

# O lugar de Kant na fundamentação da estética como disciplina filosófica

Marco Aurélio Werle

Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo

**resumo** Embora a reflexão de Kant sobre a especificidade do juízo estético seja tomada pelos intérpretes de sua obra como não tendo o propósito de constituir uma nova possibilidade de pensar a arte e o fazer artístico, não se pode, todavia, negar sua contribuição, particularmente para o reconhecimento da estética como disciplina filosófica. Filósofos aparentemente tão diversos como Hegel, Schelling e Schopenhauer, bem como críticos de literatura e de arte, como os irmãos românticos August e Friedrich Schlegel são unânimes quando se trata de identificar em Kant o primeiro ponto de partida para uma consideração verdadeiramente filosófica da arte. Neste artigo pretendo justamente lançar alguns apontamentos sobre esse lugar atribuído a Kant no horizonte da reflexão estética “sistemática”, que teve início com Baumgarten em 1750 e culminou com o sistema estético de Hegel na terceira década do século XIX.

**palavras-chave** Kant – estética – filosofia clássica alemã – Baumgarten – Hegel.

A proposta desse artigo consiste em refletir sobre o lugar de Kant na constituição ou fundamentação da estética como disciplina filosófica. Para levar isso adiante, gostaria, antes de mais nada, de fazer algumas observações sobre o procedimento a ser adotado. Em primeiro lugar, não se pretende fazer mais um comentário sobre a especificidade do juízo estético na *Crítica do Juízo* ou sobre o lugar dessa obra no sistema de pensamento kantiano, diante das outras duas *Críticas*. Devo confessar que não sou "kantiano" e certamente outras pessoas poderão fazer isso de maneira muito mais competente; aliás, não faltam comentários sobre isso, e de

Recebido em janeiro de 2005. Aceito em maio de 2005.

dois pontos, Curitiba, São Carlos, vol. 2, n. 2, p.129-143, outubro, 2005

muito bom nível, em língua portuguesa. Em segundo lugar, também gostaria de observar que não pretendo, com meus apontamentos, mais uma vez *aborrecer* os estudiosos de Kant, ao tomar, sem problemas, as considerações kantianas sobre o juízo estético, a bela-arte e o gênio como tendo o propósito principal de constituir uma estética ou contribuir para a consolidação de uma disciplina. Pois, como já sublinhou claramente Gérard Lebrun: "não há estética kantiana" (1993, p. 405)<sup>1</sup>, tal como se entende esse termo enquanto uma reflexão articulada sobre a arte, seja sobre a obra de arte, o artista ou o espectador. Fique aqui, portanto, registrado, que minhas considerações não tem a pretensão de se inscrever no quadro dos comentários usuais da filosofia kantiana e nem de rivalizar com eles.

A desconfiança dos intérpretes de Kant diante da idéia de *enquadrá-lo* no horizonte das preocupações de uma disciplina (ainda mais da mal afamada estética), aliás, já é muito antiga, pois foi amplamente defendida pelo romantismo na esteira de uma valorização do conceito de gênio como avesso a todo tipo de regras ou classificação. "Nossa época fervilha de estéticas" reclama Jean Paul, em 1804, no prefácio à *Propedêutica de estética*<sup>2</sup> (1990, p. 22). Entretanto, observando a filosofia de Kant a partir de uma perspectiva mais ampla, não se pode negar que ela ocupa um papel importante no esforço de pensar filosoficamente a arte. Para expressar isso em outras palavras, e que justamente são pertinentes por ocasião do bicentenário da morte de Kant, lembro as de Schelling, logo após a morte de Kant em 1804, no breve ensaio intitulado *Immanuel Kant*. Diz Schelling: "é primeiramente a partir de Kant e por meio dele que foi expressada cientificamente a essência da arte" (1985, vol.3, p. 19). E é justamente isso que se pretende perseguir aqui, a saber, tentar verificar a importância de Kant no horizonte de um esforço típico da filosofia alemã clássica, que consiste em estabelecer a possibilidade de um discurso filosófico unitário e coeso sobre a arte, ou seja, sobre a sensibilidade de modo geral, como o lugar onde se realiza a atividade artística. O que se pretende, pois, é pensar o lugar de Kant, para além da "coerência interna" ou do propósito mais íntimo de seu sistema, tendo presente a constituição da disciplina de estética que se iniciou com a criação do termo em Baumgarten, em meados do século XVIII e alcançou, por assim dizer, o seu ponto culminante com Hegel, na terceira década do século XIX. Para

atingir esse intento, não se trata de operar um inventário das posições filosóficas em relação à tentativa de fundamentação da estética, mesmo porque o problema da estética como disciplina não reside no estabelecimento puro e simples de uma disciplina ou de uma categoria, como se tivesse havido uma necessidade cega de classificação da arte. Importa, pelo contrário, observar o *telos* ou a *finalidade latente* que anima a idéia da estética na filosofia clássica alemã e ver como Kant desempenha um papel importante na consecução dessa finalidade.

Para tanto, limitarei minha abordagem a três momentos desse percurso de reflexão: ao momento inicial, com Baumgarten, ao momento intermediário, em que se situa Kant e ao momento final, com a estética de Hegel. A escolha destes três momentos não é arbitrária, mas orientada por referências recíprocas: Kant refere-se explicitamente a Baumgarten, ao passo que Hegel retoma Baumgarten no início de seus *Cursos de estética*, e "resolve", por assim dizer, o problema de Baumgarten com a ajuda de Kant.

Como surge pela primeira vez a idéia de estética? A proposta de constituição de uma disciplina, ou melhor, de um discurso unitário e coeso sobre as belas-artes e a sensibilidade artística, foi colocado pela primeira vez por Baumgarten em meados do século XVIII, mais precisamente em 1750, com a publicação da obra *Estética <Aesthetica>*. Para nossos propósitos aqui, uma vez que não será possível entrar nos detalhes da proposta de Baumgarten, um autor muito criticado (principalmente pelos estetas), mas pouco lido, vale ressaltar, de início, que o projeto de Baumgarten de estabelecer um saber do sensível não se apresenta apenas como uma nova opção metodológica diante da história das teorias da arte e das poéticas. E é aqui que também começa a dificuldade de sua proposta, pois é a *teoria do conhecimento* que guia o seu intento, como nota Ernst Cassirer, em *Liberdade e forma*: "O sistema estético de Baumgarten não nasce de uma nova intuição da arte ou da realidade, mas toma o seu ponto de partida numa nova articulação das faculdades do conhecimento" (1994, p. 74). Para Baumgarten, que vem da escola filosófica racionalista de Leibniz e Christian Wolff e para quem a filosofia é tarefa do pensamento supra-sensível e essencialmente lógico, ou seja, que segue leis imutáveis e claras, não se pode tratar do sensível sem gerar um conflito entre a lógica e a estética. Segundo essa escola de Wolff, o conhecimento racional está acima de qualquer dúvida e o conhecimento racional é o

conhecimento lógico, onde dominam os critérios da clareza e da distinção, já estabelecidos por Descartes na “Terceira Meditação”, depois de se alcançar a base inabalável do critério de certeza para o conhecimento (Cf. também DESCARTES, 1950, I, 45, p. 84). O sensível, ao contrário, sempre é suspeito, pois é o campo do que é confuso e obscuro<sup>3</sup>. Baumgarten em nenhum momento abandona essa perspectiva leibniziana-wolffiana, não obstante busca um espaço para o sensível, ou seja, procura, mediante os instrumentos da escola, dar uma dignidade ao sensível<sup>4</sup>. Esse empenho de Baumgarten não se apresenta apenas na obra *Estética*, mas já se revela em sua *Metafísica*, texto de 1739, quando dá muito mais espaço à psicologia empírica do que à psicologia racional, o que não deixa de ser importante, pois a base da estética será para ele a psicologia, onde estão situadas as faculdades inferiores da alma a serem desenvolvidas e estimuladas (a imaginação, a fantasia, o sentimento, o chiste, etc.). Entretanto, na formulação da disciplina da estética sempre se faz presente uma tensão entre o racional e o sensível.

Para acompanhar essa tensão entre o racional e o sensível em Baumgarten, basta considerar alguns parágrafos iniciais da “Introdução” (que tem 13 parágrafos) à *Estética*. Logo no §6 levanta-se a dificuldade principal para a ciência da estética: "Poderiam objetar à nossa ciência que as impressões dos sentidos, os produtos da imaginação, as fábulas, enfim todos os tormentos dos sentimentos e das paixões etc. são indignos dos filósofos e se situam aquém de seu horizonte" (BAUMGARTEN, 1988, p. 5). No §7 Baumgarten reconhece o caráter confuso deste saber sensível, mas busca extrair dele uma positividade. No interior do projeto da estética, essa possibilidade do saber sensível mostra-se na delimitação da sensibilidade artística como o saber da *clareza extensiva*. O saber sensível não possui os dois critérios, o da clareza e o da distinção, não é a clareza distinta, em que se distinguem todos os dados da imagem sensível, passíveis de serem isolados e reconhecidos como tais diante de todos os outros conhecimentos, mas possui uma clareza extensiva, no sentido de que, por exemplo, quando estou diante de uma pintura, reconheço uma paisagem ou um retrato formando um todo, uma compleição ou complexão de forma, mas não sou capaz de dissecar cada elemento da percepção sem, ao mesmo tempo, destruir o próprio sentido da obra de arte que estou contemplando. O sensível não tem uma clareza intensiva,

que tende para a nitidez, mas uma clareza que se basta em seu meio, sendo, portanto, extensiva<sup>5</sup>.

Assim, a tarefa da estética, ao lidar com as faculdades inferiores e se mover nesse meio, é, não debelá-las, mas cultivá-las. No §12 afirma Baumgarten:

"Objetar-se-á que as faculdades inferiores – a sensibilidade – devem ser mais subjugadas do que excitadas e reforçadas. Minha resposta é que a) o que se exige é o império sobre as faculdades inferiores, não a tirania; b) para esse fim, na medida em que isso pode ser obtido naturalmente, a estética nos leva como que pela mão; c) não se trata, para os estetas, de excitar e reforçar as faculdades inferiores, uma vez que elas estão corrompidas, mas sim de as dirigir para que não sejam ainda mais corrompidas por deploráveis exercícios ou, sob o pretexto preguiçoso de evitar o abuso, para não deixarmos desaparecer o uso de um talento que Deus nos concedeu" (BAUMGARTEN, 1988, p. 7-9).

Mais precisamente, "o alvo da estética é a perfeição (ou aperfeiçoamento) do conhecimento sensível como tal" (BAUMGARTEN–1988, § 14, p. 11). A completude ou perfeição < *Vollkommenheit* > do conhecimento sensível deve ser procurada em sua riqueza, segundo o §22:

"A perfeição de todo conhecimento decorre da riqueza, da grandeza, da verdade, da clareza, da certeza e da mobilidade viva do conhecimento. Isso é válido se essas qualidades se harmonizam entre si em uma representação, por exemplo, se a riqueza e a grandeza concordam com a clareza, se a verdade e a clareza concordam com a certeza, todas as demais com a vitalidade, igualmente se outros predicados do conhecimento (§18-21) concordam com elas. Se essas qualidades aparecem fenomenalmente, produzem elas a beleza do conhecimento sensível e, na verdade, a que vale universalmente, sobretudo das coisas e dos pensamentos, nos quais a plenitude nos agrada, a maneira nobre, a luz da verdade móvel" (BAUMGARTEN, 1988, p.13-15).

À estética cabe, portanto, desenvolver o domínio do conhecimento sensível diante do predomínio do pensamento abstrato do entendimento, o que significa buscar a legitimação das faculdades inferiores da alma, e não promover a sua destruição (cf. CASSIRER, 1997, p.451).

A dificuldade que temos em Baumgarten, e que se reflete inclusive em sua linguagem demasiadamente escolar de um latim até certo ponto rude, consiste justamente nesta *duplicidade de perspectivas* em sua proposta de pensar o sensível como sendo racional ou como fazendo parte da racionalidade. O que causa estranheza em seus escritos é a maneira de abordagem do domínio artístico, é essa mescla entre teoria do conhecimento e arte, que redundam em expressões artísticas esquisitas tais como "a beleza do conhecimento" e isso justamente numa época em que atuavam Lessing e Diderot, e logo a seguir Winckelmann e Herder, em que se desenvolviam outras maneiras de pensar a arte, tais como a crítica de arte e a história da arte. Baumgarten também está longe dos autores ingleses, que inverteram a ordem de prioridade: não é a sensibilidade que deve ser posta em cheque pela razão, mas a razão pela sensibilidade. Nos escritos de Baumgarten, ao contrário, sempre temos a sensação de um conflito insolúvel entre o pensamento e a arte, embora seja justamente da superação desse conflito de que se trata. A confusão entre um sensível passivo e ativo acompanha Baumgarten desde suas primeiras obras até a *Estética*<sup>6</sup>. A exigência da disciplina de estética foi posta em 1735 no fim do texto sobre o poema, intitulado *Meditações filosóficas sobre alguns tópicos referentes à essência do poema* (cf. §115-117). Entretanto, a definição da disciplina da estética na obra *Metafísica*, de 1739 (§533), em que se fala em produzir <proponendi> o sensível, não coincide plena e totalmente com a que lemos logo no início da obra *Aesthetica* (obra de 1750; §1), em que se acentua a idéia de ciência do sensível (cf. BAUMGARTEN, 1983).

Sobre esta dupla perspectiva em Baumgarten, do sensível como assunto artístico e do sensível como objeto da teoria do conhecimento, pode-se dizer que quem primeiramente a percebeu foi Kant, alguém que lia muito Baumgarten, utilizando seu manual de metafísica por várias décadas em seus cursos. Há uma célebre nota de Kant na *Crítica da razão pura* sobre Baumgarten, logo no §1 da *Estética transcendental*, após Kant definir que entende por estética transcendental "uma ciência de todos os princípios da sensibilidade *a priori*":

"Os alemães são os únicos a usarem a palavra *estética* para designar o que os outros denominam crítica do gosto. Essa denominação funda-se sobre uma falsa esperança, concebida pelo excelente pensador analítico Baumgarten, de submeter a avaliação crítica do belo a princípios

racionais e elevar as regras dela à ciência. Esse esforço é, entretanto, vão, pois tais regras ou critérios são, com respeito às suas principais fontes, meramente empíricos e, portanto, não podem jamais servir como leis determinadas *a priori*, pelas quais deveria regular-se o nosso juízo de gosto; este último constitui antes a pedra de toque da exatidão das primeiras. Em vista disso, aconselha-se a deixar de lado esta denominação, reservando-a à doutrina que seja verdadeira ciência (deste modo aproximar-nos-emos da língua e do sentido dos antigos, para os quais a divisão do conhecimento em *aisthetà kai noetá* era bastante famosa), ou dividir tal denominação com a filosofia especulativa e tomar a estética ora em sentido transcendental, ora em significado psicológico" (KANT, 1983, vol. 3, p. 70-71, trad. 1974, p. 40; cf. LEBRUN, 1993, Cap. 11).

É interessante notar, porém, como Kant, ao longo de sua obra crítica, lida justamente com esses dois registros da estética já presentes em Baumgarten<sup>7</sup>. Embora faça uma censura a Baumgarten, Kant vai se debater na *Crítica da razão pura* e na *Crítica do Juízo* precisamente com o problema de uma estética ou sensibilidade que ora é receptiva, ora é produtiva.

Inicialmente Kant opera com o termo estética na *Crítica da razão pura* segundo o significado de conhecimento sensível, no campo da teoria do conhecimento. Aqui a estética designa uma importante parte da teoria do conhecimento, que trata das formas puras da intuição, o espaço e o tempo: "sem sensibilidade nenhum objeto nos seria dado e sem entendimento nenhum objeto seria pensado. Pensamentos sem conteúdo são vazios, intuições sem conceito são cegas" (KANT, 1983, vol. 3, p. 98). O conhecimento possui duas partes, que correspondem a

"dois troncos do conhecimento humano, que talvez decorram de uma raiz comum, para nós desconhecida, a saber, a sensibilidade e o entendimento; por meio da primeira são nos dados objetos, por meio da segunda eles são pensados. Na medida em que a sensibilidade tivesse de conter *a priori* representações, que constituem a condição segundo a qual nos são dados objetos, ela pertenceria à filosofia transcendental. A doutrina transcendental dos sentidos teria de pertencer à primeira parte da ciência elementar, pois as condições sob as quais unicamente são dados os objetos do conhecimento humano, se passam neles, sob as quais eles são pensados" (KANT, 1983, vol. 3, p. 66).

A sensibilidade é neste contexto definida como "a capacidade (receptividade) de receber representações por meio do modo como somos afetados pelos objetos" (KANT, 1983, vol. 3, p. 69). O pensamento não se confunde com a sensibilidade: "distinguimos a ciência das regras da sensibilidade em geral, isto é, a estética, da ciência das regras do entendimento, isto é, a lógica" (KANT, 1983, vol. 3, p. 98). Na sensibilidade nos são dados os "objetos, e eles somente fornecem as intuições; ao contrário, por meio do entendimento eles são pensados, dele decorrem os conceitos" (KANT, 1983, vol. 3, p. 69). Por isso, a sensibilidade não é uma qualidade das coisas, ou melhor, da coisa em si, mas somente dos fenômenos (cf. KANT, 1983, vol. 3, p. 76). Daqui também decorre a idéia kantiana de uma forma pura da sensibilidade, que se chama "intuição pura" (KANT, 1983, vol. 3, p. 70), identificada primeiramente na categoria do espaço (cf. KANT, 1983, vol. 3, p. 75-76). Na verdade, todo o empenho de Kant na *Crítica da razão pura* em relação à sensibilidade está precisamente voltado para o esclarecimento do caráter de pureza da sensibilidade, no esclarecimento não da matéria da sensibilidade, mas de sua forma e isso na medida em que é pura: "Que, por fim, a estética transcendental não pode conter nada mais nada menos do que esses dois elementos, a saber, espaço e tempo, se esclarece pelo fato de que todos os outros conceitos pertencentes à sensibilidade, mesmo o de movimento, que une as duas partes, pressupõem algo de empírico" (KANT, 1983, vol. 3, p. 86). Em *Progressos da metafísica desde a época de Leibniz e Wolff* (1791), lemos: "a forma do objeto, representado a priori na intuição, não se funda na constituição do objeto, mas na do sujeito" (KANT, 1983, vol. 5, p.597; cf. 599-604).

Na *Crítica do Juízo*, por outro lado, a estética é justamente a maneira como o sensível é produtivo na constituição de um juízo de gosto: se na teoria do conhecimento da *Crítica da razão pura* o estético se refere à recepção do múltiplo dado na percepção e que necessita dos conceitos que lhe dão uma direção, na *Crítica do Juízo*, o estético, localizado na sensação, entra em acordo com o entendimento, sendo produtivo. Como afirma Kant no §64 da *Antropologia*, "no gosto (da escolha) isto é, na faculdade do juízo estética, não é imediatamente o sentimento (o material da representação do objeto), mas antes a faculdade do juízo livre (produtiva) que, por meio da poesia <*Dichtung*>, realiza uma fusão, isto é, a forma que produz um aprazimento no objeto: pois apenas a forma é

capaz de reivindicar uma regra universal para o sentimento de prazer” (KANT-1983, vol. 10, p. 565). Aqui surge o mérito de Kant que consiste em mostrar que o sensível possui nele mesmo um princípio que já é racional, uma finalidade, ou seja, em localizar no sentimento um *a priori*, uma conformidade a fins de carácter transcendental, não submetida ao entendimento, embora em concordância com o entendimento. Os quatro momentos categoriais a que é submetido o juízo de gosto, a saber, quanto à sua qualidade, quantidade, relação (finalismo) e modo, procuram sempre resguardar esse carácter ao mesmo tempo livre e necessário, dotado de sentido da atividade da imaginação e do entendimento, os quais encontram-se num livre jogo no nível do sentimento de prazer e desprazer<sup>8</sup>. Há um interesse do sujeito no prazer produzido pelo belo e no desprazer no sublime, mas que não é um interesse específico, pelo objeto enquanto tal, e sim é sem interesse, é subjetivo; além disso, o juízo de gosto não é apenas individual, mas possui uma universalidade enquanto um sentimento, embora não determinável pelo conceito. Quando estou diante do belo, vejo que é o belo, mas não posso explicar precisamente em que consiste esse belo. O juízo de gosto sugere uma comunicação universal, a vivificação das faculdades da imaginação e do entendimento, no horizonte de uma universalidade não conceitual. O belo é tido como belo porque possui uma certa conformidade a fins (ligada à forma do objeto), mas não uma finalidade determinada, que pudesse ser estabelecida em conceitos. E, por fim, no julgamento do belo se apresenta também uma certa necessidade: sob certas condições é possível requerer um assentimento para o belo, sob a pressuposição de um sentido comum, de um estado social.

Mas em que consiste a especificidade do estético na *Crítica do Juízo*, em relação à *Crítica da razão pura*? O termo *estética* recebe agora uma nova acepção: não é a expressão do que é dado na intuição e, muito menos, uma representação do entendimento, mas uma atividade do juízo (KANT, 1983, vol. 8, p.199). Na *Crítica da razão pura*, o objeto da estética transcendental eram as intuições sensíveis, não um julgamento estético, do qual agora se trata (KANT, 1983, vol. 8, p. 200). Ocorre assim um apontamento para o carácter absoluto da razão, nesse encontro entre liberdade e necessidade, o fato de que o universal e o particular, a sensibilidade e o entendimento, o sujeito e o objeto, formam uma unidade. Não se

trata mais, como em Baumgarten, de unir coisas estranhas entre si, mas de verificar uma atuação recíproca, da arte na natureza, na noção de uma técnica da natureza, bem como da natureza no sujeito, na concepção da bela arte e do gênio. Ao contrário de Baumgarten, que partia do nível do entendimento abstrato e formal, é certo que localizado na sensibilidade, mas mesmo assim ainda marcado pelo inteligível, Kant irá partir do caminho oposto, ou seja, do interior do próprio sentimento, para daí extrair o universal. E é isso que realiza toda obra de arte verdadeira e mesmo uma disciplina de estética que se queira conseqüente. Com Kant, por conseguinte, acaba o domínio das estéticas prescritivas, das poéticas e teorias da arte, da idéia de imitação como cópia do exterior e ganham espaço as estéticas especulativas, pois agora a tarefa da estética consiste em partir do próprio sensível para examinar como nele se instaura a racionalidade<sup>9</sup>. A operação de Kant liquida com a idéia de que para fazer arte se deve partir de uma teoria pré-estabelecida, anterior à sensibilidade. Com isso, também a tarefa da crítica de arte sofre uma mutação, já que também o discurso "posterior" ou "sobre" a arte tornou-se problemático. O sensível possui suas próprias regras, ele é um mundo próprio e a partir do qual se constitui o mundo, uma totalidade, a partir da qual se pode inclusive ler ou construir (espelhar) o todo maior do mundo. Todo discurso sobre a arte tem de se inserir neste âmbito específico, para a partir daqui estabelecer uma fundamentação ou fazer suas considerações. Os sistemas idealistas de filosofia da arte de Hegel, de Schelling e de Schopenhauer vão justamente tentar fazer isso.

Mas o fato de que a fundamentação kantiana da sensibilidade estética caminha para uma teoria do gênio, que é um talento dado ao homem pela natureza, também aponta para o horizonte específico da filosofia de Kant, a saber, para uma restrição da sensibilidade a uma teoria do sujeito, que não consegue reconciliar-se efetivamente com o seu outro, o lado objetivo, ou melhor, não explora as potencialidades da racionalização do sensível abrigando-se numa objetividade enviesada, que provém da mera subjetividade. Na arte como nos produtos da natureza nunca se trata, em Kant, de uma atividade própria da natureza, nem da arte como objeto sensível (de um juízo já efetivado como obra de arte concreta), mas sempre da atividade do juízo, na qual se ressalta a forma subjetiva, em detrimento do conteúdo. Na *Antropologia*, lemos:

“O julgamento de um objeto, por meio do gosto, é um juízo sobre a concordância ou o conflito da liberdade no jogo entre a imaginação e a conformidade a leis do entendimento e se refere, portanto, apenas à forma estética de julgar (essa unificação das representações dos sentidos) e não a produtos a serem criados, nos quais ela é percebida” (KANT, 1983, vol. 10, §64 p. 566).

Hegel procurará preencher essa lacuna, tentará ir além de uma filosofia do sujeito apenas centrado em si mesmo e superar a contraposição entre o subjetivo e o objetivo, o conceito e a sensibilidade, a qual apenas ficou indicada na filosofia de Kant, mas não superada inteiramente. Será, portanto, o sistema estético de Hegel que consolidará plenamente o ponto de partida kantiano. Todos os pontos de sustentação da racionalização do sensível conquistados por Kant, a saber, o caráter único, totalizante, universal, livre e necessário, autônomo e desinteressado serão "traduzidos" por Hegel para o ponto de chegada da filosofia de Kant, para o absoluto, o que significa a necessidade de abandonar, sob certa medida, o ponto de partida como sendo absoluto, a filosofia do sujeito. A filosofia do sujeito, ou da consciência não é inteiramente deixada de lado, ela se torna a reflexão interna do absoluto, a negatividade que move o todo. Quando se faz essa passagem de Kant para Hegel é importante observar a mudança que o discurso filosófico sofre, pois Hegel parte do resultado da filosofia de Kant, por isso, ele não poderá mais fazer filosofia como um discurso de faculdades. Assim como houve em Kant, desde a primeira até a terceira Crítica uma mudança de sentido e de assunto da filosofia, também houve uma mudança entre Kant e Hegel.

Hegel assume o problema posto por Baumgarten logo no início de seus *Cursos de estética* (nas duas primeiras partes da "Introdução"), a saber, a oposição entre a sensibilidade e o entendimento como uma possível objeção à possibilidade de uma filosofia da arte. Mas, ao contrário de tentar resolver essa oposição, dando privilégio a um dos lados, ele a transforma para que se torne o próprio motor de todo o seu sistema estético. Para isso, ele se serve da lição kantiana da racionalidade imanente ao sensível. Nesta delimitação do objeto da estética, que é a arte, Hegel realiza um movimento duplo do pensar: de um lado, eleva o lado sensível da aparência ao nível da filosofia, ao nível do conceito, bem como faz com

que o conceito desça ao nível da sensibilidade. É a própria noção de filosofia como a apreensão do conceito, que tem em si mesmo o seu outro, que permite a Hegel estabelecer, diante de Baumgarten, a disciplina da estética:

"No entanto, se as obras de arte não são pensamento e conceito, mas um desenvolvimento do conceito a partir de si mesmo, um estranhamento [*Entfremdung*] na direção do sensível, então a força do espírito pensante reside no fato de não apenas apreender a si mesmo em sua Forma peculiar como pensamento, mas em reconhecer-se igualmente em sua alienação [*Entäußerung*] no sentimento e na sensibilidade, apreender-se em seu outro, transformando o que é estranho em pensamento e, assim, o reconduzindo de volta a si" (HEGEL, 1999, p. 37).

O conceito, deixando de ser fixo, se desenvolverá na história, abrangendo e negando o outro dele mesmo. Esta diferença entre Hegel e Baumgarten também explica porque Baumgarten não chegou a desenvolver uma estética sistemática que englobasse todo o mundo fenomênico da arte, pois para ele não havia esta possibilidade de mediação entre o conceito e a sensibilidade, mediação que apenas foi tornada possível com a revolução copernicana de Kant. Baumgarten mantém-se inteiramente no nível do entendimento, ao passo que para Hegel a tarefa da filosofia, desde a *Fenomenologia do espírito*, consiste em acompanhar a exposição do saber enquanto aparece, consiste em verificar como no saber imediato já está presente o absoluto, bem como inversamente em tomar o absoluto somente na medida em que aparece.

Podemos, dessa maneira, afirmar que Hegel, pensando em termos dialéticos, tanto encontra uma possibilidade de mediação entre o sensível e o conceito, como também mantém a oposição entre as duas esferas. A negatividade permite o desenvolvimento do saber artístico em sistema. Assim, Hegel é fiel a Baumgarten quanto à oposição entre o conceito e a sensibilidade, mas ao mesmo tempo se opõe a Baumgarten, na medida em que extrai da oposição o movimento de desenvolvimento do próprio espírito. Diante de Kant, a diferença reside no fato de que não se trata mais de falar da sensibilidade e da razão em termos de faculdades da mente. Uma vez que Kant apontou para o caráter absoluto da razão, a

maneira de tratar do saber fenomênico, do qual a estética será o sistema, não pode mais retroceder ao nível de uma filosofia do sujeito finito, mas importa partir do próprio absoluto (sujeito como totalidade e infinitude). A idéia estética, que Kant identifica no § 49 da *Crítica do Juízo* como o ápice da subjetividade genial, torna-se o ponto de partida de Hegel, mas não na medida em que é produzida pela atividade do gênio (essa hipótese do sujeito), “subjetivamente para a vivificação dos poderes-de-conhecimento” (KANT, 1974b, p. 348), mas enquanto se desenvolve como ideal na história. É por aqui que entra a história da arte, que em Kant é escassa: ela será o desenvolvimento da *idéia* enquanto *ideal* na efetividade histórica. Hegel amplia tanto a oposição quanto a concordância (do si e do outro) entre o conceito e a sensibilidade para um plano histórico mais amplo, vai acompanhando a “eterna contradição” que define o desenvolvimento da história da arte, de tal maneira que pode fazer um sistema estético impossível para Baumgarten e também para Kant, embora preparado por eles. Ou seja, é certo que, para Hegel, toda a arte, desde o seu nascimento até a sua consumação na época moderna, sempre tentará resolver esta oposição inerente e interna, que é a do sensível e do conceito, mas, em vez de ser apenas uma oposição rígida e fixa, ela se encontra em movimento e inclusive alimenta todo o processo de constituição da arte na história.

<sup>1</sup> “A tarefa da *Crítica do Juízo* é, portanto, essencialmente sistemática: trata-se, com o auxílio de certos juízos aparentemente empíricos, de detectar a presença de uma faculdade de julgar a priori” (LEBRUN, 1993, p.403).

<sup>2</sup> Nessa mesma linha, podemos citar palavras de Friedrich Schlegel: “Naquilo que se chama filosofia da arte falta habitualmente uma das duas: ou a filosofia, ou a arte” (1997, p. 22); “Estética é uma palavra que, na significação em que foi inventada e é usada na Alemanha, revela notoriamente um desconhecimento igualmente completo da coisa designada e da língua que a designa. Por que é conservada?” (1997, p. 26).

<sup>3</sup> Kant, por sua vez, critica a escola de Wolff por concluir que o sensível, por não ser distinto, é então obscuro <*verworren*> (cf. *Lógica*, item V da “Introdução”, in: KANT, 1983, V, p. 459). Na *Antropologia* (1798) (§7 - §10), Kant se ocupa igualmente dessa valorização do sensível pela escola de Wolff-Leibniz, apontando o erro de pensar o sensível como não distinto e a intelectualidade como distinta. A origem desse erro de pensamento estaria no platonismo de Leibniz, que aceitava a noção de intuições puras do entendimento, encontráveis na mente, e defendia que a tarefa da filosofia consistiria em analisá-las (KANT, 1983, X, p.425).

<sup>4</sup> Ernst Cassirer exprime esse conflito, em *A filosofia do iluminismo*, afirmando que o filósofo Baumgarten nunca deixou de ser um metafísico da escola de Wolff, embora o “fenomenologista” Baumgarten tenha transposto a barreira do que é puramente conceptual (1997, p.445).

<sup>5</sup> Kant lida com estas questões postas por Baumgarten em sua *Lógica*, item VIII da “Introdução”, sob o título: *Ästhetische um logische Deutlichkeit* (*Werke* 5, p. 489-491).

<sup>6</sup> Por isso, August Schlegel saiu-se com a seguinte tirada: “Baumgarten trata muito confusamente da confusão” (SCHLEGEL, 1962. p. 667).

<sup>7</sup> Por este motivo, August Schlegel o acusa de ter recaído na linguagem de Baumgarten, quanto ao termo estética, pois ainda o manteria na *Crítica do juízo*, depois de ter limitado seu uso na *Crítica da razão pura* (SCHLEGEL, 1962, p.610-11; Baumgarten ainda é fortemente criticado entre as páginas 665-668). Para Schlegel, na trilha da idéia romântica da crítica de arte, o termo estética é totalmente inadequado e deveria ser deixado de lado.

<sup>8</sup> É preciso notar que esse passo de encontrar uma finalidade imanente ao sentimento, ao juízo de gosto, tem uma forte relação com tentativas do século XVIII de encontrar no sentimento de gosto uma racionalidade própria. Sobre isso, basta lembrar somente do ensaio de Hume, *Sobre o padrão do gosto*. Aliás, é o pensamento inglês que insiste fortemente na idéia de que o gosto, embora seja o elemento da sociabilidade, não depende de normas, de acordos racionais baseados em convenções humanas fixas, mas repousa basicamente sobre um sentimento. Por outro lado, a importância do sentimento em meados do século XVIII, como impregnado de racionalidade e moralidade, é impensável sem o trabalho da literatura, por exemplo, de romances como *A nova Heloisa* de Rousseau e *Os sofrimentos do jovem Werther* de Goethe.

<sup>9</sup> A fundamentação estética de Kant, ao sustentar uma racionalidade livre presente na sensibilidade artística, que se dá em paralelo com a finalidade da natureza, permitiu também, paradoxalmente, uma nova atualidade para a noção de imitação da natureza. Ao mesmo tempo em que racionaliza o sensível, Kant indica que o tipo dessa racionalização guarda um elemento ou um lado inconsciente que também pode ser chamado de natural (de uma natureza subjetiva). Esse ponto foi importante para a estética de Goethe, Schelling e Schopenhauer.

## Referências bibliográficas

BAUMGARTEN, I. 1983. *Texte zur Grundlegung der Ästhetik* (lateinisch-deutsch, trad. Hans Rudolf Schweitzer). Hamburg: Meiner.

\_\_\_\_\_. 1988. *Theoretische Ästhetik* (lateinisch-deutsch, trad. Hans Rudolf Schweizer). Hamburg: Meiner.

CASSIRER, E. 1997. *A filosofia do iluminismo* (trad. Álvaro Cabral). Campinas: Editora da Unicamp.

\_\_\_\_\_. 1994. *Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte*. Darmstadt:Wissenschaftliche Buchgesellschaft (6 ed.)

DESCARTES, R. 1950. *Les principes de la philosophie* (introduction et notes par Guy Durandin). Paris:Vrin.

HEGEL, G. F.W. 1999. *Cursos de estética I* (trad. Marco Aurélio Werle). São Paulo: Edusp.

KANT, I. 1983. *Werke* (org. Wilhelm Weischedel): Darmstadt, WBG.

\_\_\_\_\_. 1974. *Crítica da razão pura* (trad. Valerio Rohden e Udo Moosburguer) in: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural.

\_\_\_\_\_. 1974b “Da arte e do gênio” (trad. Rubens Torres Filho), in: *Os pensadores*, São Paulo, Abril Cultural.

LEBRUN, G. 1993. *Kant e o fim da metafísica* (trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura). São Paulo: Martins Fontes.

PAUL, J. 1990. *Vorschule der Ästhetik*. Hamburg: Meiner.

RICHTER, J-P. 1990. *Vorschule der Ästhetik*. Hamburg: Meiner.

SCHELLING, F.W. 1985. *Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, Band 3.

SCHLEGEL, A. 1962. *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, In: Mayer, Hans. *Meisterwerke deutscher Literaturkritik*, Stuttgart, Goverts.

SCHLEGEL, F. 1997. *O dialeto dos fragmentos*, trad. de Márcio Suzuki, São Paulo, Iluminuras.

