

A FUNÇÃO DO ESTÉTICO

J. A. ENCARNAÇÃO REIS

1. O problema em Kant

“Forma final de um objecto sem representação de fim” ou, mais simplesmente, “finalidade sem fim”, é como Kant define o estético no “terceiro momento” da sua “Analítica do belo”¹. E já o havia caracterizado, no “primeiro momento”² e no “segundo”³, respectivamente como “desinteressado” e como “universal sem conceito”. No entanto, estas caracterizações referem-se a algo. O que se diz desinteressado, universal sem conceito, e se define em termos de finalidade sem fim? Kant, evidentemente, não esquece o sujeito desta caracterização e apresenta-o mesmo com bastante ênfase, dedicando-lhe o primeiro parágrafo. Mas, como inclui tal parágrafo no primeiro momento, que dedica ao ponto de vista da qualidade, tal sujeito, que depois é caracterizado como desinteressado, universal sem conceito, finalidade sem fim e necessário⁴, pode sem dúvida passar um tanto despercebido. Daí a atenção que é preciso ter para com esse texto, que em rigor não deveria fazer parte do primeiro momento da Analítica, mas ser antes uma introdução ou um momento prévio aos efectivos quatro momentos da análise.

Trata-se, como é óbvio, da afirmação de que o estético é *sentimento* e não conhecimento. Tal é dito logo no próprio título do parágrafo: “O juízo de gosto é estético”. Estético, com efeito, significa, de acordo com o respectivo texto, algo de subjectivo; e mesmo de tão subjectivo que nem as próprias qualidades segundas, com toda a sua tradição sobretudo moderna de simples produtos do sujeito a partir das qualidades

¹ *Kritik der Urteilkraft (KU)*, §§ 10-17.

² *Ibid.* §§ 1-5.

³ *Ibid.* §§ 6-9.

⁴ Para o quarto momento, *ibid.* §§ 18-22.

primeiras, são tão subjectivas. Elas podem ainda, graças às formas à priori do sujeito (nomeadamente o espaço e depois as categorias), serem objectivas: “a cor verde dos prados”, dirá Kant um pouco mais adiante ⁵, “é uma *sensação objectiva* enquanto percepção de um objecto dos sentidos, ao passo que o seu carácter agradável é uma sensação *subjectiva*, pela qual nenhum objecto é representado”. Só os sentimentos podem ser verdadeiramente, posto que exclusivamente, subjectivos; só eles são, pela sua própria natureza, de quem os tem, e não podem portanto ser algo de objectivo, que aí esteja para as diversas consciências deles tomarem consciência. Não é aliás outra coisa o que já Descartes dizia nas *Meditações*, ao perguntar se, na verdade, “há coisa mais íntima ou mais interior que a dor” ⁶. O estético é portanto, para Kant, antes de tudo, o sentimento de prazer e de dor do sujeito. Como ele próprio escreve, resumindo tudo: “Estético significa aquilo cujo princípio determinante *não pode ser senão subjectivo*. Toda a relação das representações, mesmo a das sensações, pode ser objectiva (esta relação significa neste caso: o que é real numa representação empírica); mas não a relação das representações ao sentimento de prazer e de dor, que não designa nada no objecto e na qual o sujeito sente como é afectado pela representação” ⁷. É pois o sentimento que está na base da estética de Kant e que depois é caracterizado como desinteressado, universal sem conceito, finalidade sem fim e necessário.

E assim caracterizado, com efeito, porque o estético em Kant é sem dúvida, antes de tudo, sentimento, prazer, mas não é um sentimento, um prazer qualquer. Também o “agradável”, ao nível dos sentidos, e o “bom”, ao nível quer do “útil” quer do “perfeito”, são ocasião de uma satisfação, de um comprazimento, e nem por isso eles são o estético. É preciso, se se quer definir o estético enquanto tal, e após determinada a sua essência nuclear e mais íntima, saber como esta se sobre-determina, diferenciando-se daqueles dois domínios, aos quais - sob o puramente sensível, pelo lado dos empiristas, e sob o simples racional, da tradição de Baumgarten - tendia a reduzir-se nas grandes correntes estéticas do séc. XVIII ⁸. Daí a análise subsequente do estético - já determinado como sentimento - do ponto de vista, sucessivamente, da qualidade, da quantidade, da relação e da modalidade. Dessa análise resultará a descoberta de uma nova

⁵ *Ibid.* § 3.

⁶ *Méditations Métaphysiques*, Paris, Classiques Larousse, s.d. p. 82.

⁷ *KU*, § 1.

⁸ Cf. J. PLAZAOLA, *Introducción a la estética. Historia, teoría, textos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1973, pp. 88-97 e 103-113.

faculdade, justamente a faculdade de julgar estética, a meio caminho entre o sensível e o inteligível, ao ponto de, segundo o mesmo Kant, nem os simples animais nem os anjos terem acesso ao estético.

O prazer estético é, assim, *desinteressado*, isto é, não sugere a posse do objecto e nem mesmo a sua existência, bastando a sua simples representação. E, ao contrário, o agradável implica o interesse, porque cria uma tendência, do mesmo modo que o bom é igualmente interessado, mas no seu caso através do conceito⁹. Do ponto de vista da quantidade, por sua vez, apresenta-se com pretensões à universalidade, apesar de não ter conceito e de ser mesmo um sentimento, pelo que é irredutivelmente subjectivo. Kant, neste segundo momento, deduz esta universalidade do desinteresse descoberto no primeiro momento: “aquele que tem consciência de que a satisfação produzida por um objecto é isenta de interesse não pode fazer outra coisa senão julgar que este objecto deve conter um princípio de satisfação para todos”¹⁰. Mas evidentemente que esta não é uma prova positiva: é antes a simples possibilidade de que, se eu não estou particularmente interessado no objecto, e o mesmo acontece a todo e qualquer sujeito, tal objecto pode ser para todos. A verdadeira prova da universalidade virá conjuntamente com a da necessidade, e isto porque, depois do terceiro momento, Kant já sabe que o prazer estético é o resultado da harmonia de duas faculdades à priori e, portanto, é algo que pode efectivamente ter pretensões à verdadeira *universalidade* e à verdadeira *necessidade* (que não se passam, como é sabido, ao nível da simples generalidade empírica): ainda que se trate só de uma necessidade *exemplar*, “solicita-se a adesão de cada um, porque se possui um princípio que é comum a todos”¹¹. E deste modo o terceiro momento da análise kantiana é sem dúvida o mais importante, porque nele não se caracteriza só o prazer estético, mas define-se o que ele é na sua essência, enquanto o resultado da harmonia das faculdades. Mas, antes, concluamos os segundo e quarto momentos, contrapondo dessa perspectiva o belo ao agradável e ao bom. Se o belo é um prazer universalmente necessário sem conceito, o agradável, pertencendo à ordem dos sentidos, é sem conceito também mas é particular e contingente, ao passo que o bom pode sem dúvida ser universal e necessário, mas porque possui conceito.

A imaginação, na sua liberdade, apresenta a matéria ao entendimento; havendo harmonia, isto é, servindo essa matéria às formas daquele, gera-se um sentimento de prazer. É isso o prazer estético: o resultado da

⁹ Cf. *ibid.* p. 115.

¹⁰ *KU*, § 6.

¹¹ *Ibid.* § 19.

harmonia da imaginação e do entendimento. A *imaginação* apresenta a matéria porque, embora constituindo a parte mais alta da sensibilidade, ela é ainda claramente do lado desta e justamente cabe à sensibilidade, segundo o modo como Kant entende o conhecimento desde a *Crítica da Razão Pura*, a apresentação da matéria¹². Mas apresenta-a na sua *liberdade*, não só porque ela é a parte mais alta da sensibilidade e por isso já está próxima do entendimento de cuja espontaneidade de algum modo participa, mas também porque se trata da faculdade específica da Arte, a qual, segundo a tradição, sempre foi a imaginação. Trata-se assim - na definição do prazer do belo - do prazer que resulta de poder haver conhecimento. Não que haja efectivamente conhecimento; se estivéssemos nesta última atitude, teríamos um objecto com as suas determinações, e não um sentimento; é na atitude do sentimento que se está. Essa é uma afirmação que, desde o início, quase está em cada página. Não há subsumção das intuições sob conceitos. Neste caso, sim, haveria conhecimento. Mas há simplesmente subsumção da própria imaginação sob o próprio entendimento. Como diz expressamente Kant: "O gosto, enquanto faculdade de julgar subjectiva, compreende um princípio de subsumção, não das intuições sob *conceitos*, mas da faculdade das intuições ou apresentações (a imaginação) sob a *faculdade* dos conceitos (o entendimento), na medida em que a primeira na sua *liberdade* se acorda com a *segunda* na sua legalidade"¹³. De modo que "o juízo de gosto repousa sob a simples sensação da animação recíproca da imaginação (...) e do entendimento (...)", como constituintes da "faculdade de conhecer"¹⁴. Aliás Kant diz isto mesmo em muitos outros passos¹⁵ e até num parágrafo que é ainda anterior ao terceiro momento mas que o precede imediatamente e o prepara, onde nomeadamente escreve: "A universal comunicabilidade subjectiva do modo de representação num juízo de gosto, que deve produzir-se sem pressupor um conceito determinado, não pode ser outra coisa senão o estado de espírito no livre jogo da imaginação e do entendimento (na medida em que estes se acordam entre si *como é requerido para um conhecimento em geral*)"¹⁶. O prazer estético não é pois conhecimento - é justamente prazer - mas resulta da faculdade de conhecer, resulta no fundo de poder haver conhecimento. Não é, por fim, senão isto o que Kant diz da própria perspectiva do sublime. Este, com efeito, começa por ser dor, e só depois é prazer, aliás

¹² Cf. *Critik der reinen Vernunft* nomeadamente no início da *Lógica transcendental*.

¹³ *KU*, § 35.

¹⁴ *Ibid.* § 35.

¹⁵ *Ibid.* §§ 37-39.

¹⁶ *Ibid.* § 9. O sublinhado é nosso.

tanto maior quanto deriva daquela dor¹⁷. E é dor (é esse o ponto - e isto é por demais evidente pelo menos no sublime matemático) porque a imaginação, como faculdade finita que é, não é capaz de fornecer a matéria suficiente para conhecer a Ideia de infinito: “o sentimento do sublime”, diz Kant, “é um sentimento de dor, suscitado pela insuficiência da imaginação na avaliação estética da grandeza em ordem à sua avaliação pela razão; mas ao mesmo tempo há nisto uma alegria despertada pelo acordo entre as Ideias e este juízo sobre a insuficiência da mais poderosa faculdade sensível, na medida em que para nós é uma lei tender para essas Ideias”¹⁸. Também, pois, o sublime se põe a partir da nossa faculdade de conhecer; no caso, a partir de não poder haver conhecimento. Harmonia, ou desarmonia (com uma harmonia mais alta), das nossas faculdades, eis o que é o estético na sua essência mais profunda. É prazer, sem dúvida, e não conhecimento, mesmo o dessa harmonia (ou desarmonia). Mas a essência de tal prazer é essa própria harmonia (ou a desarmonia, seguida de uma harmonia mais alta).

Só um tal prazer, de resto, poderia ser desinteressado e universalmente necessário. Porque, repitamo-lo, o agradável é sempre interessado, particular e contingente, e o bom, se pode ser universal e necessário, é interessado (ainda que através do conceito). Só portanto um prazer “de reflexão”, mas de reflexão simplesmente “formal”, “sem fim”, pode, deste modo, constituir um domínio próprio, distinto não só da esfera do conhecimento, mas também quer dos interesses sensíveis quer dos interesses da faculdade de desejar em geral. O que significa, obviamente, que estava enfim alcançada a autonomia do estético. Por esse motivo, Kant é o grande marco da história destas ideias, o grande marco da história da Estética: o ponto de chegada - a essa autonomia - e o ponto de partida - para ulteriores aprofundamentos. Mesmo quando se rejeita o modo kantiano de pensar o estético, como acontece por exemplo e como adiante veremos em Gadamer, ainda é contra tal ponto de referência que isso se faz; e se faz, como aí veremos de igual modo, até sem recusar inteiramente o sentimento como o distintivo do estético enquanto tal. Kant é bem o grande marco, o “pai” da Estética¹⁹. Sendo algo em si mesmo mas não possuindo nenhum fim determinado, sendo o que deve ser mas não se sabendo o que deve ser (porque justamente carece de interesse sensível e de interesse racional)²⁰, o estético é não só, assim, uma esfera

¹⁷ *Ibid.* § 23.

¹⁸ *Ibid.* § 27.

¹⁹ Cf. em J. PLAZAOLA, *o.c.* justamente as grandes divisões da história da estética em termos de Geração, Nascimento e Crise de crescimento.

²⁰ *Ibid.* p. 116.

autónoma mas também uma esfera que “não serve para nada”, uma esfera que não tem qualquer função, uma esfera que se esgota sendo o que é, uma “esplêndida inutilidade”. Não tem aliás outro sentido, acrescentemo-lo para terminar, a célebre distinção kantiana entre beleza vaga e beleza aderente (*pulchritudo vaga* e *pulchritudo adhaerens*)²¹: mesmo quando se trata da aderente, ela não está naquilo a que adere (seja conceito ou, como também se diz antes²², nos atractivos ou na emoção) mas nela mesma.

No entanto, também aqui há o outro lado da lua. Mesmo em Kant, o estético tem várias funções. Tem, desde logo, uma função de unificação sistemática, em relação aos dois mundos saídos das suas anteriores *Críticas*: o mundo da natureza, do fenómeno, da legalidade, por um lado, e o mundo do espírito, do número, da liberdade, por outro. Kant, como é sabido, di-lo expressamente. “Na introdução à *Crítica da faculdade de julgar*”, escreve com efeito Plazaola, “Kant revela o motivo do livro: quis encontrar uma síntese entre o entendimento e a razão por meio do juízo. O ter sentido por muito tempo a necessidade de colmatar o fosso “entre o mundo sensível do conceito de natureza e o supra-sensível do conceito de liberdade” é o que está na raiz da *Crítica do Juízo*”²³. Justamente esta Introdução é, no conjunto dos escritos de Kant, o lugar onde ele mais reflecte sobre os problemas deixados pelas suas duas anteriores *Críticas*: nomeadamente o “incomensurável abismo” entre o mundo da natureza e o mundo da razão, onde “nenhuma passagem é possível” - mas onde “o último tem de ter uma influência sobre o primeiro [pois] o conceito de liberdade tem de realizar no mundo sensível o fim imposto pelas suas leis” -²⁴, e o problema da finalidade objectiva da natureza, que não era uma categoria do entendimento mas que era precisa para o estudo completo da natureza, e que enfim é descoberta, dando origem à segunda parte da *Crítica*, a faculdade de julgar *teleológica*²⁵.

E tem, depois, uma função claramente ética, quer ao nível do belo quer ao nível do sublime. Como diz Plazaola: “pela agradabilidade imediata (sem conceito) que o belo produz, pelo seu *desinteresse*, pela *concordia* que estabelece entre as faculdades, pela sua *universalidade*, a beleza tem uma estreita analogia com a moral”²⁶. E Kant é inequívoco: “O belo é o símbolo do bem moral”²⁷. É, aliás, por essa razão, continua

²¹ *KU*, § 16.

²² *Ibid.* §§ 13-14.

²³ J. PLAZAOLA, *o.c.* p. 114, nota 7.

²⁴ *KU*, Introdução, sec. II.

²⁵ *Ibid.* sec. VIII.

²⁶ J. PLAZAOLA, *o.c.* pp. 120-121.

²⁷ *KU*, § 59.

Kant, que “nós designamos muitas vezes os objectos belos da natureza ou da arte com nomes que parecem tirados de uma apreciação moral. Dizemos, ao falar de edifícios e árvores, que são magestosos e magníficos, ou dos campos, que são ridentes e alegres; as próprias cores se dizem inocentes, modestas, ternas (...)”. E o filósofo conclui: “O gosto torna por assim dizer possível, sem salto demasiado brusco, a passagem da atracção sensível ao interesse moral habitual, dado que representa a imaginação na sua própria liberdade como determinável de um modo final em relação ao entendimento, e ensina a encontrar uma livre satisfação até nos objectos dos sentidos, sem atracção sensível”²⁸.

Mas é em relação ao sublime que o estético é ainda mais função do ético. Se no belo a imaginação se orientava, digamos, de modo natural, para o entendimento, agora ela é “como que violada”²⁹ (porque se trata da razão), mas para um fim mais alto. O sublime é a apresentação, a própria descoberta do ético, ainda que (porque estético) sempre em termos de sentimento. É o que Kant claramente diz ao definir o sublime matemático: “É sublime o que, por isso só que se pode pensá-lo, demonstra uma faculdade da alma que ultrapassa toda a medida dos sentidos”³⁰. A imaginação, ao pretender dar a matéria suficiente para conhecer a Ideia de infinito, soçobra na sua empresa, e daí a dor num primeiro momento; mas logo a alegria nos invade porque este colapso do sensível é justamente a mostraçã, a demonstraçã, a descoberta da nossa faculdade das Ideias. “A nossa imaginação, mesmo na sua suprema tensão (...), prova os seus limites e a sua impotência, mas ao mesmo tempo também o seu destino, que é o acordo com essas Ideias”³¹. E deste modo, escreve Kant mais adiante, “assim como a imaginação e o *entendimento*, pela sua união no juízo sobre o belo, produzem uma finalidade subjectiva, assim agora a imaginação e a razão a produzem pelo seu conflito: isto é, através do sentimento de que possuímos uma *razão* pura, independente (...), cuja eminência não poderia tornar-se sensível de nenhum modo, a não ser pela deficiência da própria faculdade que não tem limites na apresentação das grandezas [a imaginação]”³². E o mesmo acontece em relação ao sublime dinâmico. Representando-nos vivamente situações de risco para a nossa parte sensível, aparece, por oposição e incólume a essas situações, a nossa parte supra-sensível. “A disposição do espírito”, escreve com efeito Kant, “pressuposta pelo sentimento do

²⁸ *Ibid.* no fim do mesmo parágrafo.

²⁹ *Ibid.* § 23.

³⁰ *Ibid.* § 25, no fim.

³¹ *Ibid.* § 27.

³² *Ibid.* § 27.

sublime exige uma abertura deste às Ideias; é na inadequação da natureza a elas, e por conseguinte só sob a pressuposição das Ideias e do esforço da imaginação para tratar a natureza como um esquema para elas, que consiste o que é assustador para a sensibilidade e contudo ao mesmo tempo atraente: é que nisto a razão exerce com violência o seu poder sobre a sensibilidade, a fim de a alargar à medida do seu domínio próprio, que é prático (...)”³³. Indo mesmo Kant, logo a seguir, ao ponto de dizer que, “sem o desenvolvimento das Ideias éticas, aquilo que, preparados pela cultura, nós chamamos sublime não seria senão medonho para o homem inculto, (...) que mais não seria que um prisioneiro de tais circunstâncias”³⁴. Ou seja, a função do sublime é levar-nos ao domínio ético - Kant chega a escrever que o sublime “nos obriga a *pensar* subjectivamente a própria natureza na sua totalidade como a apresentação do supra-sensível”³⁵ - e, mais do que levar-nos a ele, depende até, de algum modo, desse próprio ético.

Em resumo: o estético, em Kant, embora se ponha como aquilo que não pode ter nenhum fim determinado, nem subjectivo nem objectivo, como uma “finalidade sem fim”, e por isso mesmo como constituindo um domínio autónomo não só em relação ao conhecimento mas também em relação ao ético, tem no entanto, claramente, uma função ética, e mesmo de conhecimento, enquanto fornecedor do princípio de finalidade para o estudo da natureza. Como de resto não poderia ser de outra maneira, porque o homem - que contempla o belo, que conhece, e que age moralmente - é o mesmo. Só se os sujeitos destes domínios fossem diferentes, ou se, sendo o mesmo, ele estivesse dividido em compartimentos estanques, então cada domínio seria em absoluto autónomo, sem nenhuma incidência sobre os demais. Como não é assim, evidentemente há uma mútua influência. No entanto, deve sublinhar-se que, no que respeita ao estético, que é o domínio que aqui nos interessa, ele não deixa de ser o que é, ele não perde a sua essência, por se pôr ao serviço do ético. Porque ele é sempre o *sentimento* que é (quer ao nível do belo quer ao nível do sublime) e não um *conhecimento* (qualquer que ele seja) ou um *imperativo* (a qualquer nível). Se se põe o problema de uma hierarquização de valores, aí, sim, na perspectiva de Kant, o estético ficará sem dúvida a perder em relação ao ético. Mas, em primeiro lugar, se na verdade acontece assim em Kant, tal não aconteceu sempre: em Schiller,

³³ *Ibid.* § 29.

³⁴ *Ibid.* § 29.

³⁵ *Ibid.* “Nota geral à exposição dos juízos estéticos de reflexão” (a seguir ao § 29).

por exemplo (e depois em toda a tendência esteticista do séc. XIX)³⁶, há justamente a tendência contrária para valorizar mais o estético e dele fazer depender o ético e o político. E depois, se sem dúvida a tendência generalizada é aquela de valorizar mais o ético do que o estético - pensemos nomeadamente em Platão e no próprio Aristóteles ou em Plotino, e nos nossos dias, em Gadamer, em M. Dufrenne ou num López Quintás -, justamente a questão é que, ao menos em Kant, não se perde aquela determinação - que é a primeira e mais essencial - do estético como *sentimento*, pelo que, ainda que subordinado hierarquicamente ao ético, jamais perde a sua autonomia própria. De resto, perde-a - se é que alguma vez a ganhou - nesses próprios autores? É neles que agora vamos passar a analisar o problema, para concluirmos com alguma concretude, ainda que necessariamente de forma geral, acerca do problema da função do estético. Veremos quais as tendências da hierarquização dos valores e até que ponto o sentimento está ou não presente. Porque, repitamo-lo, o que o problema da função do estético antes de mais implica é, em nossa opinião, esse mesmo duplo aspecto: saber como se faz a respectiva hierarquização e se se mantém ou não a própria essência do estético.

2. O problema em Schiller

Depois do *Sturm und Drang* dos seus primeiros melodramas, e através quer da influente amizade de Goethe, que entretanto se havia convertido ao classicismo depois da viagem a Itália, quer do estudo da filosofia de Kant, Schiller dedica-se, de 1784 a 1796, a uma notável reflexão sobre estética teórica, que alcança a sua mais alta expressão nas *Cartas sobre a educação estética do homem*³⁷. O seu objectivo, ao escrevê-las, é mostrar "que as questões estéticas têm um interesse prático, um interesse de actualidade política. Quer provar que as suas especulações estéticas podem servir para a reforma do Estado e contribuir para a felicidade da humanidade"³⁸. E, por aí, parece imediatamente que a posição de Schiller é afinal semelhante à de Kant: que os grandes valores são o ético e o político e que o estético, estando-lhes subordinado, mais não faz do que servi-los. E tanto é assim, aliás, que a obra começa por uma primeira parte

³⁶ Cf. sobre este tema e para a respectiva influência em Portugal, J. ENES, *A autonomia da arte*, Lisboa, União Gráfica, s.d. nomeadamente pp. 95-111.

³⁷ Utilizaremos a edição bilingue *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, tradução e introdução de R. LEROUX, Paris, Aubier-Montaigne, 1943.

³⁸ *Ibid.* Introdução, p. 5.

(Cartas 2-9) dedicada a “resolver o problema da liberdade política”³⁹. Só que o que acontece é que Schiller atribui tanta importância ao estético, que ele não é mais um simples elemento que se articula com os outros e se lhes funcionaliza mas, ao contrário, é o eixo, o fulcro dessa articulação, de tal modo que o moral e o político, longe de se verem servidos pelo estético, derivam antes dele.

Schiller, com efeito, pretende a realização de uma “humanidade ideal”, que será justamente a beleza ideal. Nas cartas 11-14 - e na linha mais de Fichte do que de Kant⁴⁰ - põe os princípios simultaneamente psicológicos e metafísicos da sua doutrina. O homem é constituído por duas “naturezas” fundamentais, a sensível e fenomenal, que se passa na relatividade do espaço e do tempo, e a racional e absoluta, que assiste imutável às mudanças da parte sensível e as enforma dotando-as de universalidade e necessidade⁴¹. Ora, se é esta a natureza humana, a tarefa de cada indivíduo será então a de “obedecer às duas exigências opostas do seu ser sensível e racional”⁴². O homem será tanto mais homem quanto mais desenvolver essas suas duas capacidades. Ele possui, aliás, até dois instintos⁴³ que o impelem nesse sentido, um, com efeito, a ter sensações, vivendo intensamente o tempo, o outro, a sobrevoar essa multiplicidade efémera e por isso permanentemente perdida, em direcção à verdade e à própria espécie humana. O que significa que ele é, assim, esses próprios dois impulsos que o levam a realizar-se dessa dupla maneira. Simplesmente, os dois impulsos são contrários⁴⁴, um tende a mergulhar o homem no tempo e o outro, na eternidade; se se desenvolve exclusivamente o primeiro, fica-se apenas um ser sensível, se se desenvolve exclusivamente o segundo, fica-se apenas um ser racional. Parece que um obstáculo essencial vem impedir a realização completa do homem, a realização da precisa unidade na precisa multiplicidade. Seja, porém, como for, ao menos uma coisa é desde já certa e, por isso, deve ser bem assinalada: “a limitação de cada um dos dois instintos não deve (...) em nenhum caso resultar da respectiva fraqueza; ao contrário, deve

³⁹ *Ibid.* Introdução, p. 6.

⁴⁰ Cf. H-G. GADAMER, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, trad. de A. A. APARICIO e R. de AGAPITO, Salamanca, Sígueme, 1977, p. 122, onde com efeito se diz: “O livre jogo da capacidade de conhecimento, em que Kant tinha baseado o *a priori* do gosto e do génio, entende-se em Schiller antropologicamente a partir da teoria dos instintos de Fichte”.

⁴¹ *Lettres*, o.c. Introdução, p.6.

⁴² *Ibid.* Introdução, p. 7.

⁴³ *Ibid.* Carta 12.

⁴⁴ *Ibid.* Carta 13.

ser o efeito da força do outro: o instinto sensível deve ser limitado e detido não pela sua impotência mas pela liberdade moral do instinto formal, tal como este deve ser detido não pela sua preguiça em pensar e querer, mas por uma abundância de sensações que resista à invasão da alma pelo espírito”⁴⁵.

Esse obstáculo, contudo, é superado. Porque, para além desses dois instintos, há um terceiro, o instinto de jogo⁴⁶. Ou antes, deve haver, porque este instinto não é senão o resultado do “estado estético”. Justamente, o papel da beleza é abolir aquela dupla oposição. “Desde que os dois instintos antagónicos, plenamente desenvolvidos, passam, sob a influência da beleza, a serem simultaneamente activos e a limitarem-se mutuamente, a necessidade dá lugar(...) à liberdade, posto que cada um dos dois instintos impede o outro da sua opressão.(...) Assim nasce na alma humana um estado de indeterminação que é possibilidade de ser livre, isto é, possibilidade de o pensamento e a vontade se manifestarem na sua autonomia”⁴⁷. O estado de natureza é assim ultrapassado e o homem é, enfim, plenamente homem. Há, sem dúvida, antes de mais, uma liberdade simplesmente racional. Mas tal liberdade, para o homem que é um composto de espírito e matéria, é vazia. Só uma liberdade que tenha em conta a sua natureza mista, uma liberdade que se manifeste no seio da vida sensível - “quando ele age racionalmente nos limites da matéria e materialmente segundo as leis da razão”⁴⁸ - é uma verdadeira liberdade, uma liberdade positiva. Ora, é tal liberdade que se deve à beleza. O instinto de jogo que dela resulta é justamente jogo, porque se trata de adquirir uma “ausência de constrangimento, dado que, ao partilhar a alma entre a lei e a necessidade, tal instinto a subtrai ao determinismo tanto de uma como da outra”⁴⁹. Agora, sim, a verdadeira liberdade pode existir, porque ela “tem por condição a acção simultânea das (...) duas naturezas plenamente desenvolvidas”⁵⁰.

E, evidentemente, a beleza pode ter estes efeitos sobre a natureza humana, porque ela é, nela mesma, uma síntese daqueles dois primeiros instintos: uma “forma viva”. *Viva*, do sensível; *forma*, do racional. “O objecto belo, para estabelecer entre as nossas duas naturezas o acordo e a harmonia que são as condições do prazer estético, tem de ser, ele

⁴⁵ *Ibid.* Introdução, pp. 7-8.

⁴⁶ *Ibid.* Cartas 14-15.

⁴⁷ *Ibid.* Introdução, p. 9.

⁴⁸ *Ibid.* Carta 19, nomeadamente nota final.

⁴⁹ *Ibid.* Introdução, p. 10.

⁵⁰ *Ibid.* Introdução, p. 10.

próprio, associação e equilíbrio perfeitos de matéria e forma”⁵¹. A beleza é assim, simultaneamente, forma que contemplamos e vida que sentimos, actividade e passividade, sinal de que a vida física não suprime a liberdade moral e de que o infinito se pode realizar no finito⁵².

Não que, deste modo, o ético se reduza ao estético. A partir da poderosa influência de Kant, Schiller afirma que, na decisão de agir por dever, é a lei moral que se impõe à vontade, tal como, na descoberta da verdade, é a pura forma lógica que se impõe à inteligência⁵³. “Mas a acção indirecta da arte sobre a moralidade é considerável, posto que - e aqui Schiller separa-se de Kant - a arte possibilita o acto de auto-determinação pelo qual o homem impõe a sua forma à inteligência e à vontade”⁵⁴. O belo é condição do bom e do verdadeiro. Sem esta auto-determinação, o homem seria, na prática, exclusivamente sensível e, por isso (exclusivamente passivo), incapaz de se auto-determinar. É a beleza que lhe devolve a auto-determinação. E então, sim, ele pode passar “facilmente do estado estético ao estado lógico e moral”⁵⁵. Como diz R. Leroux, “no total, Schiller julga (Carta 22) que o estado estético, se não gera directamente nenhum pensamento nem nenhuma acção precisa, é contudo entre todos os estados da alma humana o mais fecundo para o conhecimento e a moralidade”⁵⁶. “Desde que a razão pronunciou: uma humanidade e um instinto de jogo devem existir, ela simultaneamente pôs a título de imperativo: têm de existir objectos belos que sejam a *condição dessa humanidade*”⁵⁷. Se são a condição, de um certo ponto de vista, sem dúvida, orientam-se para o ético e para o conhecimento, que são, estes, não o meio mas o fim; mas de um outro ponto de vista, se são a condição, estes não poderão existir sem aqueles objectos belos, em última análise o bom e o verdadeiro dependem do belo.

De resto, onde se vê ainda melhor esta predominância do estético, é na sua relação ao político. É o que é nítido logo na Carta 2. “Se a educação estética (escreve aí Schiller em substância) confere ao homem a capacidade de agir como ser moral, só a faculdade de agir como ser moral lhe dá o direito à liberdade - compreendamos, à liberdade física e política”. E acrescenta Leroux, precisando a ideia: “sem beleza, os caracteres humanos não se enobrecerão; se não se enobrecerem, os homens não serão

⁵¹ *Ibid.* Introdução, p. 11. Ver carta 16.

⁵² *Ibid.* Introdução, p. 11. Ver carta 25.

⁵³ *Ibid.* Carta 23.

⁵⁴ *Ibid.* Introdução, p. 14.

⁵⁵ *Ibid.* Introdução, p. 14.

⁵⁶ *Ibid.* Introdução, p. 14.

⁵⁷ *Ibid.* Introdução, p. 12. O sublinhado é nosso.

capazes de moralidade; enquanto não forem morais, nem se poderá pôr a questão de lhes outorgar a liberdade no Estado”. Concluindo: “a liberdade política é o último presente prometido aos homens, para quando eles forem, por uma longa educação estética, feitos dignos de a receber”⁵⁸. Tudo está feito com a adquirida educação estética: a liberdade política é um prémio à liberdade já efectivamente realizada. Como quase todos os teóricos políticos do séc. XVIII, também Schiller pensa que o homem começou por viver num estado de natureza (Carta 3), o qual, de resto, não existiu efectivamente (Carta 24) porque, impelidos pela necessidade de escapar ao isolamento e à impotência, cedo os homens estabeleceram entre si um contrato fundador do Estado. Mas tal Estado não passava daquilo que Schiller chama o Estado da necessidade (*Notstaat*), que apenas limitava pela violência a violência dos indivíduos, impedindo que se destruíssem mutuamente. É preciso transformar esse Estado num Estado moral. É para isso que serve a beleza. “Na cidade estética do futuro”, escreve em resumo Leroux, “não haverá nem cesarismo nem escravidão; os governantes não necessitarão de constranger; eles poderão outorgar a liberdade política, porque a beleza terá gerado a liberdade moral e esta terá dado direito à liberdade civil e política”⁵⁹. Aliás, para Schiller, o Estado orgânico composto de cidadãos estéticos não é um puro ideal, uma vez que já existiu na história, na antiguidade grega⁶⁰. Se o nosso século é estranho às preocupações da arte, se a necessidade é rainha e senhora, se a utilidade é o ídolo do tempo (Carta 2), mais uma razão, justamente, para sublinhar a sua importância. “A arte nobre, tal como os Gregos nos deixaram os modelos, ajudará os modernos a restaurar a natureza nobre, a renovar os caracteres e os costumes. Até lá, o Estado racional estético só poderá existir nas almas; ou antes, só poderá, como a pura Igreja e a pura República, ter realidade em algumas comunidades de elite (Carta 27)”⁶¹.

Em conclusão: no que se refere à hierarquização dos vários domínios humanos, o estético é bem, em Schiller, o mais importante, porque ele é a *condição* (para não dizer a própria realidade) dos outros. E, no que respeita à constituição da própria essência do estético, há sem dúvida, neste autor, uma certa “objectivação” do belo em relação à pura “subjectividade” kantiana: Schiller “declara que o objecto belo deve ser regular (*Kallias*), que deve ter uma “arquitectónica” natural (*Ueber Anmut un*

⁵⁸ *Ibid.* Introdução, p. 17.

⁵⁹ *Ibid.* Introdução, p. 21.

⁶⁰ *Ibid.* Carta 6.

⁶¹ *Ibid.* Introdução, p. 23.

Würde) e que deve ser (nas *Cartas*) uma encarnação e uma irradiação do supra-sensível no sensível”⁶²; o que quer dizer que Schiller não se atém exclusivamente ao sentimento. Mas é evidente que este não está ausente. Ele fala por toda a parte, expressamente, no “prazer estético” e, como é óbvio, nem poderia ser de outra maneira, porque ele próprio é um artista e vem directamente de Kant. O que acontece, neste ponto, é que Schiller está interessado na “utilidade” do estético para a formação humana em geral e daí que não se limite a dizer que ele é um simples sentimento, antes importa-lhe enunciar e sublinhar os elementos que o integram, em ordem a mais facilmente explicar essa sua “utilidade”. O estético serve assim ao ético, ao político, e ao próprio conhecimento, mas não deixa de ser antes de tudo um “sentimento” (que se tem na “contemplação”) e por isso um domínio próprio em relação aos demais.

3. O problema em Platão, Aristóteles e Plotino

O estético como sentimento não aparece, contudo, só depois de Kant. Ele já é exactamente isso antes, ainda que de um modo apenas implícito, se tivermos por termo de comparação a afirmação clara e sistemática do autor da *Crítica* a que fizemos referência. E é-o, em termos de contemplação e articulando-se naturalmente com os demais domínios humanos. Acontece tal, nomeadamente, em Platão, Aristóteles e Plotino.

Platão, sem dúvida, de um certo ponto de vista, parece não ter estética nenhuma. No *Hípias Maior*, depois de se perguntar o que é o belo - se é o “conveniente”, o “útil”, o “agradável” - chega à conclusão de que não é nenhuma destas hipóteses, tal como não é também o “bom”. Ou seja, parece que é de facto alguma coisa, mas, quando se vai ver o que é, nada aparece. E se alguma coisa aparece - no fundo, há uma certa tendência para o identificar com o bom - então o belo justamente reduz-se ao bom⁶³ e não é em definitivo, como belo, coisa alguma. Depois, na *República*, os poetas são expulsos da cidade⁶⁴. Nem todos, é certo; são expulsos sobretudo os modos musicais langorosos e lamentosos (“perniciosos até para as mulheres”), os quais levam os cidadãos à moleza e à preguiça⁶⁵, ficando os que levam à coragem e à constância, na guerra e na paz⁶⁶.

⁶² *Ibid.* Introdução, p. 41.

⁶³ Cf. J. PLAZAOLA, *o.c.* p. 12.

⁶⁴ *Rep.* III, 395-403.

⁶⁵ *Ibid.* 398 e.

⁶⁶ *Ibid.* 399 b.

Mas são aqueles que mais arte são porque mais nos emocionam, constituindo um perigo para todos, cidadãos e guardiães⁶⁷. Aliás, e em terceiro lugar, toda a arte, sem distinções, é uma imitação e esta - a *mimesis* - não passa, para usarmos a conhecida expressão de Collingwood, de um "erro de terceiro grau"⁶⁸; Platão, do ponto de vista da sua teoria das Ideias - e também sem dúvida em virtude da menor qualidade das obras do seu tempo⁶⁹ - é levado até à desvalorização ontológica da arte. E, finalmente, a sua tendência para, sob a influência pitagórica, pôr a beleza em termos de *harmonia*⁷⁰ leva-o, ainda por esta razão, a perder o sentimento mesmo; pois, dado que a beleza se define exclusivamente em termos numéricos, ela consistirá apenas nessas próprias proporções matemáticas e parece que não há mais lugar para o sentimento. Por todas estas razões, parece que não há, na verdade, em Platão, lugar para o efectivo *sentimento* estético e, conseqüentemente, para uma estética.

Simplemente, ao ler Platão, o sentimento está por toda a parte e ele próprio é um extraordinário artista. É porque, como escreve Plazaola, "Platão (como mais tarde Sto. Agostinho) sente a enorme atracção que a arte exerce sobre o homem que ele adverte o perigo que ela pode criar à moral"⁷¹. Daí, a expulsão dos poetas da cidade. Se ele não tivesse sensibilidade para a arte, se ele próprio se não sentisse arrastado por toda a sorte de poesia - e música e pintura e escultura e arquitectura - ele não se teria apercebido da poderosa influência que em nós ela exerce e não teria tomado tais precauções. A própria expulsão dos poetas da cidade é, pois, a mais segura e eloquente prova do sentimento estético em Platão. Aliás, ele próprio o refere expressamente em muitos passos⁷², entre os quais me permito evidenciar um, que me parece mais elucidativo porque, a par com a franca admissão do prazer, vem justamente a razão pela qual o sentimento produzido pela arte não pode ser admitido na cidade: "Se" - diz Sócrates - "a poesia imitativa, que tem por objecto o *prazer*, pode provar de algum modo que deve ter lugar na cidade bem ordenada, nós lho concederemos de bom grado; *porque temos consciência do encanto que sobre nós ela exerce*; mas seria ímpio trair o que nos parece a verdade. Tu próprio, meu amigo, não sentes o *encanto* da poesia, sobretudo quando se trata de Homero? - Sim, *sinto-o vivamente*",

⁶⁷ *Teet.* 158 a; *Leis*, 719 c-d; *Tim.* 19 d; *Rep.* X, 605-608.

⁶⁸ R. COLLINGWOOD, *Plato's Philosophy of Art*, in *Mind* 34 (1925) pp. 154-172.

⁶⁹ Cf. J. PLAZAOLA, *o.c.* p. 14. Ver a respectiva referência.

⁷⁰ Ver nomeadamente: *Gorg.* 508; *Soph.* 228 a-d; *Filebo*, 51 c-d; todo o *Timeu*.

⁷¹ J. PLAZAOLA, *o.c.* p. 15.

⁷² Nomeadamente: *Rep.* X, 606 d; *Fedro*, 249 d-251; *Banq.* 210 e-211 d; *Leis*, 790.

responde Glaucon ⁷³. E a mesma coisa acontece em relação ao estético em termos de harmonia. Se Platão parece reduzir o belo a esta determinação, isto é só porque, não tendo ainda havido Kant a pôr (sob a influência do sec. XVIII) o estético em termos de sentimento, este passa um tanto despercebido. Mas é claro, nos respectivos contextos, que a harmonia só interessa para tornar o objecto “belo”, quero dizer, para o sentimento de prazer que sentimos perante tal objecto. Se este tivesse toda a harmonia do mundo mas nos deixasse frios perante ele, ninguém diria que tal objecto era belo. Aliás, repitamo-lo, Platão - e depois Aristóteles, como veremos de seguida - estão constantemente a falar no prazer das coisas belas. Se ao teorizar o objecto belo, depois, esquecem esse prazer e ficam só com as suas determinações objectivas, é porque não houve ainda Kant (e tudo o que há até lá). Mas ao menos - isso é bem nítido - não há beleza sem prazer, sem sentimento, e o objecto, com a sua harmonia (ou a sua perfeição, como irá ser dito por Aristóteles), não serve senão para causar esse prazer. Ou seja, em resumo, o objecto estético, em Platão, é já fundamentalmente prazer, sentimento - apesar de isso, para o dizermos deste modo, não ter ainda nome, e apesar de, na articulação com os outros domínios do homem, a atenção ir predominantemente para o ético e para o conhecimento (a harmonia). De resto, Platão evolui e nos últimos diálogos faz da razão - que no *Fedro* era um auriga a controlar os seus dois cavalos - “um fio débil que não pode governar a marioneta humana sem a cooperação dos fios do prazer” ⁷⁴.

E, neste contexto, o papel de Aristóteles vai ser o de dar uma certa independência ao estético em relação ao ético, de dois pontos de vista diferentes. Em primeiro lugar, do ponto de vista da definição dos respectivos conceitos, no célebre passo da *Metafísica*: “o bom só se encontra no mundo da acção, enquanto o belo se encontra também nos seres imóveis (...) uma vez que as formas mais altas do belo são a ordem, a simetria e a finitude” ⁷⁵. Com efeito, parece estar aqui ao menos o esboço da distinção kantiana (e já humiana) do bom como “interessado” (ou “útil”) e do belo como “desinteressado”, ao qual basta apenas a “representação”, sem necessidade da existência efectiva no tempo. É certo que a perspectiva do bom ou interessado em Aristóteles se põe exclusivamente em termos de “acção” e portanto de “movimento” ⁷⁶ e,

⁷³ *Rep.* X, 607 c. Os sublinhados são nossos.

⁷⁴ J. PLAZAOLA, *o.c.* p. 16. Ver *Leis*, VII, 803 c-e.

⁷⁵ *Metaph.* M, 3, 1078 a 30-b 6.

⁷⁶ Cf. *Metaph.* B, 2, 996 a 27 e toda a teoria aristotélica do prazer em *Eth. Nic.* VII, 11-14 e X, 1-5.

por outro lado, que não há nesta acção pelo menos o relevo que Kant depois dará ao carácter “voluntário” do acto moral⁷⁷ e que justamente o faz “interessado” face à pura “contemplação” do estético. Mas, no que se refere ao primeiro ponto, esse “activismo” da ética aristotélica não é senão o resultado da perspectiva predominantemente biológica do seu pensamento⁷⁸; e, no que respeita ao segundo, se a dimensão subjectiva humana ainda precisará de muito tempo para se desenvolver convenientemente, isso não significa que não haja já em toda a acção humana o seu aspecto “voluntário”, que a põe como aquilo que o homem “quer”, e quer “realizado”, “existente”. E assim, se não há já, neste passo aristotélico, a clareza da distinção kantiana do belo e do bom, há pelo menos sem dúvida os seus princípios.

E, em segundo lugar, Aristóteles vai dar uma certa independência ao estético em relação ao ético, do ponto de vista da sua teoria da arte, na *Poética*. É que, como se lê na sua célebre definição da tragédia, esta destina-se, sem dúvida, a, “suscitando a piedade e o temor, fazer a purificação destas emoções”⁷⁹, o que parece pô-la claramente ao serviço da ética. Só que esta é uma conclusão nossa. O que vai citado é tudo o que Aristóteles diz da função da tragédia - e depois da epopeia⁸⁰ - e portanto, em geral, da arte. Embora esta função tenha naturalmente consequências éticas, elas não são sequer tiradas. Ao contrário, sempre se vinca o carácter imitativo da arte⁸¹ e o carácter particular do seu prazer, que deriva dessa imitação⁸². Parece que Aristóteles se coloca, na verdade, na tradição dos sofistas, que tomavam o estético como uma outra esfera ao lado do ético. Tudo se passa - a uma leitura despreconcebida dos textos da *Poética* - como se se tratasse de um mundo estanque: há as imitações e o prazer delas tirado e parece tudo. E digo bem, o prazer, porque quanto a este ponto, quanto ao objecto estético em termos de sentimento, não há evidentemente a mais pequena dúvida. Podíamos mesmo dizer que a substância desta obra, a sua carne, são os sentimentos, o prazer e a dor, as emoções e comoções, o “pathos”. Quase não há uma

⁷⁷ Em toda a *Crítica da Razão Prática*, com efeito, a acção ética é a que se segue a uma vontade: não se trata de uma simples acção, mas de uma acção enquanto querida pela vontade.

⁷⁸ Cf. nomeadamente *Metaph.* Th, 6, 1048 b 18-35, com os comentários de J. TRICOT, *La Métaphysique*, Paris, J. Vrin, 1964, II vol. pp. 501-503.

⁷⁹ *Poet.* 6, 1449 b 24-28. Cf. para o problema histórico da interpretação da *catarse*, a Introdução de J. HARDY, *Poétique*, Paris, Belles Lettres, 1952, pp. 16-22.

⁸⁰ *Poet.* 23 e ss.

⁸¹ Cf. *Poétique*, trad. cit. pp. 12-13.

⁸² *Poet.* 14, 1453 b 1-14.

página onde isto não aflore⁸³. Que me seja permitido pôr em relevo três. No fim do cap. 11, ao acrescentar o “evento patético” à peripécia e ao reconhecimento, diz: “o evento patético é uma acção que faz morrer ou sofrer, como por exemplo, as agonias expostas em cena, as dores lancinantes, as feridas e todos os outros factos deste género”⁸⁴. No cap. 14, para que o efeito trágico seja o mais intenso, exige que as personagens sejam “amigas”, por exemplo “um irmão que mata o irmão” ou “Medeia matando os seus filhos”⁸⁵. No Cap. 17, ao tratar da natureza do poeta, diz que, “pois que os poetas são da mesma natureza que nós, eles serão tanto mais persuasivos quanto mais se adentrarem nas paixões, de tal modo que parecerá verdadeiramente triste aquele que se entregar à tristeza e colérico aquele que se entregar à colera. Por isso a arte da poesia pertence a homens naturalmente bem dotados ou a exaltados: no primeiro caso estarão aptos a transformarem-se à sua vontade em personagens, no segundo a abandonarem-se ao delírio poético”⁸⁶. Ou seja, em conclusão: mais ainda do que em Platão, o estético em Aristóteles é inequivocamente prazer, e tende-se mesmo a distinguir formalmente o seu domínio, que é o da contemplação, do do ético, que é o da acção.

Quanto a Plotino, está, apesar de uma certa ambiguidade, ainda mais no caminho que irá dar a Kant, não só ao acentuar a distinção entre o belo e o bom, mas ainda ao pôr em relevo o aspecto subjectivo da experiência estética. É certo que a beleza se apresenta, antes de mais, como algo objectivo: ela é idêntica ao Uno, o resplendor da sua essência, e depois - de um modo que nós já podemos começar a compreender - o resplendor do bem⁸⁷. O que significa que Plotino, por um lado, identifica o belo ao bem e ambos ao Uno⁸⁸ mas, por outro, estabelece uma certa distinção não só entre o belo e o bem mas também entre ambos e o Uno. Tal como estabelece a mesma identidade e distinção entre o belo e o bem, por um lado, e a inteligência por outro: “sem dúvida que a inteligência é bela; mas essa beleza é inerte enquanto a luz do bem não a ilumina”⁸⁹.

⁸³ Nomeadamente: *Ibid.* 4, 1448 b 8-14; 5, 1449 a 31-36; 6, 1449 b 27; 1450 a 15-20; 1450 b 18; 9, 1452 a 1-5; 11, 1452 b 1-3; 13, 1452 b 28-1453 a 12; 19, 1456 a 37-b 2; 1456 b 11-12; 23, 1459 a 21; 24, 1459 b 11; 1460 a 17-18; 26, 1462 a 15-16; 1462 b 12-13.

⁸⁴ *Ibid.* 11, 1452 b 11-13.

⁸⁵ *Ibid.* 14, 1453 b 15-1454 a 15.

⁸⁶ *Ibid.* 17, 1455 a 31-35.

⁸⁷ *En.* I,6,6. Cf. J. PLAZAOLA, *o.c.* pp. 27-28, com as respectivas referências.

⁸⁸ *En.* V, 8, 9: “Não pode haver beleza sem ser, nem ser sem beleza: esvaziado da beleza, o ser perde algo da sua essência”.

⁸⁹ *Ibid.* VI, 7, 22. Ou (aí mesmo): “cada inteligível é por si mesmo o que é; mas não se converte em objecto de desejo senão quando o bem o faz brilhar”.

Temos assim a identidade dos transcendentais e a sua diferença. O ser, ao nível da inteligência-inteligível, é, porque ser, a própria essência do belo e do bom, sem o qual estes nada seriam; mas a própria essência do ser é o belo e o bom; e o belo, em relação ao bom, é, por sua vez, o seu resplendor, a sua *manifestação*, e por isso aquilo mesmo que se pode contemplar. O bom seria assim o núcleo do ser, a sua essência íntima - ao nível naturalmente já do valor, porque já não se trata do simples ser - e o belo seria a irradiação desse núcleo, o seu resplendor, a sua manifestação e, porque manifestação, o que aí está por definição para contemplação. Teríamos então aqui, justamente, a distinção entre o belo e o bom: este último não é o que se manifesta, o objectivo, o que se contempla, mas, ao contrário, o que simplesmente move o sujeito, situando-o ao nível da acção e do interesse (por conceito); o belo, o que, pondo-se como manifestação do bom e, por isso, sem mais, como o que pode e deve ver-se, é simplesmente um objecto que nem sequer evoca o sujeito (tal como acontece nas nossas contemplações do belo).

Mas, evidentemente, este sujeito - e é o segundo aspecto da estética plotiniana - está lá e é mesmo posto em relevo. Simplesmente, ao nível estético, é ele próprio já uma manifestação, uma "estátua viva", como ele diz ⁹⁰, e não um sujeito de acção, ético. E Plotino não esquece tal sujeito, por dois motivos. Em primeiro lugar, porque a partir do helenismo de Alexandre o cidadão grego se sente perdido no vasto mundo e então só lhe resta voltar-se para si próprio tentando ao menos salvar-se a si - o que naturalmente está na linha da descoberta do sujeito que do mundo clássico vem dar ao mundo moderno -. E depois porque, do exclusivo ponto de vista de Plotino, como a verdadeira realidade não é a exterior mas a interior, é para a conversão habitual da alma que é preciso reparar - é preciso tomar atenção à realização da estátua - a fim de que, ao contemplar o mundo exterior, ela veja o que deve ver e não a pura exterioridade material, que nada é. Por isso, a doutrina da representação da tradição atinge nele a densidade e a viragem de perspectiva que atinge: o ver não é mais função do objecto, mas o objecto função do ver; "nunca a vista veria o sol se não tomasse antes a sua forma; do mesmo modo a alma não poderá ver a beleza se antes não se fizer bela ela própria" ⁹¹. Pelo relevo dado assim ao subjectivo na experiência estética ⁹² e pela acentuação da distinção entre o belo e o bom, Plotino está pois bem no caminho que vai dar a Kant. E é mesmo preciso dizer que, se na

⁹⁰ *En. I*, 6, 9.

⁹¹ *Ibid.* I, 6, 9.

⁹² Cf. J. PLAZAOLA, *o.c.* p. 32.

articulação que se estabelece entre o estético e o ético parece, à primeira vista, que o primeiro se põe ao serviço do segundo - porque a beleza do mundo sensível é o princípio do caminho de regresso à nossa verdadeira Pátria⁹³ - a verdade é que é até o ético que mais se subordina ao estético, porque tudo se faz, no mundo de Plotino, em última análise para a contemplação. Ou seja, parece até que Plotino ultrapassa Kant e vai dar a Schiller, se bem que à sua maneira.

4. O problema em Gadamer, Dufrenne e López Quintás

Kant e Schiller, que Gadamer rejeita. O primeiro, porque perde a obra de arte a favor de uma pura subjectividade e o segundo, porque perde a realidade a favor de uma pura aparência. Com efeito, a principal crítica que Gadamer dirige à estética Kantiana é a de que nela os objectos estéticos não têm qualquer autonomia ou validade em si mesmos, antes são reduzidos ao puro sentimento do sujeito, posto que só têm sentido enquanto objectos da faculdade de julgar estética. É o que o autor de *Verdade e método* diz sem sombra para dúvidas, ao analisar o papel do génio na estética de Kant: “a única coisa que o conceito de génio consegue é nivelar esteticamente os produtos das belas artes com a beleza natural. Também a arte é considerada esteticamente, isto é, também ela representa um caso para a faculdade de julgar reflexa”. E Gadamer precisa a sua ideia: “Aquilo que se produz deliberadamente, e portanto com vista a algum objectivo, não é, apesar disso, referido a um conceito, antes só intenta comprazer no seu mero juízo, exactamente como a beleza natural”. O que quer dizer que, efectivamente, “a autonomia da faculdade de julgar estética não funda, de modo nenhum, um âmbito de validade autónoma para os objectos belos”⁹⁴. Estes, que são na verdade a realidade que são, perdem-se e fica só o puro sentimento do sujeito. E, quanto a Schiller, Gadamer em substância diz que o acordo alcançado pela arte é um acordo ao nível da “aparência” e, por isso, que não só não resolve o conflito real entre a natureza e a liberdade, mas ao contrário vem mesmo cavar um novo abismo entre as experiências estéticas, por um lado, e as naturais e ético-políticas, por outro⁹⁵. Trata-se, em síntese (a estética de Schiller, para Gadamer), de uma estética fundada no “preconceito nominalista”, que leva à própria alienação da realidade, o que se patenteia não só nas “puras obras de arte” como correlatos da “consciência estética”

⁹³ *En.* V, 9. 1; I, 6, 8.

⁹⁴ H-G. GADAMER, *o.c.* p. 90.

⁹⁵ *Ibid.* pp. 122-123.

mas mesmo na criação desses lugares - “museus”, “bibliotecas”, “salas de concerto” - onde as raízes espaço-temporais da arte pura e simplesmente desaparecem⁹⁶.

Ora, é justamente contra esta alienação e contra a pura subjectividade de Kant que Gadamer pensa o seu objecto estético como uma forma de conhecimento⁹⁷, como um “pôr em obra a verdade”⁹⁸. A partir da essência de jogo, como a essência da obra de arte⁹⁹, esta revela-se não só como uma efectiva experiência, alargando assim o moderno conceito da experiência científica, mas ainda como uma experiência em que se experimenta a essencial finitude humana e, por isso, em que a experiência enquanto tal passa a ser olhada de uma outra maneira. No jogo, só aparentemente nós somos os sujeitos activos. Apanhados pelas suas malhas, submetidos às possibilidades e riscos que ele nos oferece, somos antes jogados pelo próprio jogo; é este que nos atrai e fascina e nos domina prescrevendo-nos as suas regras. “O verdadeiro sujeito do jogo”, diz Gadamer, “não é o jogador mas o próprio jogo. É este que mantém enfeitado o jogador, que o enreda e mantém nele”¹⁰⁰. E já havia dito Heidegger: “Fazer uma experiência, seja de uma coisa, de um homem ou de um deus, significa que algo nos acontece, nos encontra, nos sobrevém, nos derruba e transforma. Falar em “fazer” não significa nesta acepção, em rigor, que nós efectuemos por nós próprios a experiência; aqui fazer significa suportar, sofrer, receber o que vem ao nosso encontro, submetendo-nos”¹⁰¹.

E assim, sem dúvida, os objectos estéticos em Gadamer têm antes de tudo uma função de conhecimento: são, eles próprios, uma forma de conhecimento e orientam-se - antes da “consciência exposta à eficácia histórica” (o “*wirkungsgeschichtliches Bewusstsein*”, na tradução de Ricoeur) e da *ontologia da linguagem* - para a elucidação metódica de uma Hermenêutica. Mas, evidentemente, e aqui voltamos a Kant, não são uma forma de conhecimento qualquer, indiscernível das outras. Eles continuam a definir-se pela *contemplação* e pelo *prazer*. Eles são justamente “jogo”, e o jogo “atrai e fascina”. É certo que o jogo é, à sua maneira, coisa séria, porque leva o jogador a entregar-se-lhe; mas

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 123-129.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 70.

⁹⁸ M. HEIDEGGER, *L'origine de l'Oeuvre d'Art*, in *Chemins qui ne mènent nulle part* (trad. de Holzwege por W. BROKMEIER), Paris, Gallimard, 1976, p. 30.

⁹⁹ H-G. GADAMER, *o.c.* p. 143 e ss.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 149-150.

¹⁰¹ M. HEIDEGGER, *Acheminement vers la parole* (trad. de *Unterwegs zur Sprache* por J. BEAUFRET, W. BROKMEIER e F. FÉDIÉ), Paris, Gallimard, 1976, p. 143.

suspende a sua existência comprometida no quotidiano, fazendo-o entrar num outro espaço, o do jogo¹⁰². E é certo que o fascínio que o jogo exerce sobre o jogador parece ditado só pelas suas regras, de tal modo que, embora o jogador sinta “atração e fascínio”, parece que nada aí há de sentimento, de prazer e dor. Mas só aparentemente é assim. Porque, de toda a evidência, não se trata de ficar preso ao jogo como os corpos estão presos uns aos outros pela gravidade. A atração de que se trata aqui não é a atração física, que do ponto de vista do sentimento nada é; ao contrário, nada tem de físico (ou daquilo que desta maneira se quer dizer) e toda a sua essência está no prazer e na dor. Ou seja, o objecto estético continua a ser, em Gadamer, inteiramente sentimento. Que este seja entendido em termos subjectivos ou objectivos, isso não tem qualquer importância; aliás, na Hermenêutica, “subjectivo” e “objectivo” passa a significar sobretudo “actividade” ou “passividade” por parte do sujeito. O que é importante, do ponto de vista estético, é que o respectivo objecto continua a ser *sentimento* para uma *contemplação*, isto é, como em Kant, um sentimento desinteressado.

Tal como o continua a ser para Dufrenne e para López Quintás. O primeiro, com efeito, parte¹⁰³ da separação da arte em relação ao mundo real. Separação, não só porque desde a Renascença ela se institucionalizou como domínio próprio, como o domínio das Belas Artes, mas também e principalmente porque a arte põe o mundo real entre parênteses, construindo o seu próprio espaço de liberdade¹⁰⁴. Decerto, para não perder este mundo real; antes para falar dele “enquanto grávido do possível”, enquanto “ainda lastrado de imaginário”¹⁰⁵. E é justamente neste quadro que entra o núcleo do seu pensamento. Assim como “a ética é vã, ou pelo menos insuficiente, se não desemboca no político”, assim também é “vã a estética, se só recomenda à “esthese” prazeres refinados e não denuncia a fealdade do mundo social”¹⁰⁶. A função do estético é assim, claramente, o ético-político. E o meio poderoso que ele tem para o realizar é precisamente o prazer “vivo e intenso” que o constitui, tanto ao nível da fruição como da criação¹⁰⁷.

¹⁰² H-G. GADAMER, *o.c.* p. 144.

¹⁰³ Utilizaremos como texto de base do autor da já clássica *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (I. *L'objet esthétique*. II. *La perception esthétique*, Paris, 1953) o artigo: *Vie de l'art, art de la vie*, publicado na *Encyclopédie Philosophique Universelle*. I. *L'Univers Philosophique*, Paris, PUF, 1989, pp. 648-655. A sua grande obra neste domínio específico é, como é sabido, *Art et politique*, Paris, UGE, 1974.

¹⁰⁴ Art. cit. p. 648.

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 649.

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 651.

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 651.

Importa, contudo, perceber como se faz esta articulação entre o estético e o ético-político. Porque há muitos modos, e já vimos justamente o de Schiller, no qual o estético só prepara o político enquanto se constitui como um mundo próprio e, portanto, no qual acaba efectivamente por haver uma certa redução do ético-político ao estético. Em Dufrenne, as coisas não se põem desta maneira. Ele recusa, como Souriau, “todo o esteticismo”¹⁰⁸. E mesmo mais: ele não quer ficar até ao simples nível ético justamente de um Souriau ou de um Gilson. Ele quer o nível político: “o sujeito moral deve ter o cuidado do outro”; “trabalha na tua salvação, sim, mas trabalhando na salvação dos outros”¹⁰⁹. E, assim, é preciso que a arte deixe os altos lugares em que se instalou e venha reintegrar o quotidiano; é preciso que a “vida da arte”, no seu mundo retirada após a Renascença, se transforme na própria “arte da vida”¹¹⁰. Como?

Dufrenne enumera alguns pontos. Em primeiro lugar, assinala o que a escola de Frankfurt chama a função crítica da arte: “mesmo quando a crítica não é explícita, basta que a obra abra um mundo outro para sensibilizar aqueles que, abrindo-se a ela, são ainda capazes de vibrar perante o que de feio, de absurdo, de oprimente ou de deprimente há no real”¹¹¹. Depois, ela provoca o prazer, e o prazer “é já subversivo”, pois que “arranca o indivíduo à morosidade do mundo administrado e o reconcilia um momento consigo próprio, com o seu semelhante e até com o naturante que o naturado oculta ou perverte”¹¹². Em terceiro lugar, alguma arte pode ser, ela própria, ética e política. É o caso da ginástica, da equitação, da esgrima, por um lado, e da dança, do canto, dos ritos das boas maneiras, por outro. O primeiro conjunto (que bem merece o nome de arte, posto que nos admiramos quando assistimos a esses espectáculos) cultiva o corpo do homem e o primeiro domínio de si; o segundo (Dufrenne pensa na “dança campesina e não no ballet”) cultiva já as relações sociais e completa o domínio de si¹¹³. As próprias artes plásticas, a escultura, a pintura e o desenho, aparentemente habitando no mundo das nuvens, desligadas do real, não seriam “um luxo” mas teriam por função “fazer do homem o espectador das suas próprias tempestades” e, dessa maneira, de ele cultivar - repetidamente, persistentemente - o seu próprio ideal de homem¹¹⁴. Mas Dufrenne não pára ainda aqui. Ele vai

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 650.

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 650-651.

¹¹⁰ *Ibid.* p. 650.

¹¹¹ *Ibid.* p. 651.

¹¹² *Ibid.* p. 651.

¹¹³ *Ibid.* p. 651.

¹¹⁴ *Ibid.* p. 651.

mesmo ao ponto de atribuir à arte um papel activo de colaboração nessa “mudança dos costumes, dos comportamentos, das opiniões”, que possibilitará um dia “a vinda de um novo Adão num novo mundo” e que permitirá, por desnecessário, o “fim do político”: através do seu carácter “lúdico”, ela pode libertar o indivíduo do constrangimento quotidiano, situando-o num espaço de jogo onde serão possíveis a “imaginação” (para a abertura a novas possibilidades), a “sensibilidade” (“ao que há de intolerável na miséria e no sofrimento dos outros”) e a “utopia”; “sem arte”, escreve, “não há utopia; é ela que liberta no homem as capacidades do sentimento e da imaginação”¹¹⁵. E concretiza até, de algum modo, o que a nova arte deve ser. “Popular”, antes de tudo. O que não quer dizer “de massas”: o indivíduo é irredutível. Antes quer dizer que os artistas não são só os que saem das Escolas de Belas Artes mas todo e qualquer indivíduo do povo; Dufrenne fala inclusivamente no “desenvolvimento actual dos pequenos serviços e no retorno ao artesanato”. E, depois, que seja mesmo uma arte “da vida”, que a impregne, “que se transporte para a *praxis* quotidiana a própria prática da arte”¹¹⁶. Que as casas se construam “para habitar”, como os “habitantes paisagistas” que arranjam o seu jardim. “Não se pode imaginar que a cumplicidade aprendida numa representação teatral ou a fraternidade experimentada nos grupos de música popular se transfiram para as relações quotidianas (...) e que enfim de algum modo o trabalho se transforme em jogo?”¹¹⁷ Então o homem - para invocarmos Hölderlin - poderá “habitar poeticamente o mundo”, isto é, transformar a vida num espaço de jogo, onde o próprio trabalhador urbano poderá “habitar poeticamente o seu subúrbio (...) e mesmo a sua fábrica”¹¹⁸.

Não se trata, pois, no projecto de M. Dufrenne, de criar um mundo estético próprio, que depois, de algum modo, seria posto ao serviço do ético e do político, mas de trazer o estético para os próprios domínios do ético e do político e, aí, não só de transformar a realidade humana em tais domínios mas também de a adornar.

E, neste quadro, López Quintás, enfim, não só atribui ao estético menos valor de fim e mais valor de meio, mas ainda, mais do que o político, interessa-lhe o ético, o metafísico e o religioso. Isto, evidentemente, para além de o seu objecto estético continuar a pôr-se em termos de prazer e contemplação. É o que nos diz expressa e

¹¹⁵ *Ibid.* pp. 651-652.

¹¹⁶ *Ibid.* pp. 652-653.

¹¹⁷ *Ibid.* pp. 653-654.

¹¹⁸ *Ibid.* p. 654.

sistematicamente na sua recente obra *A experiência estética e o seu poder formativo*, dedicada, como o título de resto sugere, ao tema em apreço ¹¹⁹. Com efeito, tratando sobretudo da experiência estética na arte, diz logo no Prólogo: “Se autonomizo o agrado que me produz uma obra, fico-me a meio caminho na contemplação da obra (...)”. Mas, “se tomamos o agrado como sinal da presença de um valor em princípio oculto, mas já operante, a experiência estética (...) realiza um trabalho mais fundo (...), adentra-nos no mundo que os artistas plasmam nas suas obras, ensina-nos a considerar o sensível não como uma barreira (...) mas como um lugar vivo de presença (...), ponto luminoso de vibração das múltiplas realidades que nutrem a nossa vida pessoal” ¹²⁰, de que fazem parte, e até com particular realce, os valores éticos e religiosos ¹²¹. O objectivo do autor nesta obra é justamente mostrar como a experiência estética pode ser “exemplar” para as demais experiências valiosas do homem - da gnoseológica à religiosa - e, portanto, como ela encerra um valor de formação *integral* para ele, que de modo nenhum deverá ser desaproveitado ¹²².

Para compreendermos bem o pensamento do autor, contudo, é preciso recuar às suas primeiras grandes obras, nas quais elabora os grandes conceitos. A meta é eliminar a contraposição de exclusão mútua entre *sujeito* e *objecto*, *racional* e *arracional*, de modo a chegar ao que ele chama a realidade “super-objectiva” - o objectivo *per eminentiam* - que implica ao mesmo tempo o subjectivo e o objectivo, o *logos* e o *phatos*, “como energias que só devem conceber-se potenciando-se mutuamente” ¹²³. Para isso, cria o método “analéctico”, isto é, de “dialéctica ascendente”, em que um domínio é “superado” por outro ao modo da *Aufhebung* hegeliana, e em que a realidade, mais do que constituída por “coisas”, é constituída por “relações”, por “espaços de jogo”, por

¹¹⁹ A. LÓPEZ QUINTÁS, *La experiencia estética y su poder formativo (EEPF)*, Estella, Editorial Verbo Divino, 1991. -- Prof. de Estética na Universidade Complutense de Madrid, López Quintás é autor de uma obra de grande fôlego (vasta pelos temas e pelas espécies publicadas, de que esta é a vigésima terceira), conhecedora, informada e original. Embora dominantemente construída a partir da perspectiva estética, ela abarca todos os domínios da filosofia: a gnoseologia, a metafísica, a antropologia, a ética, a religião. Devem realçar-se: *Metodología de lo suprasensible*, 2 vols. Madrid, 1971 (1963); *Hacia un estilo integral de pensar*, 3 vols. Madrid, 1967-70: I. *Estética; El triángulo hermenéutico*, Madrid, Editorial Católica, 1975; *Cinco grandes tareas de la filosofía actual*, Madrid, Gredos, 1977.

¹²⁰ A. LÓPEZ QUINTÁS, *EEPF*, p.7.

¹²¹ *Ibid.* logo na p. 12, em muitos passos no decorrer da obra, e depois no último cap. pp. 250-264.

¹²² *Ibid.* pp. 12 e 215-216.

¹²³ Cf. J. PLAZAOLA, *o.c.* p. 249.

“âmbitos”, que permitem ao homem a passagem dinâmica de uns domínios aos outros dessa mesma realidade. As categorias implicadas neste processo são, assim, as de *imediatidade* e *distância*, as quais, cruzando-se mutuamente, dão os diferentes modos de *presença*. Neste sentido, fala na “intuição intelectual imediato-indirecta”¹²⁴, na qual, por exemplo, eu entro *indirectamente* no mundo das alegrias, das tristezas, das vivências do outro através do seu aparato sensível comportamental e linguístico, mas entro *imediatamente*, e tanto que nos acontece muitas vezes não sabermos a cor dos olhos da pessoa com quem estivemos a conversar um bom bocado¹²⁵. Do ponto de vista estético, essas três categorias fundamentais - o “triângulo hermenêutico”, como lhe chama - articulam-se em termos da *imediatidade* do contacto sensível e da *distância* dos valores, as quais, cruzando-se, dão a *presença* da manifestação do supra-sensível através do sensível, convertendo-se este último, desta forma, no *lugar de vibração* do supra-sensível¹²⁶. Se a isto acrescentarmos que o homem já não é como o animal, que está umbilicalmente preso às coisas do seu meio, mas ao contrário já está livre delas e por isso, para se realizar, tem de se “relacionar com elas”, é já um “ser de encontro”, teremos dito o essencial: a realização do homem só pode processar-se por “imersão criadora”; só assim ele acolhe o que lhe é alheio e mesmo heterónimo, e o integra no dinamismo da sua vida, de modo a “realizar-se criadoramente”¹²⁷, com o prazer que acompanha (desde Aristóteles) toda a realização humana¹²⁸.

Ora, é neste contexto que entra a experiência estética, e sobretudo a experiência musical, não só do caso conhecido de G. Marcel, mas do próprio autor, que é ele mesmo um notável intérprete musical. Quando o intérprete começa a estudar a obra, esta é-lhe estranha, quer ao nível da partitura quer ao nível do instrumento. Através dos ensaios, vai adquirindo liberdade, até que se sente “invadido pela obra, à qual configura; sabe-se plenificado por uma realidade que não existiria se ele não a afirmasse; sente-a vibrar em si como algo próprio, como uma voz interior; (...) mas ninguém está mais consciente que ele de que não é sua, de que lhe é transcendente. Neste sentido, é *distinta* dele, mas não *distante*, nem estranha, antes íntima. O intérprete domina a obra ao

¹²⁴ Desde a obra: A. LÓPEZ QUINTÁS, *Metodologia de lo Suprasensible*, ed. c. p. 419 e ss.

¹²⁵ ID. *EPPF*, pp. 112-113.

¹²⁶ ID. *Metodologia de lo suprasensible*, ed. c. II. pp 87-88.

¹²⁷ ID. *EPPF*, pp. 12-13, 108-109 e outros.

¹²⁸ *Ibid.* p. 24. Para a alusão a Aristóteles, *Eth. Nic.* X, 4.

deixar-se dominar por ela”¹²⁹. Está aqui, segundo o autor, o essencial da experiência estética: é uma “imersão activo-receptiva (...) numa realidade apelante (a obra musical) que convida o intérprete a assumi-la como princípio da sua actividade artística”. A contraposição *estranheza-intimidade, heteronomia-autonomia, necessidade-liberdade* é assim superada e de tal modo que, em vez de se perder o homem no heterónimo, ao contrário enriquece-se, *realiza-se* no sentido mais profundo da palavra. É por isso que a experiência estética pode ser o “modelo” das demais experiências valiosas do homem, nomeadamente a gnoseológica, a metafísica, a ética e a religiosa; pode-se assim, diz López Quintás em relação à última, ter a experiência do “acolhimento de uma mensagem revelada e do Ser supremo, que ao princípio é distinto e distante do homem e mais tarde se lhe converte em íntimo, “mais íntimo que a própria intimidade” (Sto. Agostinho)”¹³⁰. E ao analisar a importância que a experiência musical teve na obra filosófica de G. Marcel, o autor sublinha o carácter de “*universalidade concreta, eficiente, inesgotável*” que por exemplo uma *Nona Sinfonia* tem sobre todo o seu intérprete, de tal modo que não foi de outra maneira que justamente Marcel “se abriu à convicção, para ele decisiva, de que a música constitui um “testemunho ontológico”, porquanto revela a face invisível do visível”; “cair na conta disso foi para Marcel uma torrente de luz, em ordem à compreensão do que significa o “ser” para o homem”¹³¹.

Tal é, pois, para López Quintás, a essência da experiência estética. Trata-se da *participação* do homem numa realidade valiosa, fazendo-o entrar num espaço de jogo em que se desenrola uma verdadeira *criação*. E o mesmo processo se passa nomeadamente nos domínios do ético e do religioso. Mas, quer já porque a experiência estética é “desinteressada”, renunciando assim à vontade de domínio, quer sobretudo porque nela se vê “com exemplar clareza” o modo de “nos abirmos a realidades distintas, distantes e alheias, sem nos alienarmos” - que é o problema básico da realização ou formação humana -, ela é o paradigma, o modelo que deve ser seguido para a *completa* formação humana¹³². Se tal se fizer, “o sentimento de gozo e felicidade” que acompanha todo o estético¹³³ - e que, como diz belamente Bergson, “é sinal de que a vida triunfou” - poderá também vir a experimentar-se em relação “ao bom, ao verdadeiro

¹²⁹ A. LÓPEZ QUINTÁS, *EPPF*, pp. 15 e 252-253.

¹³⁰ *Ibid.* p. 15.

¹³¹ *Ibid.* pp. 81-83.

¹³² *Ibid.* pp. 23-25.

¹³³ *Ibid.* pp. 165, 166, 168.

e ao santo. Ajudar a descobrir esta vizinhança enigmática das experiências humanas mais altas”, conclui o autor, “é a maior contribuição da estética para a tarefa educativa do homem”¹³⁴. Tal como em Schiller, também pois aqui “o homem só é verdadeiramente homem quando joga”. Mas em López Quintás o jogo tem um outro sentido e integra-se numa outra perspectiva. Aqui o “jogo” significa que o homem é um “ser de encontro”¹³⁵ e o estético, em vez de ser no fundo a grande realização humana, é ao contrário sobretudo o exemplo, o modelo, o caminho para a experiência filosófica num sentido completo, isto é, nomeadamente para a experiência ética e religiosa¹³⁶. Trata-se, no caso de todas elas, de experiências diferentes e, como tais, independentes¹³⁷. Mas se se põe a hierarquização - e, sem dúvida, não pode deixar de se pôr - os grandes valores são os da ética e da religião¹³⁸. A própria filosofia e a própria teologia fazem-se poesia na *Divina Comédia* de Dante e nos poemas de S. João da Cruz: parece ser este o ideal para López Quintás¹³⁹. Como quer que seja, porém, o autor termina invocando as experiências do *nada* de Heidegger, do *trancender* de Jaspers e do *dever ser* de Fichte, e a compará-las à experiência da interpretação musical¹⁴⁰, para concluir que “tanto na experiência estética como na ética e na metafísica [só] procuramos algo em virtude da força que irradia da realidade procurada”¹⁴¹.

5. Conclusão

Donde parece resultar a conclusão seguinte. Em primeiro lugar, não sendo o homem constituído por um só domínio nem por domínios estanques, mas por uma rede deles, o estético articula-se sempre, desta ou daquela maneira, com todos os outros domínios. Mas, e em segundo lugar, sendo sempre esse mesmo estético - para se distinguir dos outros domínios - prazer e contemplação, jamais se perde pura e simplesmente, por mais que se ponha ao serviço deles. Aliás, nesta articulação, o próprio

¹³⁴ *Ibid.* p. 24.

¹³⁵ *Ibid.* p. 24.

¹³⁶ *Ibid.* p. 250.

¹³⁷ *Ibid.* p. 226.

¹³⁸ *Ibid.* p. 234.

¹³⁹ *Ibid.* p. 235.

¹⁴⁰ *Ibid.* pp. 250-258.

¹⁴¹ *Ibid.* p. 257.

estético serve sem dúvida - acabamos de o ver em López Quintás - à descoberta dos outros domínios. Mas a própria descoberta desses domínios (e a sua posterior prossecução) sempre se entendeu - desde Aristóteles, e López Quintás naturalmente não o esquece - como a origem da nossa verdadeira felicidade, do nosso verdadeiro prazer. E parece então - como um T. Gautier o diz no célebre prefácio de *Mademoiselle de Maupin* - que afinal o prazer é “a finalidade da vida e a única coisa útil no mundo”¹⁴²; ou, como de outra maneira o diz Nietzsche na “Canção das doze badaladas” do *Zaratustra*, que só o prazer “quer a eternidade, a profunda eternidade”. No entanto este é um problema que só um exame radical e despreconcebido das teorias históricas acerca da constituição ontológica do prazer - a começar pela aristotélica na *Ética a Nicómaco* (VII, 11-14 e X, 1-5) - pode resolver.

¹⁴² T. GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, Bruxelles, 1837, p. 44.