

FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO

CLENIO LAGO

**EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E FORMAÇÃO: ARTICULAÇÃO A
PARTIR DE HANS-GEORG GADAMER**

Porto Alegre

2011

CLENIO LAGO

**EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E FORMAÇÃO: ARTICULAÇÃO A
PARTIR DE HANS-GEORG GADAMER**

Tese apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de Doutor pelo
Programa de Pós-graduação em Educação da
Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Nadja Mara Amilibia Hermann

Porto Alegre

Fevereiro de 2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L177e Lago, Clenio

Experiência estética e formação: articulação a partir de
Hans-Georg Gadamer / Clenio Lago. – Porto Alegre, 2011.
121 f.

Tese (Doutorado em Educação) – Fac. de Educação,
PUCRS.

Orientadora: Prof^a Dr^a Nadja Mara Amilibia Hermann

1. Educação – Aspectos Filosóficos. 2. Estética (Filosofia).
3. Formação. 4. Experiência Ontológica. 5. Hermenêutica. 6.
Gadamer, Hans-Georg – Crítica e Interpretação. I. Hermann,
Nadja Mara Amilibia. II. Título.

CDD 370.1

Bibliotecária Responsável: Elisete Sales de Souza, CRB 10/1441

FICHA AVALIATIVA

Professora Orientadora - Professora Dra. Nadja Mara Amilibia Hermann –
PUCRS

Professor Convidado - Professor Dr. Marcos Villela Pereira - PUCRS

Professor Convidado - Professor Dr. Amarildo Trevisan – UFSM

Professor Convidado - Professor Dr. Ireno Antônio Berticelli - UNOCHAPECÓ

Porto Alegre

Fevereiro de 2011

AGRADECIMENTOS

À minha esposa Nilza Maria Cantarelli da Silva que, com seu amor, carinho e atenção, mostrou-me que o amor é diálogo profundo, compreensão.

Aos meus Pais, que a seu modo me conferiram liberdade e a meus Irmãos.

À Profa. Dra. Nadja Hermann, que com muito carinho, dedicação, acolheu-me como orientando. Uma verdadeira Mestra na Arte de Viver, que encanta com sua elegância e sabedoria.

Aos demais membros integrantes da Banca de Qualificação e de Defesa: Professores Doutores Amarildo Luiz Trevizan, Marcos Villela Pereira e Ireno Antônio Berticelli, pelas prestativas e valiosas contribuições.

À Profa. Dra. Dirce Welchen, pelas valiosas contribuições efetivadas na revisão linguística, pois auxiliaram a dar clareza aos argumentos.

Aos Mestres da Vida (Posso citar: Pe. Ruben Natal Dotto, Prof. Dr. Danilo Cerezzer e Prof. Vitalino Cesca) que com seu modo de ser, são exemplos de vida.

Aos amigos e colegas Mauricio, Alexander, Clara, Gionara, Mônica, Josimar e Andrea. Aos demais amigos, que já são parte de mim, que com o seu carinho e apoio, tornaram esta conquista possível e mais alegre.

Ao viger do Outro ... coisa não tão fácil assim, mas que possibilita o meu ser como acontecer.

Ao PPEGE/PUCRS que me acolheu e possibilitou esta conquista.

À CAPES, que por dois anos me amparou financeiramente, auxílios muito valiosos. Certamente cumpre sua função social.

À UNOESC/*Campus* de São Miguel do Oeste que nas Pessoas do Prof. Vitor Agostini, Prof. Nelson Machado, Profa. Marilene Stertz e demais colegas que fazem parte da minha vida acadêmica.

Enfim, com todos quero compartilhar minha FELICIDADE!

É muito diversa a atenção que o artista da beleza aparentemente dedica à sua matéria aquela com que o artista político deve aproximar-se da sua, respeitando-lhe a peculiaridade e personalidade não apenas subjetivamente, para um efeito enganador dos sentidos, mas subjetivamente, para o seu mais íntimo (SCHILLER, 1759-1805).

Reconhecer no estranho o que lhe é próprio, familiarizar-se com ele, eis o movimento fundamental do espírito, cujo ser é apenas o retorno a si mesmo a partir do ser-outro (GADAMER, 1900-2002).

[...] a capacidade constante de voltar ao diálogo, isto é, de ouvir o outro, parece-me a verdadeira elevação do homem a sua humanidade (GADAMER, 1900-2002).

RESUMO

Partimos do entendimento de que o pensamento de Gadamer constitui-se em uma alternativa plausível aos desafios contemporâneos à formação. Nesse sentido, esta tese aborda a articulação entre estética e formação a partir de Hans-Georg Gadamer, considerando a experiência estética no encontro do homem com a obra de arte e no encontro entre os homens. As argumentações foram tecidas no horizonte da Hermenêutica Filosófica. Para tal, revisamos a estética clássica, abordando Platão e Aristóteles, a estética moderna, com destaque especial a Kant, Schiller, Hegel. Apresentamos as argumentações de Gadamer quanto à dimensão ontológica da obra de arte, pois lhe permitiram ultrapassar a distinção estética, apresentar a percepção como articulação e a experiência estética como ontológica. Esse percurso possibilitou maior entendimento do processo formativo, na medida em que demonstra que, quem faz a experiência da arte, coloca-se em jogo, é desafiado a ser outro, porque a obra de arte como ser-aí, a seu modo, diz algo a cada um. Assim, a experiência da arte, marcada por uma pluralidade de experiências, constitui-se em importantes momentos autoformativos, na medida em que pode gerar tanto abertura como coroamento de processos, demarcando identidades. E isso pode ser percebido tanto na experiência do homem com a obra de arte quanto na experiência entre os homens, diferentes modos de ser. Dessa forma, ao conceber a experiência estética como experiência ontológica, Gadamer não só reconfigurou o pensamento filosófico, conferindo novo lugar à estética, como conferiu atualidade à *Bildung*. Portanto, sua proposta constitui-se em uma resposta plausível aos desafios contemporâneos, especificamente, à formação marcada pelo empobrecimento da experiência.

Palavras-chave: Experiência; Estética; Formação; Gadamer.

ABSTRACT

We believe that Gadamer's thought is in itself a plausible alternative to current challenges to training. From this aspect, this thesis addresses the relationship between training and aesthetics from Hans-Georg Gadamer, considering the aesthetic experience in man's encounter with the work of art and the encounter among men. The arguments were made in the horizon of Philosophical Hermeneutics. To this end, we review the classical aesthetics, approaching Plato and Aristotle, the modern aesthetics, with particular attention to Kant, Schiller, Hegel. We present the arguments of Gadamer on the ontological dimension of the work of art, because he was allowed to overcome the aesthetic distinction, to present perception as articulation and aesthetic experience as ontological. This way provided a greater understanding of the formation process, in that it demonstrates that, the one who makes the art experience, arises in game, is challenged to be another, because the work of art as being-there, in its way, says something to each one. Thus, the experience of art, characterized by a plurality of experiences, consists of important auto-formative moments, as it can generate as much openness as the crowning process, demarcating identities. And this can be seen both in man's experience with the work of art and in the experience among men, different ways of being. Therefore, in designing the aesthetic experience as ontological experience, Gadamer not only reconfigured the philosophical thought, giving rise to new aesthetic, as gave contemporaneity to *Bildung*. So his proposal consists of a plausible answer to contemporary challenges, specifically, the training marked by the impoverishment of experience.

Keywords: Experience; Aesthetics; Training; Gadamer.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	9
	CAPÍTULO I	
1	TEMATIZAÇÃO.....	11
	CAPÍTULO II	
2	EXCURSO CONCEITUAL: <i>BILDUNG</i> E ESTÉTICA.....	23
2.1	<i>BILDUNG</i>	23
2.2	ESTÉTICA.....	28
	CAPÍTULO III	
3	O LUGAR HISTÓRICO OCUPADO PELA ESTÉTICA.....	31
3.1	A ESTÉTICA NA VISÃO CLÁSSICA.....	32
3.2	A ESTÉTICA NA MODERNIDADE.....	37
3.2.1	A estética em Kant.....	42
3.2.1.1	A estrutura da representação: analítica do belo e do sublime.....	47
3.2.2	A estética em Schiller.....	52
3.2.3	A estética em Hegel.....	59
	CAPÍTULO IV	
4	A DIMENSÃO ONTOLÓGICA DA OBRA DE ARTE EM GADAMER.....	66
4.1	A CRÍTICA DE GADAMER À TEORIA ESTÉTICA.....	69
4.1.1	A percepção como articulação.....	76
4.2	O JOGO COMO MODO DE SER DA OBRA DE ARTE.....	79
4.2.1	A transformação em configuração.....	82

4.3	A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM GADAMER.....	84
-----	--	----

CAPITULO V

5	A ESTRUTURA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM GADAMER.....	90
5.1	A ESTRUTURA DA EXPERIÊNCIA.....	91
5.1.1	A linguagem da arte.....	94
5.1.2	O diálogo como modo de ser da experiência.....	97

CAPÍTULO VI

6	EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COMO EXPERIÊNCIA FORMATIVA A PARTIR DA ONTOLOGIA DE GADAMER.....	99
6.1	O ENCONTRO DO HOMEM COM A OBRA DE ARTE.....	100
6.1.1	A experiência estética da leitura como um exemplo de autoformação.....	102
	O ENCONTRO ENTRE OS HOMENS.....	106

	CONCLUSÕES.....	109
--	------------------------	------------

	REFERÊNCIAS.....	112
--	-------------------------	------------

INTRODUÇÃO

Vivemos um tempo marcado pela crise paradigmática, em que não somente a ideia de verdade, os ideais educacionais entram em crise, como o próprio racionalismo clássico, em que a razão constitui-se como o referencial à certeza. Ao mesmo tempo, é o momento em que a própria razão passa a colocar-se na escuta do outro, reconhecendo-o enquanto outro, conferindo novas perspectivas à formação, deixadas de lado no modo metafísico de pensar. Nesse contexto, é acertado abordar a relação entre experiência estética e formação, visto a experiência estética constituir-se em um momento significativo no processo de formação, pelo qual aprendemos.

A tese defendida é de que a articulação entre estética e formação, a partir de Gadamer, constitui-se em uma alternativa plausível aos desafios do empobrecimento da experiência em meio à ruptura da metafísica, na medida em que, compreendendo a experiência estética como ontológica, confere atualidade à *Bildung*. As argumentações constituem-se em torno das reflexões de Gadamer, na perspectiva da Hermenêutica Filosófica, estando divididas em seis capítulos. O primeiro capítulo tematiza a crise do paradigma da racionalidade, a emergência do paradigma estético, os desafios consequentes e a proposta de Gadamer. O segundo apresenta um delineamento conceitual da *Bildung* e da Estética, considerando que estes estão articulados de forma particular no período clássico, moderno e contemporâneo. São dois conceitos-chave à articulação desta tese. O terceiro capítulo, *O lugar histórico ocupado pela estética*, como forma de situar as argumentações de Gadamer, aborda o lugar histórico ocupado pela estética, com destaque à concepção clássica de estética, que enfatiza o objeto, e à concepção moderna, que se centra no sujeito. Especificamente trata das posturas de Platão, Aristóteles, dos argumentos de Kant presentes em sua abordagem subjetiva da estética, passando por Schiller que, com o impulso

lúdico, confere autonomia à arte e por Hegel que, pautado pela intersubjetividade como forma de superar a subjetividade, sinaliza a experiência estética como o encontro consigo mesmo no espírito absoluto. No quarto capítulo, *A dimensão ontológica da obra de arte em Gadamer*, apresentamos os principais argumentos de Gadamer à teoria estética, com o objetivo de liberar a experiência estética da base estrutural da filosofia da consciência e fazer emergir a verdade da arte. Para tal, o filósofo vale-se do jogo como o modo de ser da obra de arte, o que lhe permite tratar, de forma mais apropriada, do significado da experiência estética na formação. O quinto capítulo, *A estrutura da experiência estética em Gadamer*, analisa a estrutura da experiência estética desde a estrutura da experiência em geral, tal como compreendida por Gadamer, com destaque ao diálogo como modo de ser da experiência estética, que se efetiva no jogo do perguntar e responder. No sexto capítulo, *A experiência estética como experiência formativa a partir da ontologia de Gadamer*, compõe as argumentações em torno da articulação entre experiência estética e formação, a partir de Gadamer, considerando a experiência estética do homem com a obra de arte e a experiência entre os humanos como diferentes modos de ser, no horizonte do jogo. E, por fim, destacamos, com base na dimensão ontológica da obra de arte, a forma como Gadamer conferiu nova configuração à *Bildung*.

CAPÍTULO I

1 TEMATIZAÇÃO

Diante da multiplicidade e da dinamicidade, os gregos se perguntavam por referenciais que possibilitassem certezas, seguranças às ações. Instituíram a metafísica como um lugar fora da areia movediça da contingência, situação em que os valores passaram a ser alcançados e delineados pela razão, e a experiência sensível ficou a esta subordinada. Nos medievais, subsumidos pela teologia, pelo *telos* educativo, na forma de crença em Deus justificada aos moldes do modelo neo-platônico, também estão no horizonte da metafísica.

Os ideais éticos gregos buscam a plena e perfeita realização humana, a ser obtida pela razão, enquanto que a tradição cristã traz ideais em que o homem depende totalmente de um Deus único e criador, que se revela como verdadeiro fim. A ética cristã encontra em Jesus Cristo o modelo absoluto de perfeição humana (HERMANN, 2001, p. 30).

Com a crise do paradigma medieval e do ideal de homem divino, buscase, no homem, na razão objetiva, ou seja, na razão científica, o novo referencial de certeza. Este, constituído no âmbito do sujeito transcendental como razão pura, abandona as causas contingentes para, a partir de si, postular os referenciais, as causas transcendentais. Agora o sujeito do conhecimento deve aparecer no processo com sua universalidade, deixando de lado suas particularidades, a contingência, ou no mínimo subordinando-as à razão. Mas os efeitos históricos da razão pretensamente pura, aos poucos, mostram-se não tão razoáveis. Entra em crise a razão moderna, revelando-se com ela os limites do sujeito moderno e de suas certezas, conseqüentemente, os limites do ideal de homem racional, sob o qual se estruturou o mundo ocidental.

A crise que chamamos de crise da modernidade é, na verdade, a crise do modo metafísico de pensar que separa sujeito do objeto, homem da natureza, teoria da prática, o formal do sensível, aquele que sabe daquele que não sabe, professor do aluno. É a crise do ideal de homem racional, tido como fim último, da razão pura como garantidora da verdade. Na educação, é a crise do *telos*, do referencial, do ideal educativo articulado em torno do ideal de homem racional. Mas, para melhor elucidar o significado desta crise acima sinalizada, bem como seus impactos para a educação, inicialmente, percorreremos as argumentações de Nietzsche como forma de trazer presente o problema da estética, visto Nietzsche evidenciar que, se existe uma justificativa da existência, esta deve ser estética. Procederemos assim, a fim de situar nosso questionamento quanto às contribuições de Gadamer no que dizem respeito à relação entre formação e estética, já que este importante filósofo articula sua postura filosófica desde a experiência da arte, evidenciando os desafios emergidos com a ruptura da metafísica.

Esta crise está sinteticamente expressa no pensamento de Nietzsche, que, em meio à decadência da cultura europeia, ao niilismo do paradigma ocidental, diagnostica que o paradigma da racionalidade pura estava sufocando o ser, não mais sendo possível permanecer em tal estrutura. Assim, considerando que o pensamento moderno caracteriza-se por sua estruturação lógico-matemática, em *A gaia ciência*, Nietzsche se pergunta:

De onde surgiu a lógica na mente humana? Certamente do ilógico, cujo domínio deve ter sido enorme no princípio. [...] Mas a tendência predominante de tratar o semelhante como igual – uma tendência ilógica, pois nada é realmente igual – foi o que criou todo fundamento para a lógica. [...] por muito tempo foi preciso que o que há de mutável nas coisas não fosse visto nem sentido (NIETZSCHE, 2005, p. 139).

Ao expor a lógica estrutural da racionalidade moderna como sendo ilógica, Nietzsche elucidava o centro nuclear da modernidade como um particularismo tomado como abstrato e universal desde uma vontade de poder.

Vale ressaltar que não foi suficiente evidenciar a lógica da lógica como sendo ilógica, Nietzsche precisou implodir o referencial conceitual de perfeição, Deus assim procedeu quando, na voz do homem louco que, em plena luz do dia, vai ao mercado grita incessantemente:

Procuro Deus! Procuro Deus! [...] O mais forte e mais sagrado que o mundo até então possuía sangrou inteiro sob os nossos punhais [...]. Nunca houve um ato maior – e quem vier depois de nós pertencerá, por causa desse ato, a uma história mais elevada que toda a história até então! (NIETZSCHE, 2005, p. 147-148).

Dessa forma, Nietzsche coloca em questão tanto a crença na origem divina da verdade como o seu valor absoluto, por decorrência, a unidade metodológica, o modo metafísico de pensar.¹ Evidencia “[...] o caráter fictício da própria moral, da religião e da metafísica e o desencanto é a tomada de consciência de que não há estrutura, leis e valores objetivos” (HERMANN, 2001, p. 73). A ruptura da metafísica implica compreender que não mais existe verdade absoluta, modelos ideais, mas possibilidades, perspectivas, ou seja, interpretações. “Não existe Coisa-em-si, nenhum conhecimento absoluto; o caráter perspectivista, ilusório, enganador é intrínseco à existência” (NIETZSCHE, 1989, p. 77). O “‘Eu’ trata-se [agora] de uma hipótese auxiliar com vista à inteligência do mundo” (NIETZSCHE, 1989, p. 73). Sendo assim, Nietzsche (1989, p. 88) se pergunta: “Em que pode unicamente consistir o conhecimento? ‘Interpretação’, de modo algum ‘explicação’.” Para Nietzsche, não há fatos em si, verdade, somente interpretação, o que constitui a radicalidade de seu pensamento.

O questionamento da verdade como algo “em si” efetivado por Nietzsche destituiu o referencial do “eu pontual” postulado por Descartes,² o eu

¹ O anúncio da constatação da morte de Deus, realizado por Nietzsche, “[...] significa o fim do modo tipicamente metafísico de pensar” (GIACOIA JUNIOR, 2000, p. 24).

² Sobre o modelo de perfeição, Descartes vale-se de Deus e das formas geométricas. “[...] sem alicerçar minhas razões em nenhum outro princípio, exceto no das perfeições infinitas de Deus (DESCARTES, 2004, p. 71) que, “[...] é esse Ser perfeito, é ou existe quanto seria qualquer demonstração de geometria” (DESCARTES, 2004, p. 71). Descartes crê num Deus como modelo de perfeição, modelo de razão. Assim, a partir da crença na perfeição

transcendental kantiano, bem como a ideia de espírito absoluto apresentado por Hegel, obrigando a filosofia incorporar o problema da contingência, e da aparência há muito desvalorizada no discurso filosófico. Isso porque o anúncio da morte de Deus abalou os fundamentos objetivos e subjetivos da modernidade, a ideia de verdade e de sujeito. Dessa forma, ensejou o ressurgimento da experiência do trágico, colocando no lugar do “tu deves” o “eu quero”, a afirmação da vida e a moral como criação perspectiva em que o homem é a própria obra de arte se fazendo arte. A exigência agora é que o homem precisa orientar sua vida a partir de novos valores que não sejam os já estabelecidos culturalmente e dados como prontos e imutáveis, visto vez que esses estão desgastados e não servem mais. É preciso, acima de tudo, partir daqueles princípios que estejam voltados à afirmação da vida, para além da moral de rebanho, para além do bem e do mal. É preciso ser espírito livre como o espírito da criança³ que manifesta com sinceridade seus desejos, suas simpatias e antipatias. Isso porque, para Nietzsche, a racionalidade ocidental, configurada com Sócrates e centrada na arte apolínea,⁴ perdeu a capacidade de criar valores adequados ao tempo histórico. Assim, diferentemente da arte apolínea Nietzsche (2005, p. 9) aposta no princípio da arte dionisíaca,⁵ em que “o homem não é

divina e na ideia de que participamos desta perfeição, julgou, pela razão pura, a razão matemática, ser possível de conhecer as leis da natureza criadas pelo arquiteto supremo. Dessa maneira, para Descartes, o pensar corretamente é possível porque existe Deus, mas, ao mesmo tempo, a existência de Deus depende do pensar corretamente. Essa centralidade do eu foi profundamente questionada a partir de Nietzsche, cujo contexto é marcado pela “[...] desconstrução das éticas do dever ser, em especial da tradição iluminista” (HERMANN, 2001, p. 69). Tal questionamento foi efetivado desde o predomínio das descobertas do caráter histórico da consciência através da experiência de finitude e de uma teoria de vontade de poder.

³ Não basta reconhecer e romper com passado, com a tradição que impõe o “tu deves”, somente a criança pode dar esse sim à vida. “A criança é a inocência, o esquecimento, um novo começar, um brinquedo, uma roda que gira sobre si, um movimento, uma santa afirmação. Sim, para o jogo da criação, meus irmãos, é preciso uma santa afirmação: o espírito quer agora a sua vontade, o que perdeu o mundo quer alcançar o seu mundo” (NIETZSCHE, 1950, p. 23).

⁴ Nietzsche, em *A Visão Dionisíaca de Mundo*, perguntando se Apolo pode tornar-se divindade artística, afirma que sim, mas “somente na medida em que é o deus da representação onírica. Ele é o ‘aparente’ por completo: o deus do sol e da luz na raiz mais profunda, o deus que se revela no brilho. [...] O deus da aparência precisa ser ao mesmo tempo o deus do conhecimento verdadeiro. Tampouco pode faltar na essência de Apolo aquele tênue limite, que a imagem do sonho não pode ultrapassar, para não agir patologicamente” (NIETZSCHE, 2005, p. 7). A arte apolínea é a arte, como bela arte, que segue os padrões do ideal estético concebido *a priori*.

⁵ Diferentemente da arte apolínea, a arte dionisíaca “[...] repousa no jogo com a embriaguez, com o arrebatamento” (NIETZSCHE, 2005, p. 8), movido pelo poder da “pulsão da primavera” e da “bebida narcótica”. Nesse processo, “o *principium individuationis* é rompido em ambos os estados, o subjetivo

mais artista, tornou-se obra de arte [...]”. O homem é a própria arte se fazendo arte na conjugação entre lucidez e embriaguez.⁶ E tudo o que o homem em sonho viu os deuses realizar, ele mesmo vive agora. A medida transforma-se em desmedida mediante o esquecimento e o dinamismo da realidade, para emergir como medida e novamente como desmedida. “Um crepúsculo dos deuses era eminente” (NIETZSCHE, 2005, p. 24). Agora, radicaliza-se a autodeterminação individual como referência sobre o bem e o mal. A vontade é apresentada como soberana de si no lugar da razão, como o impulso básico a novos valores. É eliminada a representação concebida idealmente na arte apolínea esta que, desde a arte milimetricamente concebida, exigia e assegurava um horizonte à educação. Em seu lugar assume a arte dionisíaca, a arte vivencial. Dessa forma, o modo de ser passa a ocorrer no arrebatamento artístico da desmedida dionisíaca, que conjuga o sensível e o formal na aparência,⁷ como experiência estética.

Avaliando a estrutura do pensamento de Nietzsche e o impacto desse pensamento, Habermas afirma que Nietzsche altera radicalmente a lógica do discurso moderno, pois “[...] entroniza o *gosto* ‘o sim e o não do palato’ como o único órgão de um ‘conhecimento’ além do verdadeiro e do falso, além do bem e do mal. Eleva o juízo do gosto do crítico de arte a modelo de juízo de valor, de ‘valoração’” (HABERMAS, 2002, p. 176, grifo do autor). Agora, é o gosto, e não mais a razão, a referência de certeza, de valoração à autonomia. O

desaparece inteiramente diante do poder irruptivo do homem-geral, do natural-universal” (NIETZSCHE, 2005, p. 8). Nas festas dionisíacas, o deus Dionísio é a figura que congrega os poderes da pulsão primaveril e das bebidas narcóticas, além de promover e firmar ligações entre os homens, rompe com as delimitações e separações de castas estabelecidas pela necessidade e pelo arbítrio. Nesse processo, o homem e natureza se reconciliam. “[...] o escravo é homem livre, o nobre e o de baixa extração unem-se no mesmo coro báquico. [...] cantando e dançado expressa-se o homem com membro de uma comunidade ideal mais elevada: ele desaprendeu a andar e a falar. Mais ainda: sente-se encantado e tornou-se realmente algo diverso. [...] ele se tornou um deus: o que outrora vivia somente em sua força imaginativa, agora ele sente-se em si mesmo. O que são para ele agora imagens e estátuas? O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte, caminha tão extasiado e elevado como vira em sonho os deuses caminharem. O poder da natureza, não mais o de um homem, revela-se aqui: uma argila mais nobre é aqui modelada, um mármore mais precioso é aqui talhado: o homem” (NIETZSCHE, 2005, p. 8-9, grifo do autor).

⁶ “O caráter artístico dionisíaco não se mostra na alternância entre lucidez e embriaguez, mas sim em sua conjugação” (NIETZSCHE, 2005, p. 10).

⁷ “Nenhuma vida teria subsistido, se não fosse sobre o fundamento de estimativas perspectivas e aparências” (NIETZSCHE, *apud* HERMANN, 2001, p. 78).

fundamento estaria na aparência, na satisfação desinteressada da perspectiva dos espectadores e não mais no entendimento. É o artista genial que cria valores através do olhar que dita valores.⁸ Dessa forma, a ruptura da individuação e da racionalização torna-se a via para escapar da modernidade, pois o niilismo radical abre o mundo como um tecido de dissimulações e interpretações, como possibilidades. Nietzsche radicaliza o contraesclarecimento, o esclarecimento per(verso),⁹ reabilitando o mito, com base no fio condutor da razão histórica. Vale-se do esclarecimento para, mais adiante, deixá-lo de lado, visto entender que a razão que se arvorou como liberdade tornou-se prisão, a fonte da individuação.

Ainda conforme Habermas (2002), Nietzsche desenvolveu a teoria da vontade de poder,¹⁰ explicando, assim, o surgimento das ficções do mundo, as ideias de bem e de mal, a própria ideia de sujeito moderno. Dessa forma,

com a entrada de Nietzsche no discurso da modernidade, a argumentação altera-se radicalmente. Primeiro, a razão fora concebida como autoconhecimento reconciliador, depois como apropriação liberadora e, finalmente, como rememoração compensatória, para que pudesse se apresentar como poder equivalente da religião e superar as cisões da modernidade a partir das forças motrizes da própria modernidade. Por três vezes falhou essa tentativa de talhar um conceito de razão segundo o programa de um esclarecimento em si mesmo dialético. Nessa constelação, Nietzsche tinha apenas a escolha de submeter, mais uma vez a razão centrada no sujeito a uma crítica imanente ou abandonar por completo o programa. Nietzsche decide-se pela segunda alternativa. Renuncia a uma nova revisão do conceito de razão e *despede* a dialética do esclarecimento. [...]. É certo que Nietzsche aplica mais uma vez a figura de pensamento da dialética do esclarecimento ao esclarecimento historicista, mas com o objetivo de

⁸ “A estética da produção exhibe a experiência do artista genial que *cria* valores: do seu ponto de vista as valorações são ditadas por um ‘olhar que estabelece valores’” (HABERMAS, 2002, p. 177, grifo do autor).

⁹ GIACIOIA JUNIOR, Oswaldo. Esclarecimento per(verso): Nietzsche à sombra da ilustração. *Rev. Filos., Aurora*, Curitiba, v. 2, n. 27, p. 243-259, jul./dez., 2008.

¹⁰ Em *O discurso filosófico da modernidade*, Habermas afirma que o pensamento de Nietzsche desenvolveu-se como base na teoria da vontade de poder: “A teoria de uma vontade de poder que se apresenta em todo acontecer oferece o quadro em que Nietzsche explica como surgem as ficções de um mundo do ente e do bem e as ilusórias identidades dos sujeitos cognoscentes e moralmente agentes, como se constitui com a alma e a consciência de si uma esfera de interioridade, como a metafísica, a ciência e o ideal ascético passam a dominar e, enfim, como a razão centrada no sujeito deve todo esse inventário ao acontecimento de uma funesta inversão masoquista no mais íntimo da vontade de poder. A dominação niilista da razão centrada no sujeito é concebida como resultado e expressão de uma perversão da vontade de poder” (HABERMAS, 2002, p. 139).

romper o indivíduo racional da modernidade enquanto tal. Nietzsche utiliza o fio condutor da razão histórica para ao cabo descartá-la e fincar o pé no mito, o outro da razão (HABERMAS, 2002, p. 124-125, grifo do autor).

O que se coloca com Nietzsche é, em definitivo, a perspectiva da estética ante a razão, lugar de onde efetiva o diagnóstico da época e funda sua proposta. A arte dionisíaca é o outro da razão, opondo, assim, o deus Dionísio ao deus Apolo. Aqui cabem estas perguntas: pode a proposta de Nietzsche constituir-se alternativa? Não teria Nietzsche, com sua radicalidade, ao tomar a vontade de potência, a criança como uma santa afirmação, caído em outro extremo e permanecido na metafísica? Respondendo-as, podemos dizer que Nietzsche é um metafísico às avessas de Kant, é o outro do idealismo absoluto de Hegel, pois, ao invés de fundar sua referência na razão pura, funda-a na vontade pura, na “vontade de potência” como o princípio ativo afirmativo da vida. Mas, dessa forma, Nietzsche, que evidencia a autocontradição performativa¹¹ do caráter apolíneo expresso no ideal racionalista, ao propor o elemento dionisíaco como referência, também cai em autocontradição performativa, pois é autorreferenciado. A fim de tornar mais evidente a argumentação tecida acima, citamos as palavras de Hermann (2001, p. 84), a qual, na obra *Pluralidade e ética em educação*, escreve: “o indivíduo kantiano, que necessita de sustentação moral, e o indivíduo nietzscheano que vive livremente seu destino sem um *telos*, respondem por diferentes conceitos de personalidade. [...] desse modo a personalidade fica contingente.” Essa constatação, que tem profundo impacto, significa a dissolução de todos os referenciais de certeza tidos até então. Ocorre uma espécie de aniquilamento dos referenciais, à medida que ficam

¹¹ Aqui é compreendida nos termos propostos por Karl-Otto Apel, em *O desafio da crítica total da razão e o programa de uma teoria filosófica dos tipos de racionalidade*. Ele afirma que uma crítica total da razão tal como pretendida pelos pós-modernos inspirados em Nietzsche é falha, porque fundada na vontade de poder como princípio, ou fundamentação última, está estruturada em círculo vicioso. Nas palavras de Apel (1989, p. 71, grifo do autor): “as pressuposições do argumentar que podem ser vistas como princípios de fundamentação última são aquelas que não podem ser contestadas sem autocontradição performativa e, precisamente por isso, não podem ser fundamentadas logicamente sem círculo (vicioso) (*petitio principii*)”. Mas há de se admitir que a crítica à racionalidade moderna, efetivada a partir da virada estética, especialmente por Nietzsche, tem o seu teor de verdade, por isso não podemos passar despercebidos por tal filósofo, uma vez que revelou o outro da razão moderna que se queria absoluta.

evidenciadas as contradições tanto de um quanto de outro, expondo o calcanhar de Aquiles das duas concepções, deixando o homem como possibilidade.

É importante destacar que Nietzsche, dessa maneira, efetivou a passagem do paradigma da razão para a estética. Abriu, assim, um caminho pouco ou quase nada trilhado, senão, muitas vezes, ignorado e/ou desprezado em sua importância pela cultura ocidental até então. Por conseguinte, a estética que, desde Platão até os limites da modernidade, ocupou um lugar secundário em relação às questões de fundamentação ou de definição de bem-viver, com Nietzsche, passa a ocupar o lugar central como a medida sem medida, a grande e única justificativa da existência, se é que existe justificativa (HERMANN, 2004). Mas, se com a estética, é possível ver e tocar os limites do paradigma racional, com a esteticização do mundo da vida, da própria ideia de verdade, corremos o risco de cair no outro extremo. E o que poderia constituir-se como sensibilidade, institui-se como insensibilidade, pois “uma esteticização total leva em direção ao seu oposto. Onde tudo é belo, nada mais é belo; estimulação ininterrupta conduz ao embotamento; esteticização vira *anestetização*” (WELSCH, 1995, p. 18, grifo do autor). A sensibilidade fica cega, perde sua capacidade crítica, tornado-se incapaz de perceber os princípios desviantes. Isso porque, segundo a lei fundamental da estética descrita por Adorno, nossa percepção, além de estímulo, precisa de descanso. Somente, assim, podemos chegar a uma sensibilidade desenvolvida capaz de perceber imperialismos, injustiças e desenvolver a luta pelos direitos dos oprimidos (WELSCH, 1995).

Uma vez evidenciados e tocados os limites do paradigma racional que buscou libertar o homem das contingências, e os limites do paradigma estético em sua pureza, este que buscou libertar os sentidos, a sensibilidade do velho paradigma, perguntamos: como visualizar um horizonte sem que a humanidade caia na barbárie, tanto através da pura formalidade quanto da pura sensibilidade? As respostas a esta questão certamente já trouxeram ou trarão novas perspectivas à educação, pois é preciso, obrigatoriamente, considerar o elemento

sensível, a contingência, como importante elemento constituinte dos processos educativos na tensão com a dimensão formal.

Buscando responder a esses desafios evidenciados, a exemplo da ruptura da metafísica, alguns caminhos promissores foram trilhados,¹² dentre os quais, destacamos o pensamento filosófico de Hans-Georg Gadamer. Este, desde a fundamentação ontológica da obra de arte, busca articular tradição e contingência, abrindo novas perspectivas, a fim de entender o papel da dimensão estética na formação.

No início de *Verdade e método I* (2005), Gadamer se pergunta ante a ruptura da metafísica:

O que significa o fim da metafísica, enquanto ciência? O que significa o seu finalizar em ciência? Se a ciência se elevar até uma tecnocracia total, cobrindo o céu com a “noite do mundo” do “esquecimento do ser”, o nihilismo predito por Nietzsche, será que devemos ficar olhando atrás do último brilho de sol que se pôs no céu noturno, em vez de voltar-nos e procurar olhar para as primeiras cintilações de seu retorno? (GADAMER, 2005, p. 25).

Sem ficar reclamando dos últimos lampejos da razão pura e nem perdido na pura vontade, Gadamer procura, frente à ruptura da metafísica, através do fundamento ontológico da obra de arte, resgatar o valor da tradição, articulando estética e formação, ao mesmo tempo em que apresenta a Hermenêutica Filosófica como fator corretivo. “Ela lança luz sobre o ponto de vista moderno do fazer, do produzir, da construção, plantados sobre pressupostos necessários, sob os quais ele próprio se encontra. Isso delimita especialmente a posição do filósofo no mundo moderno” (GADAMER, 2005, p. 25), pois nesse processo o

¹² Hermann, no livro *Autocriação e horizonte comum*, sintetiza alguns dos caminhos mais importantes já trilhados quanto à tematização da estética, quando diz que “Não só Schiller, mas também em Schelling, Schopenhauer e Nietzsche, a arte e a experiência estética se apresentam como possibilidade de expressar e articular aqueles âmbitos da realidade que desde Kant são mantidos apenas sob o entendimento conceitual e o discurso racional” (HERMANN, 2010, p. 32).

ser daquele que conhece também entra em jogo. E isso marca o limite do método científico.¹³

Gadamer parte da convicção de que o fenômeno que se efetiva na compreensão, desde a dimensão ontológica, impregna e perpassa, não somente as ciências do espírito, mas também o terreno da ciência, à medida que esta resiste à tentativa de ser transformada em uma metodologia científica, como instrumentalização. Assim, em *Verdade e método I*, Gadamer evidencia o propósito de “[...] rastrear por toda a parte a experiência da verdade, que ultrapassa o campo de controle da metodologia científica, e indagar por sua própria legitimação onde quer que se encontre” (GADAMER, 2005, p. 29-30).

Convencido de que o sentido mais originário da experiência da obra de arte foi deixado de lado, quando concebida no âmbito da distinção estética¹⁴, Gadamer afirma que tal abordagem não garante, suficientemente, o alcance da verdade. Mas esta pode ser alcançada tanto pela filosofia quanto pela experiência da arte, pois conformam, em si, a disciplina do perguntar e do responder, capaz de trazer à tona a verdade, antes velada. O que Gadamer busca é compreender a verdade para além do monismo metodológico, no horizonte da experiência da obra de arte, como forma de liberar o perguntar do universalismo estrutural do método científico que aceita “Ninguém” como sujeito, o sujeito abstrato.¹⁵

¹³ “O fato de que o ser próprio daquele que conhece também entra em jogo no ato de conhecer marca certamente o limite do ‘método’ mas não o da ciência” (GADAMER, 2005, p. 631).

¹⁴ O problema da distinção estética é abordado no capítulo 4 desta tese: *A dimensão ontológica da obra de arte em Hans-Georg Gadamer*, inicia na página 73. A distinção estética é abordada, especialmente, quando tratamos da crítica de Gadamer à teoria estética e apresentamos a percepção como articulação como forma de superação da percepção pura, tanto objetiva quanto subjetiva.

¹⁵ Ao se referirem ao sujeito moderno, Horkheimer e Adorno revisam a trajetória de Ulisses em *Odisséia* e desbordam duas estratégias importantes de Ulisses: uma, sobre a passagem pelo vale das sereias, na viagem metafórica de Ulisses a Ítaca, em que Ulisses ordena que os marinheiros tampem com cera os ouvidos para não ouvir o canto das sereias e que ele próprio seja amarrado ao mastro do navio para não sucumbir aos assédios das sereias; a outra é quando, astutamente, Ulisses decide passar a noite na terra dos ciclopes e se apresenta com *Udeis*, que significa ninguém. Após embriagar-se e estando adormecido, Ulisses fura olho de Polifemo que ferido urra de dor, clamando ajuda aos outros ciclopes. Mas como grita “Ninguém me feriu”, os outros ciclopes voltam a dormir. Assim, Ulisses, mais uma vez, realiza a sua façanha. Dessa forma, a crítica de Adorno e Horkheimer, esboça a estrutura da razão ocidental que se institui como soberana e astuta (MATTOS, 1993).

Após o diagnóstico dos limites do paradigma cientificista que gerou o esquecimento do ser, Gadamer destaca a compreensão como uma experiência superior, para além da instrumentalização do método, capaz de revelar a verdade da obra de arte. Esta se revela como dimensão ontológica fundamental do ser, efetivando-se no horizonte da experiência histórica. Portanto, a verdade da obra de arte emerge não como artifício de técnica, mas como essência na compreensão, o que confere importância filosófica à arte. “Assim, ao lado da experiência da filosofia, a experiência da arte é a mais clara advertência para que a consciência científica reconheça seus limites” (GADAMER, 2005, p. 31).

Dado o exposto, esta pesquisa tem como questão central o que segue: Como articular experiência estética e formação, especialmente quanto à relação homem/obra de arte e a intersubjetividade, entendida aqui como a relação homem/homem, desde Gadamer?

A pergunta movente dessa tese alcança importância ante os desafios da ruptura da metafísica que abalou os referenciais orientadores da concepção clássica de formação, à atualidade marcada pela pluralidade ética e pela educação concebida como formação para competências. Tem a *Bildung*¹⁶ como um conceito guia e Gadamer como ponto de inflexão, porque entendemos que este filósofo rearticulou a *Bildung*, considerando o caráter de historicidade do ser, processo em que julgamos ser a experiência estética um importante elemento. “Na experiência da obra de arte vemos uma genuína experiência, que não deixa inalterado aquele que faz, e perguntamos pelo modo de ser daquilo que é assim experimentado” (GADAMER, 2005, p. 153). Evidenciamos também que, com base no conjunto do pensamento gadameriano, podem ser destacadas duas dimensões da experiência estética, significativas à formação, a saber, a experiência estética efetivada no encontro do homem com a obra de arte e a experiência estética efetivada no encontro entre os homens, como diferentes modos de ser. Dois momentos ontologicamente articulados pela compreensão de

¹⁶ Embora de difícil tradução para o português, traduzimos *Bildung* por formação.

jogo, visto que “a experiência (*Erfahrung*), na perspectiva hermenêutica, expressa *uma vivência, pela qual aprendemos* (HERMANN, 2010, p. 115, grifo do autor). Assim, também julgamos ser a experiência estética.

Pergunta-se pela relação entre estética e formação, uma vez que a experiência estética pode liberar a formação da lógica racionalista do ser para o vir-a-ser, tirando o acontecer do determinismo característico, tanto do discurso científico, quanto da tradição pela tradição, na medida em que tece e possibilita novas articulações, em que a realidade se abre como possibilidade no jogo. Assim, questionando o significado da experiência estética na formação, indicamos agora os passos de argumentação pelo significado da experiência na formação, a fim de elucidar as bases e o horizonte indicativo desta tese. Para tal, a tese está estruturada com base no diálogo entre autores que tematizam a experiência estética no âmbito da formação, sobremaneira, no tensionamento com Gadamer.

CAPÍTULO II

2 EXCURSO CONCEITUAL: *BILDUNG* E ESTÉTICA

Nos subcapítulos seguintes, apresentaremos um excurso conceitual sobre *Bildung* e Estética, conceitos estes observados no desenrolar da tese sobre o lugar ocupado pela estética e pela experiência estética, na proposta de Gadamer e tratados em sua articulação no último capítulo.

2.1 *BILDUNG*

O homem, quando atinge a maioridade, a consciência de si para si, como ser de relação, compreende-se como formação. Assim, um povo, uma filosofia madura tem como problema central o homem e sua formação. E uma proposta educacional madura, acolhe no seu seio a investigação filosófica, concebendo o seu *telos* no “[...] sentido de la historicidad del ser, de un ser que [...] cuestiona y problematiza o sentido de la vida” (VILANOU, 2001, p. 24). Nesse sentido, a cultura ocidental passou por duas grandes experiências, que, de alguma forma, estão ligadas: a *Paideia* (na expressão grega e cristã) entendida como processo educativo, que visa a excelência humana pela formação humano-intelectual e a *Bildung*, que visa ao mais alto nível de excelência possível, a partir de um força criativa autônoma pela qual, o ser humano livremente é capaz de autoformar-se e atingir, por si só. De acordo com Gadamer (2005, p. 44), a *Bildung* constitui “[...] o mais alto pensamento do século XVIII”.

De um modo geral, o tema da *Bildung* parece ter sido o núcleo dos debates de tudo aquilo que foi reunido sob a rubrica das *Geisteswissenschaften*, das ciências do espírito – e mesmo daqueles discursos que se colocaram em sua vizinhança apenas para encontrar aí sua legitimidade teórica, como, muitas vezes, parece ser o caso da *Naturwissenschaft* (BRITTO, 2011, p. 8-9, grifo do autor).

Originalmente, segundo Britto, o termo *Bildung* deriva de *Bildinge* que, no alemão arcaico, significa a forma de uma ideia ou ideia figurativa. Mas, *Bildung* é um termo que, há aproximadamente duzentos anos, foi incorporado nos debates em torno da educação e da cultura. Conjuga *Bild* e *ung*. “*Bild*, em geral, significa *contorno*, *imagem* ou, mais precisamente, *forma* – e o prefixo – *ung* assinala o processo segundo o qual essa *forma* seria obtida, o que nos permitiria traduzi-la em português por *formação*” (BRITTO, 2011, p. 1, grifo do autor).

Paralelamente à *Bildung* como expressão de formação, vinha surgindo, no século XVIII, no seio das ciências da natureza, um significado formal e objetivo de educação, cada vez mais centrado nos processos biológicos como forma de explicar o impulso de formação, de onde se desenvolve a noção de cultura (*Kultur*), sinaliza Britto (2011). Embora tome a educação quase sempre como *Erziehung* (associado, semanticamente, ao caráter intersubjetivo e social no processo de formação dos indivíduos, em vista da cultura em que estão inseridos), esta abordagem está dentro do contexto das ciências naturais. Kant perfaz este perfil, pois “sua *Antropologia* só se dedicava a estudar a diversidade do espírito humano, do uso pragmático de suas faculdades, na medida em que o considerava, antes de mais nada, como ‘cidadão do mundo’ [Weltbürgers]” (BRITTO, 2011, p. 6, grifo do autor). Nesse sentido, a pedagogia em Kant corresponde à disciplina e à instrução. Mas com a reformulação efetivada por Humboldt, que colocou o conceito de disciplina e instrução em segundo plano, a interpretação da *Bildung* assume lugar de destaque. De outra forma, a postura de Humboldt constitui “[...] uma completa inversão teleológica entre *Bildung*, *Kultur* e política e está profundamente conectada à elaboração do idealismo

especulativo que vinha assumindo seu posto em filosofia” (BRITTO, 2011, p. 9, grifo do autor).

A partir de Humboldt, a destinação do homem é compreendida enquanto processo de desenvolvimento de suas potencialidades individuais. Nesse sentido, nas palavras de Humboldt, *Bildung* significa “[...] a formação máxima e o mais proporcional possível de suas forças, para integrá-las num todo. Para isso a liberdade é a condição primeira e indispensável” (HERMANN, 2010, p. 112). Assim, diferentemente do que vinha acontecendo desde a definição kantiana, a dinâmica que caracteriza o processo da *Bildung* assume outro ponto de referência e outra lógica. Agora

[...] a dinâmica que caracteriza o processo da *Bildung* não é mais determinada sob a forma geral de uma lei referente à espécie, que funcionava, nas teorias cosmopolitas da *Aufklärung* como imutável signo inscrito no subterrâneo da história da humanidade, uma *Bestimmung* que, ultrapassando o indivíduo, era sempre externa a ele. Substituindo esse modelo mecanicista-newtoniano-kantiano, o neo-humanismo conduziu a dinâmica da *Bildung* à interioridade do *Geist*, ao qual, inversamente, vinha se adequar toda forma de exterioridade, incluindo a própria história humana. Com isso, a dialética entre indivíduo e espécie, ou entre interior e exterior, era resolvida numa nova direção, que foi particularmente cara a Hegel (BRITTO, 2011, p. 10-11, grifo do autor).

Podemos, com base no autor supracitado, afirmar que a formulação de Humboldt quanto à *Bildung* confere amplitude à atividade do espírito e reintegra a sensibilidade como elemento necessário no horizonte teleológico da formação, abrindo caminho para a entrada do elemento extrarracional na estrutura semântica da *Bildung*, sinalizando experiência pessoal, pois “[...] aponta sem rodeios para o sujeito (MÖLLMANN, 2011, p. 12).

Segundo Gadamer (2005, v. I), na modernidade, foi Hegel quem conferiu ao conceito de *Bildung* a formulação mais precisa, ou seja, aquilo que é capaz de romper com o imediato e o natural, atingindo o mais alto grau de abstração. Como a *Bildung* está articulada com base na ideia de liberdade, “na ‘Fenomenologia do Espírito’ Hegel desenvolve a gênese de uma

autoconsciência livre ‘em si e para si’ e mostra que a essência do trabalho é formar a coisa, e não deformá-la” (GADAMER, 2005, p. 48), através da experiência da consciência, porque Hegel compreende que o homem não o é, por natureza. Assim, a autonomia do espírito humano se efetiva diante da natureza como progresso histórico tenso e sintético, que abarca tanto as histórias pessoais, como a história dos povos, sintetizadas na história da humanidade (FERREIRA, 2007). Dessa forma, ao apresentar a formação como um conceito genuinamente histórico, Hegel não só reformulou a compreensão de *Bildung*, como também reformulou as ciências do espírito, uma vez que o espírito está profundamente vinculado à formação. Porém,

na modernidade tardia, o conceito de *Bildung* passa a ser criticado, justamente pelo seu anseio de unidade e de totalidade, que já não tem a mesma força de convencimento diante de um mundo que se apresenta com uma pluralidade de orientações valorativas e não mais unificado na convergência de um ideal de humanidade. A queda das categorias de unidade e finalidade produzem uma perda de sentido, que repercute nas relações entre indivíduos e o mundo, o particular e o universal, criando dificuldades de integrar a experiência individual e projeto de mundo (HERMANN, 2010, p. 113, grifo do autor).

A *Bildung*, tal como compreendida na modernidade, perde força, tornando-se sinônimo de habilidades e competências, atrelando seu significado à utilidade e funcionalidade ante os desafios da pluralidade, da ruptura da metafísica. É nesse contexto, a partir da experiência da arte como capaz de revelar a verdade diante do monismo metodológico científico, que emerge Gadamer, rearticulando o conceito de *Bildung*. “El concepto de formación – escribe Gadamer – no sólo constituye la más importante aportación del clasicismo alemán del siglo XVIII sino también el elemento fundamental en el que viven las ciencias humanas en el siglo XIX” (VILANOU, 2001, p. 7). Mas o importante é ter claro que Gadamer (2005, p. 47) compreende a *Bildung* (formação) como um conceito “genuinamente histórico”, em que o caráter de diálogo constitui o que realmente importa às ciências do espírito, na medida em

que a *Bildung* tem como movimento fundamental “reconhecer no estranho o que é próprio” (GADAMER, 2005, p. 50, grifo do autor).

Agora, a formação não constitui apenas elevação do espírito ao universal, mas “[...] o elemento onde se move o que se formou” (GADAMER, 2005, p. 50, v. I). Para tal, o filósofo também destaca a necessidade de manter-se aberto às diferenças e ao outro, como forma de distanciamento necessário para ver-se e ultrapassar a si próprio, diferentemente do modo de ser de Ulisses, que orientou a estratégia científica. Essa estratégia é importante, pois permite o viger do outro, perceber que os outros podem ter razão. Nesse contexto, a experiência estética emerge como importante acontecer formativo.

Embora a tematização da educação como um problema de formação tenha sido inaugurada pelos gregos e abordada pela *Bildung*, os desafios da pluralidade sucumbiram ao logocentrismo, somente sendo considerados, de forma plausível, após a ruptura da metafísica. Contudo, acreditamos que

la pedagogía hermenéutica – a modo de heredera de la *Paideia* clásica y de la *Bildung* neohumanista – puede contribuir a la búsqueda de un horizonte que oriente y dé sentido a la praxis educativa teniendo en cuenta aquellos aspectos de la tradición cultural occidental que han sido olvidados, a menudo, en el proceso de tecnificación de una pedagogía que – en muchas ocasiones – parece alejarse definitivamente de los ideales formativos (VILANAU, 2001, p. 24, grifo do autor).

Assim, somos levados a observar que o pensamento pós-metafísico nos possibilita considerar tanto o caráter unitário da *Bildung* quanto os desafios da contemporaneidade, uma vez que “[...] imersa na tensão entre unidade e pluralidade [...] [pode se compreendida como historicidade do ser] “sem recair no ‘vale-tudo’ do relativismo ou no absoluto totalizante” (OURIQUE; TREVISAN, 2007, p. 15). Por fim, lembramos com Hermann (2010, p. 35) “[...] que o conceito de *Bildung*, baseia-se na multiplicidade de experiências que forjam o eu e entre elas, a experiência estética” (HERMANN, 2010, p. 35).

2.2 ESTÉTICA

[...] que a arte de nossos dias não se deixe guiar *única e exclusivamente* pelo belo [...] (SANTOS, 2007, p. 57, grifo do autor).

O termo estético advém do grego *aisthesis*, *aistheton* (sensação, sensível) e significa sensação, sensibilidade, percepção pelos sentidos ou conhecimento sensível-sensorial (HERMANN, 2005). Implica um “[...] estar aberto ao mundo, aberto ao sensível do mundo/no mundo e deixar-se contaminar” (MEDEIROS, 2005, 13) por ele. Constitui um termo ambíguo, segundo o qual, podemos destacar três grandes compreensões que perpassam a estética no pensamento ocidental: a estética clássica, a moderna e a contemporânea.

Inicialmente a estética começou como teoria do belo, defrontando-se com os seguintes problemas: O que é o belo? Como chegamos a saber o que é o belo? Tais perguntas foram feitas por Platão que, de forma indireta, tematizou a arte, acreditando ser possível atingir o conhecimento verdadeiro, desqualificou o mundo sensível. Em função de conceber a arte como uma forma de perigo, por produzir uma espécie de ilusão, colocou sob a tutela da razão um elemento secundário, com reflexos para a formação. Cunhou-se, dessa forma, o lugar histórico ocupado pela estética até o século XIX, estando “[...] associada ao culto da aparência, à superficialidade [...]” (HERMANN, 2005, p. 12).

A concepção clássica de estética começa a ser questionada no século XVIII em meio à problematização conceitual que envolve a arte e o contexto da subjetividade. A primeira definição de estética, no sentido moderno, ocorre com Baumgarten (1714-1762), que a define como a “[...] ciência do conhecimento sensível ou gnosiologia inferior” (HERMANN, 2005, p. 33). Articulada dentro do projeto moderno de conhecimento, esta compreensão marca o surgimento da estética como disciplina filosófica. Ao lado da lógica, da metafísica e da ética, está preocupada com a definição conceitual de beleza. Abrem-se novas

perspectivas ao problema do belo, e a estética transforma-se em teoria do gosto compreendida como faculdade de discernir. Ganha novos contornos a partir dos esforços teóricos de Kant e de Schiller, que tornam possível pensar a estética como um modo de sensibilidade para a vida moral. O conceito dá lugar à força imaginativa e à sensibilidade (HERMANN, 2004; 2005). Mas, é principalmente com Schiller que a estética se interpõe contra o rígido racionalismo, pois até então, a *aisthesis* aparece na filosofia como um sintoma que ela ignora, ou no mínimo, lhe confere caráter secundário. De acordo com Rezende (2009, p. 12), “o que ocorre na estética moderna que demarca a ruptura com o antigo, é a tentativa de conciliação entre a subjetividade do belo com a exigência de critérios, portanto de uma relação com a objetividade ou, se preferir, com o mundo.” Assim, a categoria do estético desenvolve-se num contexto de valorização da beleza natural e artística na perspectiva da experiência evocada pela natureza ou pela voz interior. É o período em que se constituem condições para romper as barreiras existentes contra a experiência sensível, assevera Hermann (2005).

Contudo, foi com o deslocamento do apolíneo para o dionisíaco, da racionalidade para a estética, efetivado por Nietzsche, que o modo de conhecer pela sensibilidade assume sua máxima expressão, passando a configurar-se apenas como interpretação. Nesse novo contexto, se existe alguma justificativa para a vida, esta só pode ser justificada esteticamente. Dessa forma,

[...] ao se pensar com Nietzsche a inexistência de um mundo evidente para dar lugar a um mundo ‘plural’ de múltiplas particularidades a cada indivíduo, a cada artista, não existe mais uma arte, e sim uma diversidade tão grande quanto ao número de artistas existente. O belo se torna apenas uma questão de gosto individual, ou mais precisamente: enquanto havia uma diferença entre o artista e o não artista, aliás, na pena de Kant, ‘entre o artista e o troca-tintas’, hoje essa questão pende pesadamente apenas nas diferenças individuais. Ela nada tem mais a ver com a capacidade de criar uma representação mimética da essência do mundo, tampouco em ver – como em Kant – o dom inato de um artista (REZENDE, 2009, p. 13).

A partir de Nietzsche se instala um pluralismo estético em que o belo passa a ter inúmeras interpretações, caindo-se, de acordo com Rezende (2009, p. 13), na “[...] irracionalidade do belo [...]”. Mas, por outro lado, a crítica de Nietzsche tem razão de ser ante ao pretensão objetivismo estético. Diante desse panorama, o pensamento de Hegel que inverte a lógica kantiana, revisitado aos temas de Gadamer, constitui-se em alternativa, na medida em que, “[...] hoje o estético ressurgiu como uma forma de lidar com as exigências éticas da pluralidade” (HERMANN, 2005, p. 33). Assim, o estético, na contemporaneidade, ressurgiu como possibilidade de, pelo estranhamento das convicções morais, ampliar a sensibilidade na medida em que coloca em jogo os diferentes modos de ser, revelando a finitude dos princípios abstratos. Revela o ser como possibilidade, pois, conforme Gadamer (2005), a experiência da arte constitui uma experiência que nos fala da verdade, na medida em que faz emergir aquilo que escapa à reflexão. Nas palavras de Hermann (2005, p. 40), “a experiência da arte nos abre um mundo, um horizonte, uma ampliação de nossa autocompreensão, justamente porque revela o ser. [...] A estética modifica quem a vivencia e permite ver o mundo sob uma nova luz.” Enfim, hoje, a estética, que “[...] associa-se, desde o seu surgimento, como totalidade da vida sensível, de como o mundo atinge nossas sensações” (HERMANN, 2005, p. 34), lança luzes sobre pluralidade, liberando o acontecer do puramente racional, ao mesmo tempo em que pode projetar luzes sobre a formação, visto a estética compreender uma pluralidade de experiências.

Para o momento, indicamos que o excuro acima suscita considerações acerca da articulação entre *Bildung* e Estética, que somente serão efetivadas ao decorrer desta tese, uma vez que a Estética, hoje, lança luzes sobre a pluralidade, e a *Bildung* baseia-se na pluralidade de experiências, dentre elas, nas experiências estéticas.

CAPÍTULO III

3 O LUGAR HISTÓRICO OCUPADO PELA ESTÉTICA

Este capítulo tem por objetivo apresentar a compreensão de estética anterior a Gadamer, desde as compreensões estéticas de Platão, Aristóteles, as quais estão centradas no objeto, em contraposição à estética moderna, centrada na subjetividade, como forma de localizar o seu debate sobre a experiência estética. Da estética moderna, são abordadas as importantes contribuições de Kant, quanto ao giro copernicano, presentes na *Crítica da faculdade do juízo*, as contribuições de Schiller sobre o impulso lúdico, nas *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. E de Hegel, interessam-nos a intersubjetividade e as contra-argumentações à estética kantiana, presentes na obra *Estética*.

A filosofia sempre focalizou possibilidade de uma realidade para além da inicialmente percebida, questionando sobre a validade das percepções sensíveis ao perguntar pelas essências. Nesse contexto, destaca-se o pensamento de Platão, que apostou nas faculdades racionais em detrimento das sensíveis, como o grande guia das ações humanas, cunhando o lugar histórico que a arte e a experiência estética ocupariam na cultura ocidental até a modernidade, quando passariam a ser vistas do referencial da subjetividade e não mais do objeto.

Sólo en el siglo XVIII tuvo lugar un giro que vino a quebrar la angustura de tal concepto de imitación: el ascenso, hasta alcanzar un significado dominante, del concepto de expresión. Fue aplicado originalmente en la estética de la música. El lenguaje inmediato del corazón que hablan los sonidos se convirtió entonces en el modelo según el cual se concebía el lenguaje del arte, que rechaza todo racionalismo conceptual (GADAMER, 2006, p. 124).

3.1 A ESTÉTICA NA VISÃO CLÁSSICA

Declaramos também que existe o belo em si, o bom em si e, igualmente, em relação a todas as coisas [...] declaramos que cada uma delas também corresponde a sua ideia, que denominamos essência da coisa (PLATÃO, 2004, p. 218).

Em *A república*, Platão afirma que quem se guia pelas aparências estaria impossibilitado de ver a realidade como ela é, por isso, seria escravo. Este não vê, senão apenas sombras, representações das representações da realidade verdadeira. Vive no mundo da opinião e não conhece a verdade. Isso porque o conhecimento resultante dos sentidos seria ilusório, por não atingir a essência e ficar preso ao mundo das aparências, das emoções. Mas, como Platão entende a arte como representação mimética, *mimese* da natureza e a natureza, cópia das formas ideais existentes no mundo das ideias, as representações artísticas constituem apenas imitações empobrecidas da natureza, imitações de terceira categoria.¹⁷ Nesse sentido, o artista não cria imagens originais, apenas reproduz a cópia da realidade verdadeira. Segundo Longhi (2005, p. 395), “a analogia de

¹⁷ Sobre a imitação, Platão, na voz de Sócrates, diz: “[...] em primeiro lugar, o imitador não tem nenhum conhecimento válido do que imita, e a imitação é apenas uma espécie de jogo infantil. Em segundo, os que se consagram à poesia trágica, quer componham em versos jâmbicos, quer em versos épicos, são imitadores em grau supremo. [...] Sócrates - Mas por certo que o elemento que confia na medida e no cálculo é o melhor da alma. Glauco - Sim. Sócrates - Então, o que é contrário será um elemento inferior de nós mesmos. Glauco - É como vejo. Sócrates - Era esta conclusão que queria conduzir-vos quando dizia que a pintura, e costumeiramente, toda a espécie de imitação, realiza a sua obra longe da verdade, que se relaciona com um elemento de nós mesmos que se encontra afastado da sabedoria e não se propõe, com essa ligação e amizade, nada de saudável nem de real. Glauco - Exato. Desse modo, a imitação só dá frutos medíocres, sendo que é uma coisa medíocre unida a um elemento medíocre. Glauco - Assim parece. Sócrates - Mas será assim apenas como a imitação que se dirige à vista ou também com a que se dirige ao ouvido, e a que chamamos de poesia? Glauco - Com certeza, será assim também com a última. [...] Sócrates - Elaboremos a pergunta da seguinte maneira: a imitação, segundo cremos, representa os indivíduos que agem voluntariamente ou à força, pensando, segundo os casos, que agiram bem ou mal e entregando-se em todas estas conjunturas quer à dor, quer à alegria. Algo mais além disso? Glauco - Nada” (PLATÃO, 2004, p. 330-332). Enfim, fica evidente que a *mimese*, a representação em Platão, constitui-se em falsidade, pois é a representação da representação e, em última instância, está fundada numa epistemologia que enfatiza que o conhecimento verdadeiro somente é atingido pelas especialidades, destacando que a filosofia, a demonstração discursiva, a semelhança do carpinteiro, do guerreiro, do ferreiro é uma especialidade capaz de atingir a essência da realidade. Assim, condena os artistas, os poetas, as representações artísticas por distorcer e confundir os juízos ao mesmo tempo que destaca a demonstração discursiva filosófica com a verdadeira forma de atingir a realidade, a verdadeira representação. A obra *A república* busca discernir entre a verdadeira experiência estética e a experiência estética ilusória a partir da ideia de bem como sendo em si, que somente pode ser alcançada pela razão discursiva e pela dialética, o que fundamenta o ideal de homem grego como racional.

Platão é um ataque aos hábitos de pensamento.” No mito da caverna, Platão indica que para sair da caverna, é necessário fazer uso da razão filosófica (entendida aqui como razão discursiva e dialética) como o grande guia, pois somente essa conseguiria captar as essências, conhecer a realidade verdadeira.

Especialmente projetado com Platão, o ideal de homem racional, aquele que subordina seus instintos, seus desejos à razão, aquele que deve agir racionalmente, passou a servir de modelo às ações humanas, às ações educativas, ao menos, até a ruptura da metafísica na modernidade.¹⁸ Nesse contexto paradigmático, os sentidos, a experiência sensível ou é desqualificada como sendo de pouca importância, ou é articulada desde a racionalidade como uma faculdade secundária. Assim, a obra de arte e, especialmente a experiência estética, constitui uma experiência que deve ser articulada desde o ideal de homem a ser formado e, de preferência, estar sob a tutela da razão. Do contrário, deve ser descartada, pois somente geraria desvirtuamento. Isso faz da verdade da arte uma verdade secundária e até mesmo terciária, como no caso da arte poética. Conforme Duarte,

[...] esse menosprezo gnosiológico da percepção tem como contraparte “estética” sua rejeição a todas as formas artísticas baseadas na imitação de objetos reais, os quais por si só, já são imitação da ideia que lhe corresponde ao mundo transcendente. Para o filósofo grego, isso seria um indício de menos valia que se relaciona com a percepção sensível (DUARTE, 2006, p. 20).

O menosprezo de Platão para com a representação e, conseqüentemente, para com a obra de arte consiste no fato de esta ocultar e desvirtuar o verdadeiro sentido da realidade, produzindo uma espécie de ilusão e não conhecimento verdadeiro. Nessa mesma acepção, está a manifestação de Gadamer, ao dizer que “[...] Platón fundamentaba tanto las artes plásticas como la poesía en el más

¹⁸ “A imagem do homem que se liberta da caverna transformou-se no paradigma dominante do pensamento educacional do Ocidente. E, embora tenha sido muitas vezes modificada, permaneceu a estrutura básica de que o lado racional do homem deve cuidar de seu lado animal, através da educação, transformando-se em humano. Desde Platão até Freud, a *paideia* representa a esperança de que o impulso agressivo do homem possa ser dominado, que ele possa racionalmente agir” (HERMANN, 2001, p. 26, grifo do autor).

tosco concepto de copia” (2006, p. 290). Porém, é importante ampliar o nosso olhar, a fim de perceber que as argumentações de Platão, no que se referem à estética, estão pautadas pela problemática da política, da ética e da moral num período em que o espírito grego vinha sofrendo transformações, cujos protagonistas estavam representados pelos sofistas.¹⁹

O grande perigo, para Platão, estaria em que a *mimese* solaparia “[...] a própria identidade e a unidade do homem [grego], devendo estas ter como única base a dedicação apenas a uma *techne*. Desde logo, é a multiplicidade inscrita na poesia que a torna suspeita e perigosa” (LONGHI, 2005, p. 401, grifo do autor). Nessa visão, aquele que tudo representa não tem objeto e *techne* definidos. Mais dissimula do que evidencia. Por isso, o imitador não saberia e não teria uma opinião correta acerca do que imita, perdendo, assim, o referencial de verdade e distorcendo o ideal de homem a ser formado. Desvirtuaria a identidade do homem grego. Nesse sentido, “[...] quanto mais poéticas, menos devem chegar aos ouvidos de crianças e de homens que devem ser livres e recear a escravidão bem mais que a morte” (PLATÃO, 2004, p. 76). Essas representações miméticas, para Platão, constituem motivos de escravidão, uma vez que, por “serem” representações de terceira categoria, impediriam o verdadeiro conhecimento da realidade. Por esses motivos, conforme o autor, a formação não poderia constituir-se com base em qualquer representação mimética, mas desde a verdade como base na demonstração argumentativa, a partir da identidade grega e para a identidade grega. Embora, a *mimeses* em Platão se constitua como um conhecimento avesso à episteme, constitui uma ambigüidade, existindo uma boa *mimese* como destaca Trevisan (2000, p. 43)

¹⁹ Nesse contexto, estava em debate a identidade do ser grego ante às diferenças e o questionamento sobre os fundamentos da educação grega. “[...] o que é claro é que Platão procura, contra os sofistas, manter a qualquer preço uma linha de distinção bem definida entre o que é realidade e o que é ilusão, entre a verdade e a mentira, entre o original e a cópia [entre o ser e o não ser]. Sem essa linha, todo o seu projeto de construção de uma cidade justa desmoronaria. Por isso, a sua crítica da *mimese* pertence a um projeto político muito maior, àquilo que hoje é chamado de luta ideológica. Sabendo da força, das imagens, Platão tenta domar e controlar a produção dessas imagens, impondo-lhes normas éticas e políticas. Esse gesto inaugura a crítica ideológica e inseparavelmente, a censura, uma aliança infeliz que perdura até hoje” (LONGHI, 2005, p. 398).

inspirado em Wunenburger: “[...] não apenas existe em seus textos uma censura à *mimesis*, como ausência ou negação da realidade imitada, mas também uma boa *mimeses*, que cria a possibilidade de imagens verídicas e fiéis do real”. Isso é possível, na medida em que a filosofia de Platão cria um jogo de imagens guiado pelo princípio das semelhanças que hierarquiza a reprodução da imagem ontológica essencial imitando o mundo ideal das formas, capaz de, esteticamente orienta a formação em torno de um ideal, possível pela filosofia. Mas ao mesmo tempo, sua atualidade está na cautela em que devemos adotar. E nisso Platão contribui significativamente na educação para a sensibilidade, o que servirá de base para o debate sobre arte e ideologia na modernidade.

Já na perspectiva aristotélica, a *mimese* contém um indicativo claramente moral, pois as artes imitam ações, pessoas fazendo coisas. Assim, se os tutores ensinam crianças, os dramaturgos ensinam adultos. “Este é o principal ponto de objeção de Platão às artes (com base em que a ficção é moralmente inferior ao fato) e o tema não enunciado, mas subjacente à *Poética*, é que a arte literária, se criada com propriedade, dignidade e excelência, pode fazer, precisamente, tudo o que Platão afirma que ela não pode” (MCLEISH, 2000, p. 15, grifo do autor). Diferentemente de Platão, que se pergunta pelo conteúdo da *mimese* (fidelidade entre a representação e o objeto), Aristóteles (1992, p. 27), na *Poética*, afirma que “o imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado”. Assim, ao perguntar pela essência da poesia, Aristóteles levanta o problema da imitação da arte. Afirma, contra Platão, que a poesia é verdadeira, séria e útil e não simplesmente algo nocivo, visto que

[...] não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. [...] a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela

principalmente o universal, e esta o particular (ARISTÓTELES, 1992, p. 53-55).

Aristóteles reabilita a *mimese* não só em sua forma geral, como também em sua forma privilegiada de aprendizado, preocupando-se com o como representar/imitar, com o impacto desta na formação e não essencialmente com o que deve ser representado/imitado. Assim,

[...] contra Platão, que falava em paradigma e em mimese, Aristóteles fala em mimese e em capacidade mimética (*mimeisthai*), ligando o êxito da representação artística não à reprodução do modelo, mas sim ao desenvolvimento integral e harmonioso da faculdade mimética (LONGHI, 2005, p. 399, grifo do autor).

Assim, diferentemente de *A república* de Platão, que visa à formação da cidade ideal, a *Poética* de Aristóteles centra-se em analisar como o processo mimético pode gerar impactos, conferindo positividade à arte. Isso porque,

[...] Platón aplica el concepto de *mímesis* para acentuar la distancia ontológica entre imagem y arquetipo. Y cuando hace jugar esto contra la palabra poética, y en especial contra la palabra dramática, lo hace con un violento sentido polémico. Aristóteles le dio validez al concepto de *mímesis* en un sentido positivo distinto, colocando la “obra de arte total” de la tragedia antigua en el centro de su *Poética*, que dominaria la Estética después de él (GADAMER, 2006, p. 123, grifo do autor).

Enfim, diferentemente de Platão, que defende a representação verdadeira do objeto, *mimese* que se reproduz na atividade humana, Aristóteles enfatiza a relação entre imagem e objeto, seu efeito com destaque para a capacidade mimética e não à pura aquisição da verdade. Mais do que isso, a preocupação de Aristóteles “[...] com a natureza ontológica do objeto analisado o conduz a uma exposição reflexiva e objetiva” (CARDOSO, 1992, p. 12), ao mesmo tempo em que traz à tona a questão da verdade da poesia, que exige mais do que conhecimento: reconhecimento, confere positividade à *mimese* no processo

formativo, pois produz a realidade.²⁰ Assim, “[...] a educação, para Aristóteles, é a *mimesis da energia humana*. Em Platão, a natureza é *mimesis* do mundo das ideias que, por sua vez, se reproduz na atividade humana. Por isso as artes imitam a natureza” (TREVISAN, 2000, p. 60). Dessa forma, com Platão e Aristóteles são lançados referenciais importantes da reflexão em torno da experiência estética e formação, que perpassam ainda hoje, o debate, a exemplo do destaque efetivado por Trevisan (2000), quando trata da *mimese* em Habermas a partir do debate entre Adorno e Benjamin.

Apesar das diferenças entre os dois filósofos supracitados, as categorias estéticas, aqui, referem-se ao objeto, enquanto ideal e real. Na visão clássica, é “[...] o objeto, que desencadeia, por sua beleza, o impulso mimético” (LONGHI, 2005, p. 397). Mas, historicamente, predominou a visão de Platão. Porém, é na modernidade, especialmente no século das luzes, que as discussões envolvendo questões estéticas e apreciação da obra de arte alcançam maior autonomia nos seus princípios e critérios. Nesse contexto, “la estética se constituye en la práctica en un ámbito de argumentación y de discusión independiente del histórico, el filosófico o el moral” (CARREÑO, 2000, p. 32), desprende-se da metafísica e ganha autonomia.

3.2 A ESTÉTICA NA MODERNIDADE

Desde Platão até os questionamentos de Kant, predomina a ênfase no objeto e a compreensão de que a representação/imitação não produz verdadeiro conhecimento.²¹ Diferentemente do que ocorre em Platão, que foca na fidelidade

²⁰ Gadamer retoma em seu projeto a postura de Aristóteles quando evidencia a dimensão ontológica da obra de arte como ser-aí: simultaneamente “ergon” e “energia”.

²¹ “Em Platão, o mundo sensível não produz o verdadeiro conhecimento, ao contrário, a *eikasía* é o primeiro grau de conhecimento e se refere a uma cópia ou simulacro da coisa sensível. Nesse sentido, a arte oculta o

da representação do objeto representado, Aristóteles foca no impacto do objeto, a capacidade mimética. A visão moderna, em essência, a romântica, compreende a arte como uma criação subjetiva do gênio. Portanto, na modernidade, ocorre um deslocamento do objeto para o sujeito. Na base dessa concepção, estão duas posturas básicas em relação ao conhecimento: uma de base *a priori* e outra de base *a posteriori*, optando-se, ora, por uma, ora, por outra, o que se reflete na teoria estética empirista e racionalista, com conseqüências para a educação. Mas,

en ambos casos, por cima de esta radical diferencia, un aspecto común: la necesidad de un sujeto sobre el que fundar el gusto. Empírico o transcendental, con una entidad muy superior a la de aquel que sólo podía mostrar aquiescencia a la belleza que se le ofrecía (basada en un ideal en el que no había tenido intervención alguna) (BOZAL, 2000, p. 29).

Assim, na base da estética moderna, está o sujeito²² como referência em que o belo deixa de ser uma categoria objetiva para constituir uma categoria subjetiva, tendo o gosto como eixo central. Mas as discussões teóricas sobre a beleza, a natureza da arte e a experiência estética se desenvolvem no século XVIII. Durante esses anos, formam-se, na Grã Bretanha, as noções básicas da estética moderna,²³ fundamentalmente, as noções de gosto e de experiência

verdadeiro, produz uma espécie de ilusão e não pode melhorar o homem, o que leva Platão a considerar inadequado deixar com os poetas a responsabilidade pela educação. Até o século XIX, a estética fica associada ao culto da aparência, à superficialidade, o que provoca reprovação da moral burguesa. A partir dos esforços teóricos de Kant e Schiller, torna-se possível pensar a estética como um modo de sensibilidade para a vida moral” (HERMANN, 2005, p. 12, grifo do autor).

²² “La afirmación de un sujeto histórico es la condición de todo cambio posible, también la definición de un sujeto con entidad propia, que no se disuelva en el destino providencialista de lo que ya está dado o de lo que escapa a su poder. El arte no escapa a ese proyecto de modernidad que un sujeto puede hacer efectivo y, con él, la posibilidad de una felicidad ahora ausente” (BOZAL, 2000, p. 25).

²³ “De hecho, la estética inglesa parece renunciar a dar una definición de lo que sea en sí misma la belleza. [...] Hay, por tanto, objetivismo, es decir, el objeto posee las cualidades que lo hacen bello. Y, además, se dice que se trata de una belleza absoluta. Mas, a pesar de ello, el objeto es bello porque gusta al hombre, no porque sea uniforme. Hay una cuestión objetiva: su uniformidad; y, hay una cuestión relativa al sujeto que la percibe: su belleza. [...] La estética inglesa busca apoyar la universalidad de la percepción de la belleza. [...] La tendencia es pues a basar la universalidad de la belleza en características de la psicología humana. Pero también está bastante generalizada la localización en objetos con características como la uniformidad, la armonía o la proporción; es decir, con los rasgos que la estética clásica asignaba a los objetos bellos” (CARREÑO, 2000, p. 42). Isso faz com que a estética inglesa escape a obrigação de conceituar o que é beleza, ao mesmo tempo que introduz a noção de sujeito com referência à beleza, conferindo-lhes o espaço entre o ser e o não ser, como devir, autonomia.

estética e de suas categorias, desde a subjetivação. Mas recusa-se definir o que é beleza.

El signo del nacimiento de la estética contemporánea es la subjetivización de las cuestiones estéticas. En este ámbito se produce un giro copernicano de la reflexión, que hace referir las cuestiones sobre el arte y la belleza al sujeto que las contempla o las produce, y no al objeto, como sucedía anteriormente. [...] Desde ahora, bello es aquello que proporciona un determinado sentimiento de placer; y, por tanto, la belleza se define en relación a un sujeto, al sentimiento de ese sujeto (CARREÑO, 2000, p. 32).

A articulação da nova percepção se efetiva desde o empirismo, especialmente com o Conde de Shaftesbury,²⁴ para quem a beleza e a verdade são transcendentais.²⁵ Nesse contexto, o sensível não é uma faculdade passiva, mas espontânea e produtiva, uma faculdade pela qual o artista entra em contato com o espírito do mundo pelo sentimento, por isso, sensibilidade. Tal faculdade estaria presente em todos os aspectos da vida humana, seja social e individual, pois tem a sua própria lei. Isso desloca a concepção do belo do objeto para o sujeito, pautando a ideia de beleza pela sensibilidade, desde o sentimento.

Embora existam diferentes abordagens estéticas empiristas, todas se assentam na ideia de que a beleza é uma experiência sensível imediata e implica sentimento, ficando presa ao psicologismo. Nesse contexto, é importante destacar que “la teoría del arte no buscó su justificación en principios diferentes al sentimiento, sino que negó a cualquier teoría el privilegio de legislar sobre cuestiones referentes al mismo, e hizo del gusto el único juez en cuestiones de arte” (CARREÑO, 2000, p. 36). Dessa forma, se na estética clássica, a beleza

²⁴ “Antony Ashley Cooper, Conde de Shaftesbury (1671-1713), es una de las figuras más influyentes de la estética empirista. No se trata, sin embargo, de un filósofo empirista (aunque fuera discípulo directo de J. Locke), sino de un importante pensador neoplatónico de tendencias místicas y aristocratizantes. A Shaftesbury debemos la famosa sentencia ‘All beauty is true’ (‘Toda la belleza es verdadera’). Lo que parece un principio clásico, en el que se reconoce el carácter objetivo y cognitivo de la experiencia de la belleza, debe entenderse, sin embargo, dentro de la teoría neoplatonizante de Shaftesbury, para quien la belleza, como la verdad, son verdades transcendentales que sólo se dejan aprehender mediante la intuición. Se trata de la capacidad de penetrar en el ser más profundo de las cosas, de una intuición pensante, que hace del genio a aquel que sabe ir más allá de la superficie sensible para alcanzar el sentido profundo del universo” (CARREÑO, 2000, p. 33-34).

²⁵ “El bien, la verdad y la belleza son ideas transcendentales que, aunque sean sentidas, no tienen su origen en el propio sentimiento. Son ideas absolutas y universales que deben ser aprendidas por todo aquel cuyo sentido no goce del suficiente refinamiento” (CARREÑO, 2000, p. 34).

constitui-se na harmonia da obra, a partir da perspectiva empirista moderna, a beleza não está mais no objeto e nem sujeita em sua configuração harmoniosa, mas no sujeito sensível que a experimenta. “Se trata finalmente de la sintonía de nuestra mente con el objeto lo que produce el placer. Así se da, al cabo, la conversión de la estética en una doctrina sobre el sujeto” (CARREÑO, 2000, p. 38).

O sentimento estético é, agora, definido com base no bom gosto, no gosto elevado, um sentimento de prazer ante a beleza natural. Mas, acima de tudo, um sentimento autônomo, cuja autonomia se limita, por um lado, pelas leis do pensamento e, por outro, pelas sujeições materiais dos sentidos, ficando assentada no livre jogo. Dessa maneira, o gosto não é um prazer sensual, mas um prazer da imaginação, “[...] facultad intermediaria, entre el entendimiento y la sensibilidad” (CARREÑO, 2000, p. 39). E como a imaginação é livre e retoma percepções passadas, antecipa outras, agrupa imagens distintas de acordo com suas próprias regras, o gosto também seria livre. Portanto, a imaginação é capaz de produzir imagens que não dizem respeito a nenhum objeto existente, porque o que produz um prazer genuinamente estético são os objetos da imaginação. Consequentemente, o juízo do gosto se constitui como a possibilidade de um juízo desinteressado, inscrevendo o prazer estético na universalidade, desde a natureza humana.²⁶

Pautado na ideia de natureza, o gosto emerge como referencial de verdade, pois, em princípio, seria incapaz de evidenciar a sua falsidade, visto ser um sentimento de base particular cuja universalidade se assenta no sentimento como algo universal. Isso evidencia o prazer estético como uma experiência particular do sujeito. Por consequência, emerge a figura do gênio com capacidade de perceber não somente as associações (ingênio²⁷), mas também as

²⁶ “Su influencia sobre la estética empirista comienza en el reconocimiento de que el sentido para la belleza pertenece a la naturaleza humana” (CARREÑO, 2000, p. 34), que seria dotada de uma dimensão moral e estética.

²⁷ Embora a figura do gênio seja algo destacado e tratado exemplarmente por Kant, está presente no empirismo na condição de ingênio como imaginação produtiva, como sendo capaz de realizar descobertas tanto científicas

diferenças (gênio) de representar, de saber causar impressão, de perceber e gerar perspectiva. O gênio emerge como um ser dotado dessa capacidade. Mas isso inviabilizaria a acessibilidade pela generalização do conceito e o belo ficaria associado ao particular. Disso resultaria a máxima: em matéria de gosto não se discute. Por isso, o relativismo²⁸ sempre rondaria a estética de base empirista, uma vez que esta se efetiva pela faculdade da imaginação, através da livre associação entre imagens pelo sujeito e é marcada pela biografia pessoal.²⁹ Em educação, desenvolveu-se o entendimento, de que o homem é, essencialmente, pela educação recebida, e, com isso, a crença na escola como o espaço formador poderoso, expresso no autoritarismo e seus métodos. Para ultrapassar os limites do empirismo e do racionalismo, Immanuel Kant, na *Crítica da faculdade do juízo*, busca elucidar as bases transcendentais do juízo, tendo o sujeito como referência.

como artísticas. Conforme assinala Carreño (2000, p. 41, grifo do autor) “se trata del *wit* -el ingenio, la agudeza-, alabado por Locke y outros autores. Mientras que el gusto es la capacidad de discernir, de percibir las diferencias, el ingenio es la cualidad del espíritu que percibe las semejanzas. Tiene ingenio aquel que en la aparente diversidad es capaz de detectar semejanzas que para otros permanecen ocultas. Sin embargo, ingenio y gusto deben equilibrarse, pues, según Shaftesbury, cuando el poeta se deja llevar sólo del ingenio y la fantasía, arbitrariamente, no es capaz de realizar una verdadera creación poética.”

²⁸ “El origen del problema del relativismo reside en la definición misma de la belleza y del gusto. Si el gusto es un sentimiento, no existe la posibilidad de mostrar su falsedad” (CARREÑO, 2000, p. 40). Nesse contexto, ganha destaque o pintoresco, algo que estava arraigado na atmosfera da cultura inglesa tanto na pintura quanto na poesia. Este consiste em uma qualidade formal da pintura (sombra, luz, calor em contraste) e a perspectiva da natureza que merece ser pintada, como uma paisagem natural em virtude de sua singularidade, variedade ou irregularidades que seduzem os sentidos. Busca-se na natureza aquilo que parece fugir a regra, a exceção. Com o pintoresco, abre-se a perspectiva ao singular, portanto relativa ao sujeito: “el río cruzado por un puente, la casa que se levanta en el bosque, las ruinas de un antiguo molino” (CARREÑO, 2000, p. 44). No pintoresco predomina o prazer estético. “Sólo un efecto de lo sublime es ajeno a lo pintoresco: el temor. Pero precisamente el temor es la nota característica de lo sublime. El placer negativo o deleite que acompaña lo sublime es esencialmente diferente del placer positivo porque ‘la sombra del horror’ está presente en él. El placer negativo era hasta definido como el placer que provoca el cese de un dolor” (CARREÑO, 2000, p. 45).

²⁹ “La imaginación actúa según los principios de asociación y es esa actividad de asociación la que funciona en el momento de la contemplación de la obra. Las asociaciones pueden tener origen individual o socio-antropológico, pero en ambos casos su funcionamiento se rige por principios generales. El descubrimiento de sus reglas es un descubrimiento empírico. El análisis del funcionamiento mismo de la facultad nos llevará hasta sus reglas” (CARREÑO, 2000, p. 41).

3.2.1 A estética em Kant

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 (WERLE, 2005, p. 137, grifo do autor).

Kant contextualiza a faculdade do juízo no conjunto de seu projeto filosófico, dizendo que esta é um termo médio entre o entendimento e a razão, estando incompleta uma crítica da razão pura³⁰ sem a crítica da faculdade do juízo, pois

[...] na família das faculdades de conhecimento superiores existe ainda um termo médio entre o entendimento e a razão. Este é a *faculdade do juízo*, da qual se tem razões para supor, segundo analogia, que também poderia precisamente conter em si *a priori*. [...] um princípio próprio para procurar leis; em todo caso um princípio simplesmente subjetivo, o qual, mesmo, que não lhe convenha um campo de objetos como seu domínio, pode todavia possuir um território próprio e uma certa característica deste, para o que precisamente só este princípio poderia ser válido (KANT, 2008, p. 21, grifo do autor).

Já na introdução da *Crítica da faculdade do juízo*, Kant destaca a distinção de dois tipos de juízos: o juízo determinante, decorrente do conhecimento em que o particular subsume-se ao geral e o juízo reflexionante, no qual os particulares buscam o geral. Ambos estão estruturados desde a categoria transcendental de conformidade a fins da natureza. Esta

³⁰ A *Crítica da razão pura* consiste em três partes: a crítica do entendimento puro, da faculdade do juízo e da razão pura. Assim, como uma parte especial da *Crítica da razão pura*, a “Faculdade do juízo em geral é a faculdade de pensar o particular contido no universal” (KANT, 2008, p. 23). Mas qual o lugar que ocupa no conjunto do pensamento kantiano? “Ora, se a *faculdade do juízo*, que na ordem de nossas faculdades de conhecimento constitui um termo médio entre o entendimento e a razão, também tem por si princípios *a priori*, se estes são constitutivos ou simplesmente regulativos (e, pois não provam nenhum domínio próprio), e se ela fornece *a priori* a regra ao sentimento de prazer e desprazer enquanto termo médio entre a faculdade do conhecimento e a faculdade da aptidão (do mesmo modo como o entendimento prescreve *a priori* leis à primeira, a razão, porém, à segunda) eis com que se ocupa a presente *Crítica da faculdade do juízo*” (KANT, 2008, p. 12, grifo do autor). Assim, como a crítica da faculdade do juízo faz parte da crítica da razão pura (nossa faculdade de julgar segundo princípios *a priori*), “[...] ela própria deve indicar um conceito pelo qual propriamente nenhuma coisa é conhecida, mas que serve de regra somente a ela própria, não porém como uma regra objetiva à qual ela possa ajustar seu juízo [...]” (KANT, 2008, p. 13). Nesse sentido, a faculdade do juízo é a faculdade de pensar o particular contido no universal.

[...] representa somente a única forma segundo a qual nós temos que proceder na reflexão sobre os objetos da natureza com o objetivo de uma experiência exaustivamente interconectada, por conseguinte é um princípio subjetivo (máxima) da faculdade do juízo (KANT, 2008, p. 28).

A conformidade a fins da natureza é um princípio transcendental que representa *a priori* a condição universal do juízo, princípio, segundo o qual, constitui-se a possibilidade da experiência. Tais princípios não são empíricos, mas *a priori*, visto não ser necessária uma experiência ulterior para serem compreendidos.³¹ Já estão dados. Enfim, a faculdade do juízo que pressupõe essa condição *a priori*

[...] dá o conceito mediador entre os conceitos de natureza e conceito de liberdade que torna possível, no conceito de uma *conformidade a fins* da natureza, a passagem da razão pura teórica para a razão pura prática, isto é, da conformidade a leis segundo a primeira para o fim terminal segundo aquele último conceito. Na verdade desse modo é conhecida a possibilidade de um fim terminal, que apenas na natureza e com a concordância das suas leis se pode tornar efetivo.

O entendimento fornece, mediante a possibilidade das suas leis *a priori* para a natureza, uma demonstração de que somente conhecemos esta como fenômeno, por conseguinte simultaneamente a indicação de um substrato suprassensível da mesma, deixando-o no entanto completamente *indeterminado* (KANT, 2008. p. 40, grifo do autor).

Mas, como todo o juízo, o estético só é juízo, se cumprir o requisito da universalidade atingido pelo jogo livre da imaginação e do entendimento. Sua universalidade deve decorrer da necessidade interna como condição de possibilidade, pelo entendimento da “[...] conformidade a fins da natureza na sua multiplicidade. O que quer dizer que a natureza é representada por esse conceito, como se um entendimento contivesse o fundamento da unidade do múltiplo das

³¹ “Todavia o juízo do gosto exige somente ser válido para toda a gente, tal como todos os outros juízos empíricos, o que é sempre possível, independentemente da sua contingência interna. O que é estranho e invulgar é somente o fato de ele não ser um conceito empírico, mas sim um sentimento do prazer (por conseguinte nenhum conceito), o qual todavia, mediante o juízo de gosto, deve ser exigido a cada um e conectado com a representação daquele, como se fosse um predicado ligado a um conhecimento do objeto)” (KANT, 2008, p. 35). Dessa forma, “um juízo de experiência singular, por ex., daquele que percebe uma gota movendo-se num cristal, exige com razão que qualquer outro o tenha que considerar precisamente assim, porque proferiu esse juízo segundo as condições universais da faculdade do juízo determinante, sob as leis de uma experiência possível em geral” (KANT, 2008, p. 35).

suas leis empíricas” (KANT, 2008, p. 25). Com base nessa citação, podemos afirmar que a grande multiplicidade da natureza é uma aparente multiplicidade assentada sob poucos princípios, cuja representatividade encontra sentido no sujeito. Por conseguinte, a fim de evitar a contradição e gerar um juízo do gosto falso, seria necessário superar a via psicológica em virtude de por ela chegar-se a resultados alterados.³² Em decorrência disso, Kant afirma que a faculdade do juízo teria que admitir o *a priori* como princípio à compreensão daquilo que é contingente, múltiplo, às leis particulares da natureza. Dessa forma, a experiência só seria possível mediante leis universais *a priori*, o que implica dizer que o belo somente é belo mediante o sujeito, aquele capaz de perceber as conformidades a fins. Assim, frente ao não definido, ao contingente, ao ainda por ser descoberto (ao empírico), a faculdade do juízo é simplesmente reflexiva e podemos, no máximo, atingir um juízo reflexionante.

Diferentemente do que ocorre com o juízo determinante, o reflexionante é condição de todos os juízos dependentes da experiência, devendo constituir-se em conformidade a fins com a experiência da natureza, portanto, como um juízo desinteressado. Isso significa afirmar que, no íntimo do pensamento kantiano, da estética kantiana, encontra-se uma concepção de natureza interior, uma estrutura transcendental que norteia todo o projeto kantiano. Esses princípios transcendentais constituem condições da experiência, em consequência, não há nada exterior possível de ser conhecido tal qual, visto que o conhecimento só se efetiva a partir do sujeito e em relação ao sujeito, como fenômeno. Assim, um juízo nada mais faz do que proclamar a ordem da natureza dos objetos como um pressuposto transcendental que torna possível o conhecimento. Nesse mesmo

³² “Mas se tentarmos a via da psicologia para darmos a origem destes princípios, contrariamos completamente o seu sentido. É que eles não dizem aquilo que acontece, isto é, segundo que regras é que as nossas faculdades de conhecimento estimulam efetivamente o seu jogo e como é que se julga, mas sim como é que deve ser julgado. Ora esta necessidade lógica e objetiva não aparece se os princípios forem simplesmente empíricos. Por isso a conformidade a fins da natureza para as nossas faculdades de conhecimento e o respectivo uso, conformidade que se manifesta naqueles, é um princípio transcendental dos juízos e necessita por isso também de uma dedução transcendental, por meio do qual o fundamento para assim julgar tenha que ser procurado *a priori* nas fontes do conhecimento” (KANT, 2008, p. 26, grifo do autor).

contexto, encaixa-se juízo do gosto como devendo ser um juízo desinteressado a fins com a natureza.

Estendemos nossa exposição do juízo reflexionante, pois este é um dos pontos mais significativos do pensamento kantiano,³³ especialmente, por tratar da assimilação da experiência estética e abrir luzes que possibilitam pensar a relação entre experiência estética e formação, na medida em que é o espaço em que se aloja a noção de jogo no pensamento kantiano. Continuando a demonstração do juízo reflexionante, destacamos as palavras em que Kant expressa que a grandeza da tarefa deste tipo de juízo é

realizar uma experiência articulada a partir de percepções dadas de uma natureza, contendo uma multiplicidade eventualmente infinita de leis empíricas. Tal é uma tarefa que existe *a priori* no nosso entendimento. Na verdade o entendimento possui *a priori* leis universais da natureza, sem as quais esta não seria de modo nenhum objeto de uma experiência. Mas para além disso ele necessita também de uma certa ordem da natureza nas regras particulares da mesma, as quais para ele só empiricamente podem ser conhecidas e que em relação às suas são contingentes. Estas regras, sem as quais não haveria qualquer progressão da analogia universal de uma experiência possível em geral para a analogia particular, o entendimento tem que pensá-las como leis [...] (KANT, 2008, p. 28, grifo do autor).

Dessa forma, somente é possível pensar as chamadas leis empíricas a partir de um princípio *a priori* que orienta as reflexões sobre elas e permite encontrar o universal para os particulares que a percepção oferece, efetivando a conexão para a unidade daquilo que é diverso. Ou seja, somente sobre estas bases *a priori*, é possível um reconhecimento da ordem da natureza, a efetivação da própria experiência. Em última instância, diria Kant, somente assim é possível a experiência.³⁴ Isso indica que o livre jogo, em que se opera o juízo

³³ “Este es uno de los puntos más complejos del pensamiento kantiano, pues no sólo es clave para comprender sus concepciones estéticas, también el conjunto de su filosofía” (BOZAL, 2000, p. 188).

³⁴ “Esta concordância da natureza com a nossa faculdade de conhecimento é pressuposta *a priori* pela faculdade do juízo em favor de sua reflexão sobre a mesma, segundo as suas leis empíricas, na medida em que o entendimento a reconhece ao mesmo tempo como contingente e a faculdade do juízo simplesmente a atribui à natureza como conformidade a fins transcendental (em relação à faculdade de conhecimento do sujeito). É que sem pressupormos isso, não teríamos qualquer ordem da natureza segundo leis empíricas e por conseguinte, nenhum fio condutor para uma experiência e uma investigação das mesmas que funcione com estas segundo toda a sua multiplicidade [...] Por isso a faculdade do juízo possui um princípio *a priori* para a possibilidade da

reflexionante, não é próprio de cada indivíduo em particular, mas a condição para o conhecimento em todos os indivíduos, a base da universalidade.³⁵ Por conseguinte, a beleza é uma qualidade que depende de diferentes fatores que são articulados pelo sujeito, não é somente do objeto como na estética clássica,³⁶ pois é fenômeno. Sendo assim,

[...] a arte somente pode ser denominada bela se temos consciência de que ela é arte e de que ela apesar disso nos parece natureza. [...] *belo é aquilo que apraz no simples ajuizamento* (não na sensação sensorial, nem mediante conceito). Ora, a arte tem sempre uma determinada intenção de produzir algo (KANT, 2008, p. 152, grifo do autor).

Por decorrência, o artista é quem capta, demonstra e cria o belo como expressão do simples ajuizamento a fins da natureza, capaz de, por sua obra, expressar a unidade reflexionante, evidenciar o ser-aí. Sua obra deve estar em conformidade a fins com a natureza, como expressão de um juízo desinteressado. Para isso, o artista precisa ser gênio, a própria expressão em conformidade a fins da natureza. Como indica Kant, “o *Gênio* é o talento (dom natural) que dá a regra à arte. [...] é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá regra à arte” (KANT, 2008, p. 153, grifo do autor).

Nesse contexto, o gênio configura a condição de maioridade, visto que não segue as regras de outrem, senão que se dá a própria regra pela capacidade de perceber a conformidade a fins da natureza, tendo como base o livre jogo das faculdades. O gênio é a configuração e a personificação do juízo estético, que

natureza, mas só do ponto de vista de uma consideração subjetiva de si própria, pela qual ela prescreve uma lei, não à natureza (como autonomia), mas sim a si própria (como heteronomia) para a reflexão sobre aquela que se poderia chamar *da especificação da natureza*, a respeito das suas leis empíricas e que aquela faculdade não conhece nela *a priori*, mas que admite em favor de uma ordem daquelas leis [...]” (KANT, 2008, p. 29-30, grifo do autor).

³⁵ “Na verdade é um imperativo da nossa faculdade do juízo proceder segundo o princípio da adequação da natureza à nossa faculdade de conhecimento [...]. É que na verdade podemos determinar os limites a respeito do uso racional das nossas faculdades de conhecimento, mas no campo do empírico nenhuma definição de limites é possível” (KANT, 2008, p. 32).

³⁶ “Objeto bello es aquel que obliga a *reflexionar* sobre el libre juego de las facultades -y aquí reflexionar quiere decir contemplar, representar- porque carece de contenido cognoscible alguno. No hay nada que conocer en el objeto y por eso nos impele a tal reflexión, propia del juicio reflexionante; predicamos su belleza al asentir, sin necesidad de formar verbalmente el juicio, en el placer que su percepción nos suscita” (BOZAL, 2000, 194, grifo do autor).

não somente se refere ao juízo do gosto, do belo, mas ao espírito da natureza pela conformidade a fins desta.

3.2.1.1 A estrutura da representação: analítica do belo e do sublime

A representação estética de um objeto, para Kant, é meramente subjetiva, só tem sentido na relação com o sujeito e não no objeto em si, o qual é desconsiderado como referência de verdade.

Porém, aquele elemento subjetivo numa representação *que não pode de modo nenhum ser uma parte do conhecimento é o prazer ou desprazer*, ligado àquela representação; na verdade através dele nada conheço no objeto da representação, ainda que eles possam ser até o efeito de um conhecimento qualquer. [...] o objeto só pode ser designado conforme a fins, porque a sua representação está imediatamente ligada ao sentimento de prazer; e esta representação é ela própria uma representação estética da conformidade a fins (KANT, 2008, p. 32-33, grifo do autor).

A representação em conformidade a fins da natureza pode ocorrer de duas formas: subjetiva e objetiva.³⁷ A primeira espécie de representação está assentada “[...] no prazer imediato, na forma do objeto, na simples reflexão sobre ela [...]” (KANT, 2008, p. 26), portanto, na percepção da conformidade a fins entre objeto e imaginação. A segunda não se relaciona com a forma do objeto e nem com as faculdades do conhecimento na apreensão do objeto. Nesse sentido, na crítica da faculdade do juízo estética,³⁸ Kant apresenta duas formas

³⁷ “[...] possível considerar a *beleza da natureza* como *apresentação* do conceito da conformidade a fins formal (simplesmente subjetiva) e os *fins da natureza* como apresentação do conceito da conformidade a fins real (objetiva). Uma delas nós ajuizamos mediante o gosto (esteticamente, mediante o sentimento de prazer) e outra mediante o entendimento e a razão (logicamente, segundo conceitos)” (KANT, 2008, p. 37, grifo do autor).

³⁸ Kant concebe a crítica da faculdade do juízo em dois momentos: crítica da faculdade do juízo *estética* e *teleológica*, sendo a primeira a essencial, pois está baseada em um princípio inteiramente *a priori*, o princípio de uma conformidade a fins formal da natureza segundo leis particulares, mas regulado pelo princípio transcendental que consiste em representar uma conformidade a fins da natureza na relação subjetiva, portanto em aberto. Mas em concordância ao conhecimento pelo sentimento e não pelo conceito. Já “[...] a faculdade do juízo usada teleologicamente indica de forma precisa as condições sob as quais algo (por exemplo, um corpo

significativas de experiência estética: uma expressa na analítica do belo e a outra, na analítica do sublime.

Enquanto o belo constitui-se num sentimento de afirmação e promoção da identidade existente, o sublime consiste num prazer que não surge indiretamente, pois se estabelece na disposição de espírito. Este, inicialmente, constitui-se no sentimento de momentânea inibição das forças vitais ao que lhes causa estranhamento e, consecutivamente, pela emergência destas forças, com novo vigor, gerando seriedade na ocupação da faculdade da imaginação. O sublime

[...] em geral não denota nada conforme a fins da natureza, mas somente o uso possível de suas intuições, para suscitar em nós próprios o sentimento de conformidade a fins totalmente independente da natureza. Do belo da natureza temos que procurar um fundamento fora de nós; do sublime, porém, simplesmente em nós e na maneira de pensar que introduz à representação da primeira sublimidade (KANT, 2008, p. 92).

O sublime refere-se ao que é absolutamente grande, acima de toda e qualquer comparação, uma grandeza igual a si mesma, algo que escapa à normalidade. Dessa forma, o que é sublime não é o objeto, mas a disposição de ânimo do espírito. “*Sublime é o que somente pelo fato de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo padrão de medida dos sentidos*” (KANT, 2008, p. 96, grifo do autor). À medida que o ânimo sente-se elevado em seu próprio ajuizamento, desde a contemplação das coisas, entrega-se ao cuidado da faculdade da imaginação e de uma razão ampliadora desta, sem um fim determinado. Ora, ao contrário do belo, que é um sentimento de prazer, o sentimento do sublime é um sentimento de desprazer, de desajuste, de

organizado) deve ser ajuizado segundo a ideia de um fim da natureza; no entanto, ela não pode aduzir qualquer princípio a partir do conceito da natureza como objeto [...] muitas experiências particulares têm que ser examinadas e consideradas sob a unidade do seu princípio, para poder conhecer num certo objeto uma conformidade a fins objetiva de forma somente empírica. A faculdade de juízo estética é por isso uma faculdade particular de ajuizar as coisas segundo uma regra, mas não segundo conceitos. A faculdade teleológica não é uma faculdade particular, mas sim somente a faculdade de juízo reflexiva em geral [...] (KANT, 2008, p. 38).

estranhamento,³⁹ devido à percepção interna da inadequação de todo o padrão de medida da grandeza para a avaliação da razão.⁴⁰ É um desprazer que ativa em nós o sentimento de nossa destinação suprassensível, porque é um abismo para a faculdade da imaginação, em que ela própria tende, inicialmente, a se perder. Nesse sentido, não cabe dizer que o objeto é sublime, ele apenas desperta o sentimento do sublime, que se efetiva no espírito ante a diferenciação. O sublime é o absolutamente grande, o sentimento de inadequação que transcende toda a medida dos sentidos para além de qualquer comparação objetiva. Constitui a possibilidade de nos elevar da percepção sensorial do mundo dos objetos ao mundo suprassensível, para o mundo do espírito, desde o contraste, pelas faculdades postas em jogo. Dessa forma, na experiência do sublime, experiencia-se, em primeiro momento, pelo descompasso, pela desarmonia, pela desconformidade a fins, a repulsa, a negação, o caos, para após atingir um estágio mais elevado, cujo resultado é um sentimento de prazer que surge da nova harmonia, da conformidade a fins. Nesse processo, o espírito se reorganiza, transforma-se em outro, pois a experiência do sublime pressupõe uma certa receptividade de ideias, a possibilidade de novas experiências.⁴¹ Para isso exige a preparação do espírito e a capacidade de o homem agir guiado pela conformidade a fins, o que exige educação, a formação do homem racional, conforme Kant. Somente assim, agirá de forma autônoma.

³⁹ “[...] a partir da inadequação da faculdade da imaginação, na avaliação estética da grandeza, à avaliação pela razão e, neste caso, ao mesmo tempo um prazer despojado a partir da concordância, precisamente deste juízo da inadequação da máxima faculdade sensível, com as ideias racionais, na medida em que o esforço em direção às mesmas é lei para nós” (KANT, 2008, p. 103-104).

⁴⁰ “Do belo da natureza temos que procurar um fundamento fora de nós; do sublime, porém, simplesmente, em nós e na maneira de pensar que introduz à representação da primeira sublimidade; esta é uma observação provisória muito necessária que separa totalmente as ideias do sublime da ideia de uma conformidade a fins da natureza [...]” (KANT, 2008, p. 92, grifo do autor). Assim, o que deve denominar-se sublime não é o objeto e sim a disposição de espírito através de uma certa representação que ocupa a faculdade de juízo” (KANT, 2008, p. 96). Enfim, “um juízo puro sobre o sublime, porém, não tem que ter como fundamento de determinação absolutamente nenhum fim do objeto, se ele deve ser estético e não mesclado com qualquer juízo do entendimento” (KANT, 2008, p. 99).

⁴¹ “De fato, o poder da natureza não pode deixar de despertar no homem a consciência de sua própria impotência, e é o que realmente ocorre com o homem sem cultura, isto é, sem educação moral, que é incapaz de conceber o sublime e apenas sabe temer e assustar-se. Mas o homem culto se dá conta do seu poder de julgar-se independente da natureza, sob a condição, entenda-se, de estar ao abrigo das ameaças que dela lhe possam advir. [...] Há sublimidade na medida em que nos sentimos capazes de sobrepujar a natureza, tanto em nós como fora de nós” (PASCAL, 2005, p. 177). Assim, a experiência do sublime exige esclarecimento, ampliação cultural.

Comparando a analítica do belo e do sublime, salientamos que o belo concorda com o sublime, pelo fato de que ambos aprazem por si só, no sujeito. Assim, em definição, temos que o

Belo é o que apraz no simples ajuizamento (logo não mediante a sensação sensorial segundo um conceito do entendimento). Disso resulta espontaneamente que ele tem de comprazer sem nenhum interesse.

Sublime é o que apraz imediatamente por sua resistência contra o interesse dos sentidos.

Ambas, como explicações do ajuizamento estético universalmente válido, referem-se a fundamentos subjetivos, a saber, por um lado da sensibilidade, do modo como eles em favor do entendimento contemplativo, por outro lado como eles, contra a sensibilidade para os fins da razão prática, e não obstante unidos no mesmo sujeito, são conformes a fins em referência ao sentimento moral. O belo prepara-nos para amar sem interesse algo, mesmo a natureza; o sublime, para estimá-lo, mesmo contra nosso interesse (sensível) (KANT, 2008, p. 114, grifo do autor).

Tanto o belo quanto o sublime têm em comum a característica de agradarem por si mesmo, de maneira desinteressada, universal e necessária. Mas essa ponte entre o entendimento e razão que a faculdade do juízo efetiva, somente é possível, porque “o esquematismo [mecanismo de aplicação das categorias às estruturas sensíveis] acompanha a percepção, guiando-a a partir do cerne da subjetividade do sujeito, o ‘eu penso’” (DUARTE, 2006, p. 24). De outra forma, a estética de Kant não fornece elementos para dizer quando e como julgamos que algo é belo, pois é um esquematismo sem conceito. Porém, é importante ter presente que, embora a estética kantiana não negue o belo artístico, privilegia o belo natural, pois “[...] a beleza dos objetos naturais realiza mais plenamente a a-conceptualidade, a universalidade, a ausência de interesse e sua correspondente a-telia” (DUARTE, 2006, p. 26). Assim, longe de ser algo que deve ser aceito sem questionamento, o juízo do gosto, para Kant, não é nem pura entrega, nem pura apreciação caprichosa, pessoal e instintiva, como afirmam os empiristas, e nem pura conceitualidade, como querem os racionalistas.

Kant desenvolveu um novo conceito de estética, superando o racionalismo ao criar a autonomia do juízo e sua radical subjetivação. Esta requer o abandono do conceito para dar lugar “[...] à força imaginativa e à sensibilidade” (HERMANN, 2005, p. 35). É, antes de tudo, um juízo desinteressado da eventual existência dos objetos, bem como dos valores morais. É uma manifestação da suprema liberdade em conformidade a fins da natureza, pelo livre jogo das faculdades da imaginação e do entendimento, produzindo o prazer estético,⁴² seja imediatamente no belo e posteriormente com o sublime. Assim, o propósito de Kant não é mais do que fundar, sobre bases filosóficas, o nosso direito de discutir o belo, diz Rego (2006).⁴³

Em educação, pode-se afirmar que as proposições de Kant, quanto ao juízo reflexionante, postulam as bases de uma nova concepção de educação, em que a formação se efetiva pelo livre jogo das faculdades, conferindo autonomia ao sujeito pelo entendimento das conformidades a fins. Também evidencia o belo e o sublime como duas dimensões importantes da experiência estética. Suas proposições são observadas por Gadamer, mas com as devidas considerações à subjetividade, pois a concebe no âmbito do jogo intersubjetivo, como ontológico.

Enfim, tomando a estética de Kant, no conjunto de seu pensamento, assumimos, com Bozal (2000), que a faculdade do juízo, em sua dimensão reflexionante é um dos pontos mais complexos e significativos de todo o pensamento kantiano, a chave para compreender o conjunto de toda a sua proposta filosófica. Dessa forma, na *Crítica da faculdade do juízo*, Kant não

⁴² “[...] el placer estético no surge del contenido – agradable, moralmente valioso o conceptualmente relevante- del conocimiento, el del placer estético es desinteresado, carece de contenido alguno: surge en el libre juego de imaginación y entendimiento en cuanto que son las facultades de representar. No en la representación del objeto, sino en el libre juego de las facultades de representar –imaginación y entendimiento- en cuanto que refieren una representación dada al conocimiento en general. Se trata de una representación placentera, sin contenido objetivo, que pone a esas facultades “en la disposición proporcionada que exigimos para todo conocimiento” (BOZAL, 2000, p. 192).

⁴³ Pedro Costa Rego, em palestra proferida sobre *O belo em Kant* em 2006, no Seminário Internacional: arte no pensamento promovido pelo Museu Vale do Rio Doce. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=I8AaPND8NAA>>; <<http://www.youtube.com/watch?v=QV6nYy2XHd0&feature=related>>. Acesso em: 18 mai. 2010.

somente pergunta pelo juízo estético, senão que recoloca o problema do conhecimento, uma vez que só no âmbito da conformidade a fins, como fenômeno,⁴⁴ efetiva-se o juízo estético. Assim, “se na teoria do conhecimento da *Crítica da razão pura* o estético se refere à recepção do múltiplo dado na percepção em que necessita de conceitos que lhe deem uma direção, na *Crítica do Juízo*, o estético, localizado na sensação, entra em acordo com o entendimento, sendo produtivo (WERLE, 2005, p. 136, grifo do autor). O que revela a abertura do pensamento kantiano, mesmo que concebido no âmbito da subjetividade e das ciências naturais.

Influenciado por Kant, Schiller introduz uma nova interpretação sobre o papel da estética na formação, na medida em que confere autonomia à arte.

3.2.2 A estética em Schiller

Num desenvolvimento que recorda a ideia kantiana da Terceira Crítica enquanto possível ponte entre os reinos da necessidade e da liberdade, Schiller afirma que falta a esses impulsos uma terceira força, que ele denominou de “impulso lúdico”. [...] Esse impulso liberta o homem da necessidade, sob seus aspectos físico (impulso sensível) e moral (impulso formal) (DUARTE, 2006, p. 28).

Após tecer um diagnóstico de sua época como uma época do esquecimento do espírito da arte gerado com avanço da filosofia e da ciência, considerando que a arte é filha da liberdade, Schiller projeta o que chamou de *Educação estética da humanidade*.⁴⁵ E, afirmando que “é pela beleza que se vai à liberdade” (SCHILLER, 1991, p. 39), encaminha sua proposta como forma de resolver o problema político entre indivíduo e Estado, destacando que a

⁴⁴ “Sem a sensibilidade, nenhum objecto nos seria dado; sem o entendimento, nenhum seria pensado. Pensamentos sem conteúdo são vazios; intuições sem conceitos são cegas” (KANT, 1997, p. 89).

⁴⁵ “[...] nas cartas dirigidas ao príncipe Friedrich Christian Von Schleswig-Holstein entre 1791 e 1795, nas quais Schiller assevera a necessidade de a sensibilidade estética ser trabalhada com o objetivo de preparar a humanidade para o exercício da liberdade responsável, sem a qual nenhum projeto de elevar a sociabilidade ao patamar da racionalidade poderia ser bem sucedido” (DUARTE, 2006, p. 27).

resolução deste problema se daria pela educação estética do homem e não pela força do Estado.

Schiller parte da compreensão de que o homem pode, por duas maneiras, viver em oposição a si mesmo, tanto pelo impulso sensível, quanto seguindo o impulso formal.

Como selvagem⁴⁶, quando seus sentimentos imperam sobre seus princípios, ou como bárbaro, quando seus princípios destroem seus sentimentos. O selvagem despreza a arte e reconhece a natureza como sua senhora irrestrita; o bárbaro escarnece e desonra a natureza, mas continua sendo escravo de seu escravo por um modo frequentemente mais desprezível que o selvagem. O homem bem formado faz da natureza sua amiga e respeita sua liberdade, na medida em que apenas põe rédeas a seu arbítrio (SCHILLER, 1991, p. 46).

O impulso sensível parte da existência física do homem ou de sua natureza sensível. Nesse estado, o tempo é preenchido pela sensação, e o homem experimenta o presente, ficando limitado a uma única espécie de ser, à unilateralidade do impulso sensível. O homem “[...] nada mais é que uma unidade quantitativa” (SCHILLER, 1991, p. 77), sendo arrastado pelo tempo, pois não tem personalidade. O domínio desse impulso caracteriza a sua finitude. Porém, toda a forma de aparecer do absoluto está presa a esse impulso, visto que, “embora seja somente ele que desperta e desdobra as disposições da humanidade, é também ele que torna impossível sua perfeição” (SCHILLER, 1991, p. 77). Já o impulso formal, que tem como ponto de partida o absoluto do homem, visa a libertá-lo de suas aparências, de sua finitude e afirmar a pessoa, negando o tempo e a aparência. Assim, sinaliza: “enquanto o primeiro constitui apenas *casos*, o segundo fornece *leis* – leis para todos os juízos no que se refere a conhecimentos, para todas as vontades no que se refere aos fatos”

⁴⁶ Tanto o termo “selvagem”, como o termo “bárbaro”, expostos em Schiller, devem ser observados no contexto de sua argumentação como algo que não se prende pela forma. E, no contexto, desta tese, como algo para além da visão antropocêntrica. A exposição de tal argumento faz parte dos argumentos que constituem a crítica à distinção estética. Por isso, devemos tomar o devido cuidado para não se incorrer no entendimento de que concordamos com tal posicionamento, como também ocorre, de forma semelhante ao que afirma Kant, em *Sobre a pedagogia*, referindo-se aos indígenas, ou respeitada rigorosamente a semântica do termo “barbárie” utilizada por Adorno e Horkheimer, pois esse corte entre razão/cultura e natureza produziu muito sofrimento histórico absurdamente injusto.

(SCHILLER, 1991, p. 78, grifo do autor). Mas, esses impulsos, unilateralizados ou somente em sua contradição, não esgotam o conceito de humanidade, que somente encontra plenitude, quando as duas faculdades se unificam.

Frente aos impulsos, formal e sensível,⁴⁷ Schiller afirma que é preciso encontrar totalidade de caráter, e não ficar cindido, ser capaz de trocar um estado de necessidade por um estado de liberdade possível de ser alcançado no jogo, pelo impulso lúdico. Por conseguinte, para Schiller, quando o homem interior é uno consigo mesmo salva tanto o formal quanto o sensível. Do contrário, o homem somente pode formar-se enquanto unilateralidade, não desenvolvendo a harmonia do ser. E isso, conforme o autor, estaria ocorrendo na sociedade ocidental, porque o homem elegeu um impulso ou outro, e não sua conjugação. Ao sobrepor um ao outro, caiu na barbárie e ou na selvageria, no engano, o que é perigoso, pois

ao concentrarmos, justamente, a energia toda de nosso espírito num único foco e contraírmos todo o nosso ser em uma única força, damos asas a esta força isolada e a conduzimos artificialmente para além dos limites que a natureza parecia ter-lhe imposto (SCHILLER, 1991, p. 56).

Dessa forma, se o racionalismo tira a autoridade do mundo sensível e o submete à pura formalidade, o empirismo submete o entendimento à pura sensibilidade. Isso ocorreria pela fragmentação do ser em unilateralidades, embora tenha constatado que o espírito da livre investigação gera inúmeras descobertas e desmistificações. Schiller se pergunta: por que continuamos

⁴⁷ “Mas quando proclamou a arte um exercício da liberdade, Schiller estava reportando mais a Fichte do que a Kant. O jogo livre da capacidade de conhecimento, sobre o qual Kant fundamentara o *a priori* do gosto e do gênio, Schiller o compreendeu antropologicamente com base na teoria fichteana dos instintos, segundo a qual o instinto lúdico deve operar a harmonia entre o instinto da forma e o instinto da matéria. O cultivo desse instinto é a meta da educação estética” (GADAMER, 2005, p. 131, grifo do autor). Surge, agora, a oposição entre aparência e realidade, e a arte ganha autonomia, mas como estética. “Por outro lado, a ideia da formação estética, como derivamos de Schiller, reside justamente em não mais vigorar nenhum padrão de conteúdo e em dissolver o vínculo que une a obra de arte com o seu mundo. Uma expressão disso é a ampliação universal da posse que a consciência formada esteticamente reivindica para si. Tudo a que se atribui ‘qualidade’ é coisa sua. [...] Na qualidade de consciência estética, ela se vê refletida a partir de todo gosto determinante e determinado, representando, ela mesma, um grau zero de determinação. A filiação da obra de arte a seu mundo já não tem valor para ela; ao contrário a consciência estética é o centro que vivencia, a partir do qual se mede tudo o que vale como arte” (GADAMER, 2005, p. 135).

bárbaros? Seu indicativo é que a educação estética é a maior e significativa necessidade do nosso tempo (tempo de Schiller, mas atual), pois, com a nobre arte, sobreviveu a natureza nobre. Dessa maneira, Schiller coloca a educação da humanidade nas mãos do artista, uma vez que

[...] a partir da conjugação do possível e do necessário, deve buscar o ideal. Molde-o em ilusão e verdade, nos jogos de sua imaginação e na seriedade de seus atos; molde o ideal em todas as formas sensíveis e espirituais, e, silencioso, lance-o no tempo infinito. [...] No silêncio pudico de tua alma educa a verdade triunfante, exterioriza-a na beleza, para que não apenas o pensamento, a saúde, mas também os sentidos apreendam amorosos a sua aparição (SCHILLER, 1991, p. 65-66).

A fim de que o homem saia da armadilha da unilateralidade e não se perca na pura formalidade e ou na pura sensibilidade, que são atemporais, Schiller afirma ser necessário conceber o homem como ser temporal: “o tempo é a condição de devir” (SCHILLER, 1991, p. 73), a plataforma do jogo, da tessitura do sentido, da liberdade. É sobre esta plataforma, que Schiller chega ao conceito de ação recíproca dos dois impulsos, que se definem e atingem sua máxima manifestação na conjugação, pelo impulso lúdico, guiado pela razão.⁴⁸

O impulso lúdico “[...] aspira a superar o tempo no tempo e combinar ao ser absoluto o devir, a modificação à identidade” (SCHILLER, 1991, p. 86). Conjuga e regra o impulso físico e moral, na medida em que torna contingente, tanto a nossa disposição material quanto a nossa disposição formal, uma vez que o homem não é exclusivamente matéria e nem exclusivamente espírito, mas a conjugação de ambos na e pela razão. Assim, a beleza para Schiller configura-se como a efetivação plena da humanidade atingida no impulso lúdico,

[...] é o objeto comum de ambos os impulsos, e, portanto, do impulso lúdico. Este nome é plenamente justificado pela linguagem corrente, que costuma chamar de jogo tudo aquilo que, não sendo subjetiva nem objetivamente contingente, ainda assim não tem necessidade interior

⁴⁸ “Esta relação de reciprocidade entre os dois impulsos é uma tarefa da razão, que o homem só pode realizar plenamente na perfeição de sua existência. É a ideia de sua humanidade, no sentido mais autêntico da palavra, um infinito, portanto, do qual pode aproximar-se mais e mais no curso do tempo sem jamais alcançá-lo” (SCHILLER, 1991, p. 85).

nem exterior. Se o espírito encontra, ao intuir o belo, um feliz compromisso entre a lei e a necessidade, é por repartir-se entre os dois, furtando-se ao império de um ou de outro (SCHILLER, 1991, p. 90).

É a humanidade, em sua efetivação máxima, que toma forma no impulso lúdico e se materializa na beleza, pelo jogo. Dessa forma, no jogo, não erra quem, na satisfação do impulso lúdico, busca o ideal de beleza, na medida em que os impulsos, formal e sensível, são tensionados e distendidos, articulados pela razão. É do conceito de jogo como articulação dos impulsos que decorre o belo como figura viva, como forma de plenitude. Assim, decorre que o homem “[...] *somente é homem pleno quando joga*” (SCHILLER, 1991, p. 92, grifo do autor).

Contudo é importante ter claro que “a beleza ideal, embora indivisível e simples, em contextos diversos apresenta tanto uma propriedade de fusão quanto uma enérgica; na experiência existe uma beleza de fusão e outra enérgica” (SCHILLER, 1991, p. 95). Mas sendo assim, o belo, para Schiller, constitui-se em um estado dissolvente e tensionante, uma unidade que dissolve e igualmente tensiona, de forma recíproca, as duas naturezas. Parecem estar aqui contemplados na beleza, pelo impulso lúdico, respectivamente, o belo e o sublime apresentados por Kant, só que Schiller os concebe no jogo como duas experiências articuladas e não hierárquicas, somente possíveis, pela razão. Assim, nos espíritos tensos, a beleza dará liberdade e multiplicidade, nos distendidos, dará unidade e força vivificante, ativando e ligando estados eternamente opostos, mas que nunca poderão unir-se definitivamente, sendo apenas superados, eventualmente, num terceiro estado. É, pois, pela beleza, ou seja, pela experiência estética, que o homem, no jogo entre harmonia e tensão, pode atingir um todo perfeito em si enquanto joga.

Schiller destaca que, até então, todas as disputas que dominaram o mundo filosófico não tematizaram, de forma coerente, o problema da beleza, no fundo, o problema da humanidade. Ele explica que, na reflexão, deixam-se conduzir

cegamente pelo sentimento, somente vendo totalidade, sem atingir o conceito, e os que tomam a razão como guia exclusivo, veem as partes na totalidade: espírito separado da matéria. “Os dois, portanto, têm de perder a verdade: aqueles porque limitam com seu pensamento limitado a natureza infinita; estes por quererem limitar a natureza infinita às leis de seu pensamento” (SCHILLER, 1991, p. 101), o que impediu que a experiência estética, por decorrência, a formação, fosse abordada de forma mais apropriada. Mas, compreender dessa forma exige a necessária condição do espírito finito,⁴⁹ aquele que se faz no horizonte da experiência estética da contingência, na conjugação dos impulsos sensível e formal, na plataforma do tempo. Isso tudo lhes permite tratar a formação de maneira mais adequada, como expressam suas palavras citadas abaixo.

Quando o artista mecânico toma nas mãos a massa amorfa para dar-lhe a forma de suas finalidades, não tem receio de fazer violência; pois a natureza que ele trabalha não merece respeito algum, ele não quer o todo por amor às partes, mas as partes por amor ao todo. Quando o artista da beleza toma nas mãos esta mesma massa, tampouco temerá fazer-lhe violência, embora evite mostrá-la. Não respeita a sua matéria mais do que a respeitava o artista mecânico; procura, entretanto, por uma aparente deferência para com ela, seduzir o olho que lhe protege a liberdade. É muito outra a situação do artista pedagogo e político, que faz do homem seu material e sua tarefa a um tempo. Neste caso a finalidade volta para dentro da matéria, e é somente porque o todo serve às partes que as partes devem submeter-se ao todo. É muito diversa a atenção que o artista da beleza aparentemente dedica à sua matéria aquela com que o artista político deve aproximar-se da sua, respeitando-lhe a peculiaridade e personalidade não apenas subjetivamente, para um efeito enganador dos sentidos, mas subjetivamente, para o seu mais íntimo (SCHILLER, 1991, p. 45).

Por fim, com este tratamento do belo e com a proposição de uma *Educação estética da humanidade*, através do impulso lúdico, Schiller julgou ter

⁴⁹ “Aqui devemos lembrar que estamos diante do espírito finito, e não do infinito. O espírito finito é aquele que se torna ativo somente através da receptividade, que chega ao absoluto somente através das limitações, que age e forma somente na medida em que recebe matéria. Um tal espírito conjuga, portanto, ao anseio pela forma e pelo absoluto o anseio pela matéria e pelos limites, condições sem as quais ele não poderia ter nem saciar o primeiro impulso. Saber em que medida essas duas tendências, tão opostas, podem coexistir num mesmo ser é empresa que pode assustar o metafísico, mas não o filósofo transcendental” (SCHILLER, 1991, p. 105).

tematizado corretamente o problema da formação. E realmente, deu um grande salto, na medida em que ousou superar o problema da fragmentação do homem, entre impulso formal e sensível através do impulso lúdico. Sua postura não só liberou o jogo do âmbito das faculdades do entendimento conforme compreendido em Kant, como deu novos contornos à noção de jogo como um elemento central nos processos de formação, pelos quais o homem alcança sua plenitude.

Embora Schiller tenha tematizado a relação estética e formação, ao apresentar o homem como um ser que só se efetiva plenamente enquanto joga, ao modo de Kant, ainda articulado pela razão, permanece cativo à subjetividade e à razão transcendental como o grande elemento à unidade de sentido. De acordo com Machado, “[...] a partir de Kant, como um cidadão de dois mundos, Schiller também desvaloriza o sensível e privilegia a razão, a vontade e a liberdade, como fazia o filósofo de quem ele retira sua concepção antropológica. O homem é o ser que age racionalmente com consciência e vontade” (2006, p. 66). O sublime em Schiller também decorre dessa condição. Contudo, o grande feito deste autor foi deslocar a teoria estética centrada em Kant, no privilégio da natureza, para o domínio da arte e o conceito de jogo do âmbito das faculdades aos impulsos, conferindo autonomia à arte, em que o homem é compreendido como um ser que alcança sua plenitude somente quando joga.

Conforme Hegel, todavia, Schiller parte da ideia de que todo o homem individual contém o germe do homem universal a ser atingido no jogo, mediante o conflito entre as duas forças. Nesse contexto,

[...] cumpre à educação estética impor-se como mediadora, porque o seu fim consiste, segundo Schiller, em conferir às inclinações, tendências, sentimentos e impulsos, uma formação que as leve a participar na razão, de tal modo que a razão e a espiritualidade ficam despojadas do caráter abstrato para se unirem à natureza como tal, e da sua carne e do seu sangue se enriquecerem. Assim é o belo considerado como resultante da fusão do racional e do sensível, no que reside, segundo Schiller, a verdadeira realidade (HEGEL, 2005, p. 88).

Enfim, as importantes contribuições de Schiller não dizem respeito somente à arte e ao conteúdo dela, sobretudo, estão articuladas à filosofia, o que lhes permitiu ir até o fundo da natureza e do conceito do belo. Assim sendo, “o grande mérito de Schiller está em ter ultrapassado a subjetividade e a abstração do pensamento kantiano, e em haver tentado conceber pelo pensamento e realizar na arte a unidade e a conciliação com única expressão da verdade” (HEGEL, 2005, p. 87). Porém, como pela arte tem-se afirmado a natureza e os valores particulares em detrimento dos universais, a abordagem de Hegel visa a ultrapassar a pura subjetividade⁵⁰ e seus efeitos, concebendo-a como uma emanção da ideia absoluta, em que o belo artístico constitui a representação do absoluto no encontro com a forma sensível.

3.2.3 A estética em Hegel

Os argumentos de Hegel acerca da compreensão de estética são significativos, pois se constituem na contraposição aos de Kant e abordam a arte, o belo desde a intersubjetividade, como produto do espírito e não como pura representação da natureza, evidenciando os exageros da subjetividade.

Na obra *Estética*, em que se dedica ao estudo do belo, diferentemente de Kant, Hegel compreende o belo enquanto belo artístico. Este como superior ao belo natural, comunica “[...] a superioridade aos seus produtos e, por conseguinte, à arte; [...] Tudo quanto provém do espírito é superior ao que existe

⁵⁰ “Foi essa íntima união do geral e do particular, da liberdade e da necessidade, do espiritual e do natural, em que Schiller via o princípio e a essência da arte e cuja realização incansavelmente procurou alcançar através da arte e da formação estética, foi ela que, posteriormente e sendo *a própria ideia*, apareceu como o princípio do conhecimento e da existência, e a ideia foi proclamada como a verdade e o real por excelência. É resultado desta evolução a tentativa de Schelling para adotar, na ciência, o ponto de vista absoluto” (HEGEL, 2005, p. 88, grifo do autor). Isso, para Hegel, teria gerado o eu abstrato e formal como o referencial de todo o saber em Fichte, situação em que tudo o que é, é pelo eu.

na natureza” (HEGEL, 2005, p. 27). Assim, o belo só é belo na relação com o espírito, enquanto produto do espírito, ou seja: “só é belo o que possui expressão artística, o que é criação do espírito, e que só enquanto relacionado com o espírito, ao natural se pode atribuir a beleza” (HEGEL, 2005, p. 28). Tal superioridade provém da participação no espírito, pois esse significa a consciência absoluta de si, como em si que se percebe. Assim, o belo natural, diferentemente de Kant, é “[...] um reflexo do espírito, pois só é belo enquanto participante do espírito, e dever-se-á conceber como um modo imperfeito do espírito, como um modo contido no espírito, como um modo privado de independência e subordinado ao espírito” (HEGEL, 2005, p. 28).

Dessa forma, para Hegel, a obra de arte somente é obra de arte enquanto produto do espírito para o espírito,⁵¹ pois seu modo de ser é ser perene, consciência plena. E à verdade do espírito somente se pode chegar de duas formas: pela conscientização ou pelo reconhecimento de si na representação, pela experiência estética de si. Nesse contexto, “a função da arte consiste em conciliar, numa livre totalidade, estes dois aspectos: a ideia e a representação sensível” (HEGEL, 2005, p. 95), na medida em que forma e conteúdo buscam-se um no outro, tornando a ideia acessível à nossa contemplação, de tal modo que a beleza representa o conteúdo e o modo de ser do conteúdo.

Sendo assim, para Hegel, a obra de arte não se constitui como algo desinteressado e isolado, senão que é “é uma interrogação, um apelo dirigido às almas e aos espíritos” (HEGEL, 2005, p. 96). Em outras palavras, não existe independente do espírito, como produto da genialidade subjetiva, mas no

⁵¹ “De um modo mais geral, o espírito é superior à natureza, e mais honram a Deus as criações do espírito do que os produtos naturais. A oposição que se pretendia estabelecer entre o divino e o humano provém, por um lado, do mal-entendido que considera a natureza como uma única manifestação de Deus, e nada de divino reconhece no homem. No espírito, o divino manifesta-se com a forma de consciência e através da consciência. Na natureza, também o divino atravessa um meio, mas um meio exterior, mas um meio sensível, que, como tal, já é inferior à consciência. Por conseguinte, um meio infinitamente superior manifesta, na obra de arte, o divino. A existência exterior, própria da natureza, é uma representação muito menos adequada ao divino do que a representação artística. É preciso, pois, afastar o mal-entendido que considera a obra de arte como obra unicamente humana. A ação de Deus no homem é mais conforme à verdade do que o domínio da naturalidade pura e simples” (HEGEL, 2005, p. 62).

espírito como produto do espírito. Por conseguinte, enquanto produto da consciência, a obra de arte é resultado do encontro do homem consigo mesmo, indicando que o juízo exige mais do que gosto e sentimento, exige profundidade.

Nas palavras de Hegel,

[...] o gosto, o sentimento, não perfura a superfície e contenta-se com reflexões abstratas. O gosto não vai além dos pormenores, a fim de que estes concordem com o sentimento, e repele a profundidade da impressão que o todo possa produzir. São os aspectos exteriores, secundários, acessórios, das coisas que importam ao gosto, e são-lhe suspeitos, porque repugnam ao seu amor pelas minudências, os grandes caracteres e as grandes paixões que o poeta nos descreve. Perante o gênio, o gosto recua e esvai-se.

Renunciou-se, pois, à tentativa de formar o gosto para adquirir um juízo fundado sobre a própria coisa e sobre os seus aspectos. E assim, chegou a uma fase mais adiantada, a do *especialismo*. O homem de gosto cedeu lugar ao especialista (HEGEL, 2005, p. 66, grifo do autor).

Manifestando-se contra o argumento kantiano do gosto compreendido como expressão da subjetividade, Hegel afirma que, por Kant apenas servir-se da sensibilidade para apreciar a aparência externa das obras,⁵² o referencial estético kantiano constitui-se duvidoso e incerto. Assim, segundo Hegel,

[...] uma aparência que significa algo não tem representação própria, nem sequer do que exteriormente é, mas representa algo alheio como acontece, por exemplo, com o símbolo e, melhor ainda, com a fábula que recebe o significado da moralidade que implica (2005, p. 76).

Por outro lado, em contraposição às análises externas em que se assenta o gosto, Hegel afirma que as análises internas da obra, no caso a teoria do

⁵² “O gosto serve para apreciar a aparência exterior de uma obra de arte: o arranjo de diversos elementos, a habilidade de execução, a técnica mais ou menos elaborada etc. Aos princípios destinados a formar e dirigir o gosto, acrescentavam-se ideias extraídas da velha psicologia e assentes nas observações empíricas das faculdades e atividades da alma, da hierarquia e suposta sucessão das paixões etc. Com tudo isso, esquecia-se um elemento de decisiva importância; esquecia-se que toda a gente introduz, nos juízos referentes às obras de arte e aos caracteres, às ações e aos acontecimentos, aquilo que possui de mais subjetivo: as ideias, opiniões e sentimentos; ora, os autores e as obras que citamos, ao proporem-se a formar o gosto do público, atenderam apenas ao aspecto exterior e sumário da obra de arte, assentaram os seus preceitos numa base muito limitada, trabalharam com uma cultura intelectual que ainda tinham pouco desenvolvida, motivo pelo qual as suas regras e teorias de nada valiam para penetrar a intimidade da obra de arte e nela apreender a verdade oculta e o profundo sentido. A falta de um critério objetivo que se aplique às inúmeras formas de natureza e que permitia distinguir o belo do feio, é o gosto subjetivo, que se subtrai a todas as regras e discussões, o único guia na escolha dos objetos” (HEGEL, 2005, p. 73).

significado, também não é tratada corretamente por Kant, na medida em que apenas podemos tentar adivinhar sobre o que contém o interior. Com base no exposto, é importante ter claro que, diferentemente de Kant, em Hegel, a obra de arte é produto do espírito, é o espiritual representado de modo sensível. “O espiritual e o natural formam um todo indivisível, e nisso consiste a singularidade da obra artística” (HEGEL, 2005, p. 71). Portanto, o belo encontra-se na conciliação dos contrários,⁵³ cujo fim último é o de “[...] revelar a verdade, o de representar, de modo concreto e figurado, aquilo que agita a alma humana” (HEGEL, 2005, p. 79).

Embora Hegel reconheça que Kant tenha evidenciado exigência de conciliar subjetividade e objetividade, na acepção de Hegel, Kant o fez sem analisar a verdadeira natureza desta oposição, esquecendo-se de que esta seria a verdadeira realidade. Isso, porque “[...] Kant transforma tal resolução ou conciliação num caso *subjetivo*, em vez de a conceber em conformidade com a verdade e o real” (HEGEL, 2005, p. 84, grifo do autor), a realidade do espírito. Kant deixa de lado a natureza objetiva do objeto, pois o juízo estético resulta do livre jogo do intelecto e da imaginação como capaz de captar aquilo que se pode representar fora do conceito, na subjetividade. “Mas, no fundo, até esta conciliação, aparentemente tão completa [efetivada por Kant], não passa de subjetiva, quer dizer, de realizada pelo sujeito e só existente em função do seu juízo; não corresponde à verdade e a realidade em si” (HEGEL, 2005, p. 86), o que gera amplas disputas.

Apesar desta tese não se focar diretamente sobre a estética hegeliana, são importantes as argumentações de Hegel como forma de evidenciar o quanto a

⁵³ A postura assumida por Hegel é que “a arte desenvolve-se nesta mais elevada esfera, a da ideia da conciliação dos contrários, e este ponto de vista passaremos, por nossa vez, a adotar nas ulteriores considerações sobre a arte” (HEGEL, 2005, p. 80). E manifestando-se sobre a arte em Kant, afirma que “já a filosofia kantiana sentia a exigência desta conciliação e, mais do que isso, reconhecia-se e indicava a sua viabilidade. Como fundamento da inteligência, e também da vontade, Kant colocara, de um modo geral, o racional em si, a liberdade, a consciência que se descobre e se sabe infinita, e este reconhecimento do caráter absoluto da razão como tal, que deu o impulso a toda a orientação da filosofia moderna, este ponto de vista absoluto solicita, sem objeção alguma, a nossa adesão, qualquer que seja a insuficiência que se atribua à filosofia de Kant” (HEGEL, 2005, p. 83-84).

subjetividade depende de um movimento exterior a si. Reiterando os argumentos de Hegel sobre a subjetividade que está na base da estética moderna, citamos suas palavras, por expressarem a essência e os limites da subjetividade.

Mas a subjetividade implica o que é diferente de si e o poder de se opor e tratar o diferente como algo de negativo. É a negatividade infinita, a negação, e a natureza representa esta última.

Tal idealidade e tal negatividade infinita formam o conceito profundo da *subjetividade* do espírito. Mas enquanto subjetividade, o espírito ainda não é mais do que a verdade da natureza, visto que ainda não formou o conceito de si para si. A natureza não lhe aparece como outro, como o que lhe foi formulado por ele, mas sim como aquilo que é feito diferentemente, como aquilo que é limitado e não ultrapassado e com o qual o espírito, enquanto subjetivo na sua existência de querer e de saber, se relaciona como com uma objetividade que acha completamente feita e de que ele é, por assim dizer, uma resposta. Eis o que explica o caráter finito do espírito, quer teórico quer prático, a limitação do conhecimento e a mera obediência ao dever na realização do bem (HEGEL, 2005, p. 118, grifo do autor).

Portanto, o problema da subjetividade emerge com o da autorreferenciação da consciência, fundada na ideia de sujeito autônomo, que, para se relacionar com o mundo a sua volta, constitui-se em diferenciação absoluta. Sua idealidade traz consigo a negatividade absoluta do outro e, por sua vez, a objetivação absoluta, impedindo o reconhecimento, o emergir da consciência para si, pois não entra em jogo. O argumento de Hegel, todavia, também revela o limite da ideia de liberdade implicada na subjetividade, o mais alto ponto concebível pelo subjetivo expresso na ideia de autonomia. Assim, diferentemente de Kant que compreende a liberdade como subjetiva, determinada pela razão prática, autonomia da vontade racional ante a sensibilidade, Hegel compreende que a liberdade é atributo do espírito, conceito este que perpassa o centro da *Bildung*.⁵⁴ Nesse sentido, compreendendo a

⁵⁴ “Em Hegel, o processo de desenvolvimento histórico do Espírito confunde-se com o movimentar-se da *Bildung* ao longo do tempo. A própria ultrapassagem da não-liberdade dos orientais para o patamar da primeira figura da consciência da liberdade – manifesta pelo mundo grego-romano – é a passagem de um estágio de formação para um outro mais elevado, onde a incorporação de novos valores (em termos hegelianos seria um novo ‘saber’) é o ponto de inflexão. Para Hegel, é a formação advinda do trabalho a responsável pelo fato da consciência educar-e a se perceber enquanto consciência-de-si [...] (FERREIRA, 2007, p. 4-5, grifo do autor).

autonomia como a efetividade histórica do Espírito humano diante da natureza, afirma:

enquanto a liberdade permanece subjetiva, sem se exteriorizar, o sujeito acha-se em presença do que não é livre, do que só é objetividade e necessidade natural, e daí resulta a exigência de conciliar esta oposição. Por outro lado, oposição análoga se manifesta no interior do próprio sujeito. Ao falar de liberdade, é preciso não esquecer, por um lado, o que em si é universal e independente, como sejam as leis gerais da justiça, do belo, da verdade etc., e, por outro lado, os instintos humanos, os sentimentos, disposições, paixões, tudo o que, em suma, enche o coração do homem individual (HEGEL, 2005, p. 122).

Dessa forma, ante a subjetividade, Hegel abre novas perspectivas na relação entre estética e formação, uma vez que compreende a obra de arte como produto do espírito para o espírito. Suas argumentações revelam a essência e as limitações da experiência estética puramente subjetiva, evidenciando que a consciência subjetiva, de forma autorreferenciada, não é capaz de desenvolver a consciência de si para si, pois não se reconhece interdependente. Todavia, o grande problema de Hegel está, exatamente, no fato de compreender a arte como espírito absoluto, uma vez que a objetividade é entendida como universal e necessária, como “[...] a síntese dialética da tensão razão/sensibilidade, universalidade/particularidade, ao longo da história, e que envolve a totalidade das dimensões do mundo” (FERREIRA, 2007, p. 2). E, contra isso, devemos ouvir as provocações de Nietzsche, tematizadas no início desta tese, a fim de que possamos conceber a intersubjetividade como um processo aberto. E nesse mesmo horizonte a educação.

Enfim, apresentamos, neste capítulo, a estética kantiana que constitui a virada copernicana do objeto ao sujeito, as proposições de Schiller quanto ao impulso lúdico, a estética hegeliana na contraposição à estética kantiana que, ao propor o belo como artístico e a obra de arte como produto do espírito, ultrapassou Kant, mas não sem cair no idealismo absoluto. É com base nesse panorama histórico que se situa o esforço de Gadamer para compreender o

fenômeno estético, que ganha completude a partir da crítica à distinção estética. Assim, trataremos, na seção seguinte, das contribuições de Gadamer à experiência estética, desde a evidência da dimensão ontológica da obra de arte, cujo modo de ser é o jogo.

CAPÍTULO IV

4 A DIMENSÃO ONTOLÓGICA DA OBRA DE ARTE EM GADAMER

Como sinalizamos na seção anterior, na modernidade, o emergir da subjetividade deslocou o referencial clássico de belo do objeto para o sujeito, seja enquanto indivíduo seja enquanto espírito coletivo, permanecendo no âmbito da teoria estética. Deslocou o foco do objeto para o sujeito. Por conseguinte, de um lado, está o sujeito que conhece e de outro, o objeto conhecido. E isso se transpõe ao âmbito epistemológico, ético e estético, gerando a distinção estética, em que a própria consciência, ao elevar-se ao estético puro, abstrai-se, até mesmo, de si.

Apresentamos, agora, as críticas de Gadamer à teoria estética, o que lhe permite indicar o quanto de verdade pode emergir da obra de arte, ampliando a possibilidade da experiência estética para a formação. Assim, desde a dimensão ontológica da obra de arte, em que ver é articular, Gadamer realiza a crítica à teoria estética e à estrutura epistêmica, estruturas que prendem a verdade a critérios que não permitem o acontecer da experiência estética na sua mais ampla e profunda acepção. Por isso, afirma: “[...] ao lado da experiência da filosofia, a experiência da arte é a mais clara advertência para que a consciência científica reconheça seus limites” (GADAMER, 2005, p. 31). Em educação, para fazer um paralelo, liberando o conceito de formação atrelado ao cientificismo, ao conceito de natureza e à verdade absoluta, passa a expor aquilo que a experiência estética acrescenta e altera no conceito de formação.

Mas, Gadamer não funda os referenciais à crítica da teoria estética, senão que os potencializa de Heidegger, que parte da compreensão de que, com a

instauração do projeto decorrente da solução metafísica, o ser perdeu o seu vigor originário: o caráter de acontecer apropriante. Com as devidas considerações, todavia.⁵⁵

Com base na tese do esquecimento do ser, Heidegger revisou o grande projeto ocidental e, mesmo com a virada que efetivou em seu pensamento, ao deparar-se com os limites da linguagem, o seu problema central continuou sendo o sentido do ser, cuja essência está no pôr-se-em-obra como acontecer da verdade. Heidegger fala do originário, aquilo a partir de onde e através do qual algo é. Nesse sentido, a experiência estética constitui a experiência originária, por isso

o artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. Do mesmo modo também nenhum dos dois porta sozinho o outro. Artista e obra *são* em-si e em sua mútua referência através de um terceiro, que é o primeiro, ou seja, através daquilo a partir de onde o artista e obra de arte têm seu nome, através da arte (HEIDEGGER, 2010, p. 37).

A experiência da obra de arte faz vir ao mundo o que geralmente escapa ao mundo, seu alicerce e fundamento, o ser. Por isso, a experiência da arte irrompe a vivência, forçando-nos a ver o mundo através do que ele abre, como acontecer da verdade (SEIBT, 2008). De outra forma, a obra de arte mantém a possibilidade como possibilidade, pois mantém em aberto o aberto do mundo.

⁵⁵ Marcado pela analítica existencial efetivada por Heidegger, mas considerando a intersubjetividade como um processo aberto, portanto, histórico em que consciência se efetiva como consciência efetual, Gadamer pergunta se o princípio do cuidado apresentado em *Ser e tempo* pode visualizar o outro de maneira adequada. Sua resposta é não, pois afirma que a proposição de Heidegger quanto ao cuidado⁵⁵ inviabiliza a subjetividade e com isso a intersubjetividade,⁵⁵ visto o ser-aí [heideggeriano] ser “[...] tão originariamente ser-com, quanto ele é ser-aí” (GADAMER, 2007, p. 22, v. II). Assim, o limite do pensamento de Heidegger está justamente em tomar o *ser-aí* na sua acepção *ser-com*, o que impede a presença do ser como diferenciação e como relação, como singularidade, pois “[...] aquilo que é visto assim, no ponto de partida heideggeriano, no horizonte da questão do ser exclui tão radicalmente o primado da subjetividade, que o outro não pode absolutamente se transformar em problema. ‘Ser-aí’ não é naturalmente subjetividade. Desse modo, em seu ponto de partida, Heidegger substituiu o conceito de subjetividade pelo conceito de cuidado. Nessa posição, contudo, fica claro que o outro só é visado com isso à margem e em uma perspectiva unilateral” (GADAMER, 2007, p. 22, v. II). Heidegger desvelou as bases estruturais da mais alta evidência da fenomenologia husserliana, em que, primeiro vejo um objeto e depois o reconheço como algo. Mas, ao evidenciar a estrutura do ser-aí como *ser-com* em Heidegger, Gadamer evidencia que, também Heidegger, não deu a devida atenção à questão do outro, à medida que o cuidado do qual o *ser-com* heideggeriano participa, embora importante, anula o outro viger do outro.

A experiência da obra de arte é um choque através do qual uma verdade vem ao acontecimento, pois a obra de arte é o acontecer da verdade. Assim, através do empenho em compreender a estrutura da obra de arte como ontológica, independente da subjetividade do seu criador e do seu contemplador, com base na tensão entre mundo e terra, Heidegger evitou os preconceitos da estética tradicional e da subjetividade moderna e renovou a estética especulativa que definia a obra de arte como o aparecer sensível da ideia. Somente podemos experimentar o que é obra de arte a partir da essência da arte que não se deixa pegar por nenhum conceito superior ou do levantamento de características, senão que no experienciar.

De Heidegger Gadamer herda a estrutura do argumento ontológico, pois Gadamer escreve que a caracterização de uma obra de arte se efetiva “[...] pelo estar-em-si e pelo abrir-se do mundo, a que Heidegger procede, evita abertamente ciente qualquer retorno [*Rückgriff*] ao conceito de gênio da estética clássica” (GADAMER, 2007. p. 73 – tradução de MOOSBURGER, 2007).⁵⁶ Desse modo, Gadamer parte da compreensão de que a obra de arte é um modo de ser histórico, que se efetiva como jogo e comunica uma verdade, uma vez que a obra de arte não constitui um ideal de beleza clássico, como no Barroco, etc. O que a define, todavia, é “[...] el erguirse fuera de todo lo que normalmente se dispone según un fin útil, y no invitar a otra cosa que a contemplar (*anschauen*). A esto es a lo que llamamos una ‘obra’” (GADAMER, 2006, p. 157, grifo do autor). Assim, o modo como experimentamos uns aos outros, as tradições, o mundo revela que nós não estamos encerrados entre barreiras intransponíveis, mas abertos como possibilidade, em devir, o que revela nossa condição ontológica como modo de ser, como temporalidade, importante condição à formação.

⁵⁶ Na introdução de *A origem da obra de arte*, de Heidegger, ensaios baseados em conferências proferidas por Heidegger em 1935 e 1936 e inseridos por Heidegger em *Caminhos da floresta*, publicada em uma edição especial da Reclam, na década de 1950, traz uma introdução feita por Hans-Georg Gadamer (MOOSBURGER, 2007).

Com esse espírito, a fim de abordar a essência da obra de arte como modo de ser e o modo de ser da obra de arte compreendida como jogo, Gadamer empreende uma revisão da teoria estética como forma de liberar a experiência estética do âmbito da subjetividade, em que se encontra a compreensão de gênio apresentada por Kant e suas implicações. E o faz com base na intersubjetividade como um processo aberto que promove o ser.

4.1 A CRÍTICA DE GADAMER À TEORIA ESTÉTICA

A crítica à teoria estética efetivada por Gadamer encontra sua centralidade no problema da distinção estética, que está fundada na subjetividade do gosto, expressa na figura do gênio. Considera também a objetividade e a universalidade do absoluto, efetivada por Hegel, salvando a particularidade que traz a intersubjetividade como processo histórico aberto. Dessa forma, admitimos com Gadamer, que “[...] lo bello en la naturaleza no dice algo en el mismo sentido que nos dicen algo las obras creadas por hombres para hombres, eso que llamamos obras de arte” (GADAMER, 2006, p. 57). Assim, por compreender que a validade do belo não se deixa derivar e comprovar a partir de princípios universais, nem pode ser demonstrada argumentativamente e nem jamais terá uma universalidade de base empírica, Gadamer afirma que, por tais razões, Kant ignorou a natureza genuína do gosto. Por isso,

precisamos reconhecer que a fundamentação da estética kantiana sobre o juízo do gosto faz justiça a ambos os aspectos do fenômeno, sua não universalidade empírica e sua pretensão apriorística à universalidade.

Mas o preço que ele paga por essa justificação da crítica no terreno do gosto consiste em negar ao gosto qualquer *significado cognitivo* (GADAMER, 2005, p. 84, grifo do autor).

Em decorrência, não há o reconhecimento de nada dos objetos que são julgados como belos, apenas há um sentimento de prazer, que seria ideal para todos, como uma satisfação desinteressada, independente da tradição e do objeto. É o princípio transcendental “[...] o *princípio* que Kant descobre no juízo estético. Ele é aqui lei de si mesmo” (GADAMER, 2005, p. 84, grifo do autor). É algo que está entremeio ao sensorial-empírico e a universalidade racionalista da regra, uma espécie de afeição natural que está na base do juízo, que desde a subjetividade desautoriza o objeto. Nesse sentido, indica Gadamer que

o inteligível, para o qual aponta o gosto, o substrato suprassensível da humanidade, contém ao mesmo tempo a intermediação entre os conceitos de natureza e de liberdade. Essa é a importância sistêmica que tem para Kant o problema da beleza natural: *Ela fundamenta a posição central da teleologia*. Só ela, não a arte, pode servir para legitimar o conceito de finalidade para o julgamento da natureza (GADAMER, 2005, p. 98, grifo do autor).

Radicado na ideia de que a natureza contém a verdade como beleza a ser expressa pelo gênio que dá regra à arte, e este como expressão da natureza, o gênio é o elemento capaz de dar conta do jogo de concordância entre o formal e o sensível. E o faz através do esquematismo da percepção. Nesse sentido, “[...] o reconhecimento da arte parece impossível – a não ser que o padrão do gosto seja rebaixado a uma mera condição prévia” (GADAMER, 2005, p. 87), a conformidade a fins da natureza. Diz Gadamer:

[...] no fundo, o gosto encontra-se na mesma base que o gênio. A arte do gênio reside em tornar comunicável o jogo livre das forças do conhecimento. É o que produzem as ideias estéticas, que ele inventa. A comunicabilidade do estado de ânimo, do prazer, caracteriza também o prazer estético do gosto (GADAMER, 2005, p. 96).

Pela capacidade genial de dar regra à arte, na conformidade a fins da natureza, a criação e a beleza artísticas emergem de forma natural, permitindo serem desvendadas pela ciência. Assim, para Gadamer, o gênio em Kant está a serviço do questionamento transcendental, na medida em que possibilita tornar comunicável o livre jogo das forças do conhecimento, como ponte entre o

entendimento e a razão. Considerada no conjunto arquitetônico da filosofia kantiana, a noção de gênio implica dizer que a teoria estética de Kant constituiu-se em suporte ao entendimento, como um elemento da teoria do conhecimento. Nesse sentido, Kant é devedor de fundamentação *a priori*, o que lhe impede de abordar a estética no sentido de uma filosofia da arte. Trata-se da consciência estética e não da experiência da arte, que fica relegada a um segundo plano no seu arcabouço filosófico, o que impossibilitaria a genuína experiência estética.

É importante, todavia, ter presente que a estética do gênio prestou um trabalho prévio à compreensão do fenômeno estético “[...] na medida em que ela mostra que a experiência da obra de arte sempre ultrapassa, de modo fundamental, todo horizonte subjetivo de interpretação, tanto do artista quanto de quem recebe a obra” (GADAMER, 2005, p. 17), especialmente como expresso na *Crítica da faculdade do juízo*. Isso porque “o juízo reflexionante sempre supõe que o acordo entre a natureza e o espírito seja em seu princípio contingente, portanto natural” (REZENDE, 2009, p. 17). Mesmo assim, a crítica de Gadamer à teoria estética de Kant é contundente, pois a arte como apresentada em Kant, não pode proporcionar o encontro do homem consigo mesmo, visto estar desprovida de intencionalidade e o pensamento kantiano estar estruturado no das ciências naturais. Assim,

[...] por mais interessante que seja a proibição do seu raciocínio, Kant não coloca o fenômeno da arte sob um padrão a ela adequado. Podemos também fazer o raciocínio inverso. A vantagem do belo natural sobre o belo artístico é apenas o reverso da carência do belo natural quanto a uma certa força de expressão. Assim, podemos constatar, ao contrário, a vantagem da arte sobre o belo natural no fato de que a linguagem da arte é uma linguagem exigente e interpeladora. A arte não se oferece livre e indeterminada à interpretação que vem da disposição de ânimo, mas nos interpela com significados bem determinados. E o que há de maravilhoso e misterioso na arte é que essa interpretação determinada não representa um grilhão para nosso ânimo, mas justamente abre o espaço de jogo da liberdade lúdica de nossa capacidade de conhecimento (GADAMER, 2005, p. 94).

Tomando por referência o belo natural, a bela representação desinteressada, Kant não coloca o fenômeno da arte sob um padrão adequado, justamente por desconsiderar o aparecer intencional da arte e valorizar o ideal, a pura universalidade. Mas possibilita Gadamer perceber a arte como um modo de ser que nos interpela individualmente, porque é intencional. Com base no que foi supracitado, esclarecemos que “a teoria do ideal de beleza radica-se na distinção entre a ideia normal e a ideia racional ou ideal de beleza. A ideia normal estética encontra-se em todas as espécies da natureza” (GADAMER, 2005, p. 89), tendo valor a sua representação exata, sem contradizer o representado. Nesse sentido,

o que Kant de sua parte legitimou e queria legitimar através de sua crítica do juízo estético era a universalidade subjetiva do gosto estético, na qual já não há conhecimento do objeto, e, no âmbito das ‘belas artes’, a superioridade do gênio sobre toda estética regulativa. [...] A justificação transcendental do juízo estético fundou a autonomia da consciência estética, da qual viria a derivar-se também a legitimação da consciência histórica (GADAMER, 2005, p. 82).

Assim, se a intenção de Kant era produzir uma fundamentação estética autônoma, livre do padrão do conceito, ao fundamentar o julgamento estético sobre o *a priori* subjetivo do gênio, deixou de colocar o problema da verdade no âmbito da arte e “[...] acabou caracterizando o conceito de vivência como a genuína realidade da consciência” (GADAMER, 2005, p. 104).

Mas, conforme a reflexão transcendental-filosófica foi tomando novos rumos, com os sucessores de Kant, a fundamentação do juízo estético num *a priori* da subjetividade, também foi se modificando. A arte passa a apresentar novo sentido como ocorre com Schiller, que elevou a arte ao primeiro plano em contraste ao ponto de vista kantiano, em que o juízo estético ou o juízo do gosto dependiam da interação estabelecida entre razão e imaginação. E concebendo que o homem só é pleno enquanto joga, conjuga os impulsos, formal e sensível, e atinge sua humanidade pelo viger dos dois impulsos, Schiller confere ao jogo não apenas um caráter estruturante do juízo estético, do entendimento, porém

estruturante da subjetividade com um todo. No jogo, o homem pode atingir a sua humanidade. Schiller torna visível o impulso lúdico no acontecer subjetivo. Agora, “o conceito mais abrangente passa ser o do gênio, enquanto que se começa a desvalorizar o fenômeno do gosto” (GADAMER, 2005, p. 99). Embora Schiller tenha conferido autonomia à arte, de acordo com Gadamer, sua proposta de formação ainda está dependente da distinção estética, visto que é concebida como um agente livre capaz de tomar decisões, cumprindo o papel formativo do subjetivo. O autor explica que a

[...] definição do jogador popularizada por Schiller apreende a verdadeira estrutura do jogo apenas em sua aparência subjetiva. Jogo é, na verdade, um processo dinâmico (cinético) que abarca os jogadores ou o jogador [...] a fascinação do jogo para a consciência que joga repousa justamente nessa saída extática de si próprio para um nexos dinâmico que desenvolve sua própria dinâmica (GADAMER, 2004, p. 180).

Nesse sentido, Schiller não supera a estrutura da proposta kantiana, ficando articulado em torno do ideal de beleza, pela subjetividade. Assim,

[...] a ideia de formação estética, como a derivamos de Schiller, reside justamente em não mais vigorar nenhum padrão de conteúdo e em dissolver o vínculo que une a obra de arte com o seu mundo. Uma expressão disso é a ampliação universal da posse que a consciência formada esteticamente reivindica para si. Tudo a que se atribui ‘qualidade’ é coisa sua” (GADAMER, 2005, p. 135).

Além disso, a proposta de Schiller prende-se no idealismo, pois embora busque articular o racional e o sensível, evidenciando a influência recíproca entre ambos, pelo jogo, pressupõe um conceito de natureza dual do modo metafísico de pensar. Buscando apoio em Hegel, para quem a essência da arte é confrontar o homem consigo mesmo, que ao formar a coisa, forma-se a si mesmo pela intersubjetividade,⁵⁷ Gadamer afirma que o feito de Kant está em

⁵⁷ “[...] como diz Hegel: ao formar a coisa, [o homem] forma-se a si mesmo. O que quer dizer é o seguinte: enquanto está adquirindo um ‘poder’ (*Können*), uma habilidade, o homem ganha com isso um sentido próprio. O que parecia ter-lhe sido negado no abandonar-se ao serviço, na medida em que se submeteu totalmente a um sentido que lhe era estranho, volta em seu proveito, enquanto ele é uma consciência laboriosa (GADAMER, 2005, p. 48, grifo do autor).

destruir o ideal de beleza única, ao distinguir entre ideia normal e a de beleza. Com essa distinção, a tarefa da arte deixa de ser representação do ideal de natureza, para ser o encontro do homem consigo mesmo na natureza e no mundo histórico, como modo de ser. Dessa forma, para Gadamer, Kant parece não ter tido clareza, mas apenas intuição, se for considerado o conjunto de suas argumentações que estão centradas na ideia do belo natural.

O problema é que a obra de arte abordada apenas como expressão do belo natural está assentada na abstração estética efetivada por uma consciência que ainda não se sabe intencional, como afirma Hegel. Assim, “a abstração que eleva ao ‘estético puro’ suspende claramente a si mesma” (GADAMER, 2005, p. 139), inviabilizando a experiência estética profunda. O mesmo ocorre com a arte compreendida como expressão do espírito absoluto, conforme apresentada por Hegel. Com Kant, a subjetividade como consciência individual visa ao universal, e em Hegel, é atingida como síntese de um processo histórico, em que a arte como atributo do espírito absoluto, a exemplo da filosofia e da religião, constitui a manifestação sensível deste. Nas palavras de Gadamer (GADAMER, 2006, p. 167): “[...] uno defiende una estética formal y el otro una estética del contenido.”

Assim, em outra face da crítica de Gadamer à dimensão subjetiva da arte, há a crítica ao espírito absoluto de Hegel, cujo modo de ser se constitui na contraposição com Kant, como consciência absoluta, em que tudo o que é real é racional, e tudo o que é racional é real. A crítica a Hegel constitui outra face da crítica à distinção estética, pois a essência de toda a obra de arte é confrontar o homem consigo mesmo no espírito absoluto. Por isso, Gadamer afirma: “[...] na medida em que a verdade do conceito se torna assim todo-poderosa, subsumindo em si toda a experiência, a filosofia de Hegel volta a negar o caminho da verdade que reconheceu na experiência da arte” (GADAMER, 2005, p. 151). Consequentemente, embota a compreensão de experiência, por que permanece preso ao idealismo absoluto, como produto sintético do acontecer intersubjetivo,

anulando toda a subjetividade, o que impossibilita o acontecer do jogo formativo. Assim, quanto à formação, diz Gadamer: “a resposta de Hegel não poderá nos satisfazer, pois, para Hegel, a formação como o movimento de alheamento e apropriação se realiza num total apoderamento da substância, na dissolução de toda essência objetiva, o que só se alcança no saber absoluto da filosofia (GADAMER, 2005, p. 50).

Embora, com Hegel, a verdadeira experiência somente seja alcançada no alheamento do espírito absoluto, como alheamento absoluto, constitui-se em um dos pontos de partida para Gadamer, pois tomou emprestado de Hegel a intersubjetividade, mas dispensa o movimento dialético da síntese absoluta. Sobremaneira do autor absorve a noção de intersubjetividade como processo aberto e evita o fechamento no espírito absoluto. Consequentemente, a distinção estética está presente em Hegel.

Enfim, para além da centralidade do gênio e da totalidade do espírito, destacando a verdadeira obra como em si, como “[...] aquilo a que sempre se volta à vivência estética [...]” (GADAMER, 2005, p. 135, v. I) chama a atenção para o fato de que a consciência estética, “[...] essa capacidade de distinguir a intenção estética de tudo que não é estético” (GADAMER, 2005, p. 135) impede a experiência estética em toda sua intensidade. Nesse sentido, a consciência que abstrai da obra todas as condições de acesso a essa obra (de como a obra se apresenta a nós, sua funcionalidade e significado de conteúdo) e tudo esteticiza, abstrai-se de si mesma, pois “a ‘distinção estética’, que atua como consciência estética, produz para si mesma uma existência exterior própria. Comprova sua produtividade, na medida em que prepara, para a simultaneamente os seus próprios lugares, a ‘biblioteca universal’ no âmbito da literatura, o museu ou teatro permanente, a sala de concertos, etc.” (GADAMER, 2005, p. 137). E essa consciência, que tudo abstrai, abstrai-se até de si mesma, na subjetividade, abstém-se da experiência genuína da arte, da experiência de si.

Compreendida e percebida dessa forma, a obra de arte perde o seu lugar no mundo, como ocorre com a arte confinada em museus, e com quem dessa forma olha, pois visa ao juízo puro. Por outro lado,

poder comportar-se esteticamente é um momento da consciência estética. Pois que na consciência estética encontramos os traços que caracterizam a consciência formada: elevação à universalidade, distanciamento da particularidade da aceitação ou rejeição imediata, deixar valer aquilo que não corresponde à própria expectativa ou à própria referência (GADAMER, 2005, p. 134).

Dessa forma, podemos afirmar que o problema da distinção estética é decorrente do problema da percepção e da verdade conforme compreendidas no âmbito da filosofia da consciência, como sendo puras. Separa sujeito do objeto e concebe a percepção como um ato sensível puro, conferindo excesso de diretividade ao processo formativo. Funciona como uma consciência e verdade institucionalizadas, dispostas fora do mundo sensível, como absolutização subjetiva, já que “[...] a abstração da consciência estética produz algo que é, para si mesmo, positivo. Permite ver e existir por si mesmo aquilo que é a pura obra de arte. Chamo a esse seu produto de ‘distinção estética’” (GADAMER, 2005, p. 135). Porém, é necessário compreender que a percepção nunca é uma representação da coisa, ou daquilo que é proporcionado aos sentidos, mas articulação. Embora não seja somente isso, a distinção estética, quando levada ao seu extremo, abstrai-se da experiência da arte, pois não entra em jogo, não se compreende como histórica.

4.1.1 A percepção como articulação

Como a distinção estética implica a abstração estética, a consciência como um esquematismo capaz de atingir, pela percepção pura, a conformidade a fins

da natureza ou do espírito absoluto, a verdade, a crítica à distinção estética constitui a crítica ao arcabouço da filosofia da consciência. Em educação, é a crítica à compreensão de formação decorrente da ideia de valor absoluto, presente na filosofia ocidental, tanto em sua configuração racional como estética, puras. Mas frente ao modo de ser da cultura ocidental, que separa corpo da alma, essência da aparência, sujeito do objeto, professor do aluno, ensino da aprendizagem, além de as ciências da natureza das ciências do espírito, Heidegger oferece uma alternativa fecunda à superação ao modo metafísico de pensar: o círculo da compreensão. Assim, citando *Ser e tempo*, Gadamer (2005, p. 355, grifo do autor) afirma que:

Embora possa ser tolerado, o círculo não deve ser degradado a círculo vicioso. Ele esconde uma possibilidade positiva do conhecimento mais originário, que, evidentemente, só será compreendida de modo adequado quando ficar claro que a tarefa primordial, constante e definitiva da interpretação continua sendo não permitir que a posição prévia, a visão prévia e a concepção prévia (*Vorhabe, Vorsicht, Vorbegriff*) lhe sejam impostas por intuições ou noções populares. Sua tarefa é, antes, assegurar o tema científico, elaborando esses conceitos a partir da coisa, ela mesma.

Como forma de ultrapassar a distinção estética, apoiado no círculo da compreensão,⁵⁸ tendo como base a experiência da obra de arte, como uma experiência ontológica, Gadamer, propõe uma nova compreensão da percepção, ao afirmar que

mesmo a percepção tida como adequada jamais seria um simples reflexo daquilo que é. Pois continuaria sendo sempre um apreender *enquanto...* Todo apreender enquanto... articula o que está ali, abstraindo de... vendo na perspectiva de... vendo em conjunto com...; e tudo isso pode, novamente, encontrar-se no centro de uma observação ou ser meramente “visto junto com outra coisa” (*mitgesehen*), à margem ou como pano de fundo. Não há dúvida portanto de que o ver enquanto um ler articulador daquilo que está aí

⁵⁸ O círculo da compreensão é um importante legado que Gadamer herdou de Heidegger. Podemos comprovar isso no prefácio da segunda edição de *Verdade e método I*, quando Gadamer (2005, p. 16, grifo do autor) afirma: “a analítica temporal da existência (*Dasein*) humana, desenvolvida por Heidegger, penso eu, mostrou de maneira convincente que a compreensão não é um dentre outros modos de comportamento do sujeito, mas o modo de ser da própria pré-sença (*Dasein*)”.

acaba abstraindo muita coisa que está aí, de maneira que já não está mais lá para o olhar; mas, guiado por suas antecipações, o ver também pode “pôr” o que não está aí (GADAMER, 2005, p.141-142, grifo do autor).

A proposição de Gadamer evidencia que tanto o sujeito quanto o objeto não se sustentam como algo em si, senão como articulação em que a coisa aparece como fenômeno e a percepção como um jogo. Dessa forma, ver significa articular, enfiar. Assim, o mero ver, ouvir e sentir constituem-se em abstrações dogmáticas, que acabam por reduzir artificialmente os fenômenos, relegando a percepção a algo mecânico, em que a linguagem é apenas um instrumento, preservando a distinção estética e a experiência estética como um experimento efetivado ou sofrido pelo sujeito. Ao contrário, como mostrou Heidegger, a percepção sempre pressupõe um significado, ou a procura de uma unidade de sentido pela articulação entre sujeito e objeto baseado no copertencimento. Segundo Hermann, Gadamer “[...] refaz o movimento constitutivo da experiência estética, que não se esgota na subjetividade, nem na objetividade, mas se dá *na e com* a experiência” (2010, p. 49, grifo do autor), o que possibilita o “o abandono da fundamentação natural ou teleológica” (HERMANN, 2002, p. 34) da educação. Nesse contexto, desde a presença instala-se o círculo da compreensão com os seus alcances para educação. Em síntese, pressupõe a experiência de alteridade. O mesmo podemos dizer da consciência, pois não há uma consciência pura, nem gênio natural puro, muito menos existe o belo natural ou belo ideal, ou ainda a pura genialidade criativa. Isso coloca em cheque não somente a distinção estética, como a própria ideia do belo natural, defendida por Kant, o ideal estético defendido por Schiller amparado na subjetividade, o espírito absoluto apresentado por Hegel, bem como a pura vivência estética.

A crítica de Gadamer à distinção estética é contundente, na medida em que revela que a teoria estética está sustentada na teoria do conhecimento que reserva à experiência estética um plano inferior, como um apêndice daquela.

Mais que isso, a crítica de Gadamer à teoria estética permite dar relevo à experiência da arte como um acontecer que, pelo seu modo de ser, efetiva a consciência como consciência efetual e a experiência estética como ontológica: um acontecer originário como sugere Heidegger em *A origem da obra de arte* (2010). Enfim, como para Gadamer, o perceber é articulação e não mera interação entre sujeito e objeto, professor e aluno, ensino e aprendizagem, mas um movimento capaz de revelar a verdade da obra de arte. Contemplemos, na sequência, o jogo como modo de ser da obra de arte, uma vez que, desta forma, Gadamer supera o problema da distinção estética.

4.2 O JOGO COMO MODO DE SER DA OBRA DE ARTE

Quando falamos de jogo no contexto da experiência da arte não nos referimos ao comportamento, nem ao estado de ânimo daquele que cria ou daquele que desfruta do jogo e muito menos à liberdade de uma subjetividade que atua no jogo, mas ao modo de ser da própria obra de arte (GADEMER, 2005, p. 154).

Em que consiste o modo de ser da arte? Jogo. A pergunta pelo jogo é a pergunta pelo modo de ser da obra de arte que, enquanto tal, joga com seu espectador, desafiando-o. Com essa intencionalidade, Gadamer propõe a experiência da arte e com ela, a questão do modo de ser da obra de arte como articulação, como uma experiência que transforma quem a realiza. De outra forma,

[...] a obra de arte ganha seu verdadeiro ser ao se tornar uma experiência que transforma aquele que a experimenta. O “sujeito” da experiência da arte, o que fica e permanece, não é a subjetividade de quem a experimenta, mas a própria obra de arte. É justamente esse o ponto em que o modo de ser do jogo se torna significativo, pois o jogo tem uma natureza própria, independente da consciência daqueles que jogam. O jogo encontra-se também lá, sim, propriamente lá, onde nenhum ser-para-si da subjetividade limita o horizonte temático e

onde não existem sujeitos que se comportam ludicamente (GADAMER, 2005, p. 155).

Na essência da experiência estética, cujo modo de ser é o jogo, está o movimento de vaivém, tão central, que não se fixa em nenhum alvo, nem no sujeito, nem no objeto, senão que no espírito do jogo enquanto acontecer dinâmico. O jogo é em si um acontecer, uma realidade possível de ser experimentada como conjugação dos elementos em movimento e não como comunhão misteriosa e/ou sintética. A própria estrutura ordenadora do jogo faz com que o jogador se abandone ao jogo, colocando em risco a própria subjetividade, uma vez que *“todo jogar é um ser-jogado”* (GADAMER (2005, p. 160, grifo do autor). Ressaltamos, entretanto, que é, sobretudo, o movimento constitutivo do vaivém do jogo que lhe confere sentido, revelando-o como modo de ser da arte. E o sentido mais originário do jogar é o que se expressa, na forma medial, como movimento.

É sobretudo desse sentido medial do jogo que resulta a referência ao ser da obra de arte. Na medida em que existe sem finalidade, sem intenção e inclusive sem esforço, e enquanto um jogo que sempre se renova, a natureza pode aparecer como um modelo da arte (GADAMER, 2005, p. 159).

Embora sejamos levados a optar por esta ou aquela possibilidade que vai se delineando, quando jogamos, desfrutamos de uma liberdade de decisão, evitando decisões que nos coajam. Isso, porque é o jogo que mantém o jogador como possibilidade, como acontecer. O jogo possui espírito próprio, cuja essência “[...] são as regras e disposições que prescrevem o preenchimento do espaço lúdico” (GADAMER, 2005, p. 160). Nelas, o movimento efetiva-se regrado como um acontecer temporal⁵⁹ que faz com que o homem alcance a sua própria autorrepresentação, na medida em que joga. Dessa forma, o que há de

⁵⁹ “O espaço lúdico em que se desenrola o jogo é mensurado a partir de dentro pelo próprio jogo e limita-se muito mais pela disposição que determina o movimento do jogo do que por aquilo contra o que se choca, isto é, os limites do espaço livre que restringem o movimento a partir de fora” (GADAMER, 2005, p. 161).

mais primordial é o próprio jogo, em que a obra de arte revela algo a cada um, joga, singularmente, com cada um.

A exemplo do espetáculo teatral, a obra de arte somente vem à tona, quando da sua abertura para o espectador, mesmo que fechado em si, faz-se jogo através de um conjunto de atores (representantes) e espectadores colocados em jogo pela intencionalidade da representação. “É só neste que [a obra de arte] ganha o seu inteiro significado. Como em todo o jogo, os atores representam seus papéis, e assim o jogo torna-se representação, mas o próprio jogo é o conjunto de atores (*Spielern*) e espectadores” (GADAMER, 2005, p. 164, grifo do autor), que ganha vida própria na representação. Apesar de o jogo teatral somente ocorrer na interação entre o conjunto dos atores que representam⁶⁰ e os espectadores, a diferença entre jogador e espectador está em quem assiste. Este é “[...] quem faz a experiência mais autêntica e [...] percebe a ‘intenção’ do jogo” (GADAMER, 2005, p. 164), especialmente, quando o jogo ganha a dimensão de espetáculo, de obra representada, organizado metodológica e intencionalmente para colocar em jogo o espectador.⁶¹ Assim, o jogo, quando se endereça a alguém, ganha realidade como puro fenômeno, nunca deixando intacto quem o experiencia. “A essa mudança em que o jogo humano alcança sua verdadeira consumação, tornando-se arte, chamo de *transformação em configuração*” (GADAMER, 2005, p. 165, grifo do autor). Nesse processo, é a obra de arte que dialoga com o espectador, que o coloca em jogo, que provoca uma transformação em quem assiste a representação. Ou melhor, em que faz a

⁶⁰ Os que representam interpretam a obra, atuam como que mediadores entre a obra e os espectadores. “Num certo sentido, a interpretação é um recriar (*Nachschaffen*), mas esse recriar não segue um ato criativo precedente mas sim a figura de uma obra criada, que o intérprete deve representar segundo o sentido que encontrou aí” (GADAMER, 2005, p. 176, grifo do autor). É no sentido de imitar o espírito originário que os atores representantes constituem-se mediadores, constituem o sentido medial entre a obra e os espectadores. Isso exige um suspender-se, pois “a mediação total significa que aquele que mediatiza suspende a si mesmo enquanto serve de mediador” (GADAMER, 2005, p. 177).

⁶¹ Aqui, “o espectador tem somente uma primazia metodológica: pelo fato de o jogo ser realizado para ele, torna-se patente que possui um conteúdo de sentido que deve ser entendido, podendo por isso ser separado do comportamento do jogador (ator). No fundo, aqui se anula a distinção entre jogador (ator) e espectador. A exigência de se visar o jogo mesmo, no seu conteúdo de sentido, é igual para ambos” (GADAMER, 2005, p. 164). O espectador da obra de arte é como aquele que no encontro com a obra se funde na obra de arte, na admiração e vivência estética, participando da experiência estética.

experiência do jogo da obra de arte. Isso ocorre com toda a obra de arte, seja teatral ou não, embora cada uma tenha sua especificidade, seu modo de ser.

4.3.1 Transformação em configuração

A transformação em configuração ocorre, na medida em que o jogo assume autonomia num todo significativo pela representação. “Mas também a configuração é jogo porque, a despeito dessa sua unidade ideal, somente alcança seu ser pleno a cada vez que é representada. O que precisamos acentuar contra a abstração da distinção estética é a mútua pertença de ambos os aspectos” (GADAMER, 2005, p. 173). Assim, aquilo que pode ser separado do jogador, permanece enquanto tal, já que o jogo liberto da representatividade do jogador “tem o caráter de obra, do ‘ergon’ e não somente da ‘energia’. É nesse sentido que chamo de configuração” (GADAMER, 2005, p. 165). É o encontro com a obra de arte, que como outro, nos interpela e gera transformação em configuração revelando o ser como acontecer o ser como possibilidade, na medida em que no jogo revela o ser. Diferentemente do que ocorre, quando algo se modifica,⁶² a transformação em configuração

[...] significa que algo se torna uma outra coisa, de uma só vez e como um todo, de maneira que essa outra coisa em que se transformou passa a constituir o seu verdadeiro ser, em face do qual o seu ser anterior é nulo. [...] a transformação em configuração significa que aquilo que era antes não é mais (GADAMER, 2005, p. 166).

Nesse processo, desaparece a subjetividade, desaparecem os jogadores que jogam-para-si, para emergir a subjetividade do jogo, o jogo enquanto tal, pois “o jogo, ele mesmo, é uma transformação tal que a identidade daquele que

⁶² “[...] aquilo que se modifica permanece e continua sendo o mesmo. Mesmo que se modifique totalmente, modifica-se algo nele” (GADAMER, 2005, p. 166).

joga não continua existindo para ninguém. E, a única coisa que podemos perguntar é qual é a ‘intenção’ do que está aí. Os jogadores, (ou poetas) não existem mais, existe apenas o que é jogado por eles” (GADAMER, 2005, p. 167). Não há predominância dos sujeitos que jogam, os jogadores, ao mesmo tempo, jogam e são jogados, pois o jogo ganha vida própria. Isso implica o fato de que não existe mais o mundo em que se vivia, pois também esse se transformou no jogo como jogo. Assim, o ser de todo o jogo é sempre resgate, energia que traz o seu *telos* em si mesmo, posto que “o mundo da arte, no qual o jogo se manifesta plenamente na unidade de seu decurso, é, de fato, um mundo totalmente transformado. Nele toda e qualquer pessoa reconhece que ‘assim são as coisas’” (GADAMER, 2005, p. 168).

A transformação em configuração revela o verdadeiro ser que, na representação, “[...] será sacado e trazido à luz aquilo que, noutras ocasiões, sempre se encobre e se retrai” (GADAMER, 2005, p. 167), o ser. Disso decorre que, quem souber perceber a tragédia e a comédia, saberá reconhecer o significativo da vida, situações em que a realidade se encontra sempre como horizonte de possibilidades autoexcludentes. E este saber é um saber reconhecer que, com o acontecer do jogo, vão se configurando decisões, transformações em configurações. Assim, o que ocorre é a transformação no verdadeiro que “[...] é salvação e retorno ao verdadeiro ser” (GADAMER, 2005, p. 167), o ser enquanto devir, abertura, efetualidade histórica. É a consciência que no jogo se reconhece histórica.

Através da metáfora do jogo, Gadamer traz à luz a dimensão ontológica da obra de arte como um *mutais mutadis*, porque “sua natureza é ser ‘tão ocasional’ que a ocasião da execução traz à tona e deixa transparecer o que está nela” (GADAMER, 2005, p. 209). É a própria obra que se apresenta diferente, conforme as condições vão se modificando: como ocasionalidade. Conclui Gadamer (2005, p. 210): “o observador dos nossos dias não vê apenas diferente, ele também vê outra coisa”, visto que a realidade muda e ele também.

Gadamer, em sua proposta, visualiza o jogo como processo intersubjetivo aberto, como lugar de reconhecimento, de inter-relação, da experiência hermenêutica, uma vez que ultrapassa a consciência pura e simples do jogador, bem como a absolutização do espírito. Nesse sentido, aquele que se lança como possibilidade, arrisca-se. Embora os jogos sejam jogos para si, é no representar que está o constitutivo da arte, esse jogar e colocar-se em jogo com o espectador, de forma intencional. Sendo assim, o ser do jogo não está na consciência, nem no comportamento dos jogadores, pois estes experimentam o jogo como uma realidade, que os sobrepuja com seu espírito, levando-os a arriscar-se. Assim,

el juego del arte es más bien espejo que, a través de los milenios, vuelve a surgir siempre de nuevo ante nosotros, y en le que nos avistamos a nosotros mismos, muchas veces de un modo bastante inesperado, muchas veces de un modo bastante extraño: cómo somos, cómo podríamos ser, lo que pasa con nosotros. [...] En verdad, juego y seriedad, el movimiento vital de exceso y exaltación y la fuerza tensa de nuestra energía vital, están entretejidos en lo más profundo (GADAMER, 2006, p. 136).

Apresentadas as argumentações em torno do jogo como modo de ser da obra de arte, perguntamo-nos: o que é experiência estética, como se efetiva e o que é proporcionado na experiência estética?

4.4 A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM GADAMER

Levando em consideração o que já dissemos, a partir de Gadamer – a obra de arte tem existência própria, é, simultaneamente, “ergon” e “energia”, ou seja, presença cujo modo de ser é o jogo –, o que se experiencia na experiência estética? “O que propriamente experimentamos numa obra de arte e para onde dirigimos nosso interesse é, antes, como ela é verdadeira, isto é, em que medida

conhecemos e reconhecemos algo e a nós próprios nela” (GADAMER, 2005, p. 169).

Com base no reconhecimento, a experiência estética ultrapassa a relação fragmentária entre sujeito e objeto, exigindo, além do conhecimento, reconhecimento. Configura-se como experiência ontológica. Por isso, vale lembrar que

a alegria do reconhecimento reside, antes, no fato de identificarmos *mais* do que somente o que é conhecido. No reconhecimento, o que conhecemos desvincula-se de toda a casualidade e variabilidade das circunstâncias que o condicionam, surgindo de imediato como que através de uma iluminação, sendo apreendido em sua essência. Ele é reconhecido como algo (GADAMER, 2005, p. 169-170, grifo do autor).

A diferença entre o conhecido e o reconhecido está em que, no primeiro, outro se dá por inteiro como objeto passível de controle, podendo ser medido, calculado, e no segundo, revela-se em essência, como um diverso que preserva a sua essência, mas que, liberto da causalidade, dá-se em sua totalidade, por compreensão em seu viger. Assim, a representação artística constitui-se como reconhecimento, pois “[...] o que está em obra na representação da arte é o reconhecimento que se caracteriza como um genuíno conhecimento da essência [...]” (GADAMER, 2005, p. 171). A explicação é que o reconhecimento traz a necessidade de saber que o outro é outro, diverso de mim e que não pode ser percebido, através da distinção estética como um objeto. Implica autoconhecimento. De outra forma, o reconhecimento exige que ultrapassemos a distinção estética tanto no que diz respeito à mera vivência quanto à pura consciência. Nesse sentido,

se a arte não é a variedade de vivências cambiantes, cujo objeto é preenchido cada vez com significado subjetivo como se fosse fórmula vazia, a “representação” terá de ser reconhecida como o modo de ser da própria obra de arte. Isso deveria ser preparado derivando o conceito de representação do conceito de jogo, na medida em que o representar-se é a verdadeira essência do jogo – e com isso também a obra de arte. Através de sua representação, o jogo jogado interpela o

espectador e de tal modo que este passa a ser parte integrante do objeto, apesar de todo o distanciamento do estar de frente para o espetáculo (GADAMER, 2005, p. 171-172).

Ressaltamos que, embora a obra de arte seja configurada em si, o seu modo de ser não é independente das contingências, visto que somente tem sentido no jogo, no enfretamento. Do contrário, viraria pura abstração estética, pura obra, como que congelada em uma unidade desprovida de capacidade de jogar, à mercê de subjetividades, por ser desprovida de sentido ontológico. Portanto, “[...] o ser da arte não pode ser determinado como objeto de uma consciência estética, porque, por seu lado, o comportamento estético é mais do que sabe de si mesmo. É uma parte do *processo ontológico da representação* e pertence essencialmente ao jogo como jogo” (GADAMER, 2005, p. 172, grifo do autor).

O caráter lúdico do jogo é abordado para tratar da experiência estética, do modo de ser da obra de arte como forma de evidenciar a sua dimensão ontológica, cujo significado pode ser entendido repetidas vezes em configuração,⁶³ visto a arte constituir uma forma de ser a própria vivência: experiência. Sobre esse aspecto, esclarece Gadamer:

A experiência estética não é apenas uma espécie de vivência ao lado de outras, mas representa a forma de ser da própria vivência. Assim, como a obra de arte é um mundo para si, também o vivenciado esteticamente como vivência distancia-se de todos os nexos com a realidade. Parece, inclusive, que a determinação da obra de arte é tornar-se uma vivência estética, ou seja, arrancar de um só golpe aquele que a vive dos nexos de sua vida por força da obra de arte, sem deixar de referi-lo ao todo de sua existência. Na vivência da arte se faz presente uma riqueza de significados que não pertence somente a este conteúdo específico ou a esse objeto, mas que representa, antes, o todo do sentido da vida. Uma vivência estética contém sempre a experiência de um todo infinito. E seu significado é infinito justamente porque não se conecta com outras coisas na unidade de um

⁶³ “Partimos do fato de que a obra de arte é jogo, isto é, que seu verdadeiro ser não é separável de sua representação e que na representação surge a unidade e identidade de uma configuração. A dependência que esta tem de representar-se faz parte de sua essência. Isso significa que, por mais mudança e desfiguração que a representação venha a sofrer, continua sendo a mesma. O que perfaz a vinculabilidade de toda e qualquer representação é justamente o fato de conter ela mesma a referência para com a configuração e de se subordinar ao padrão de correção que se deriva daí” (GADAMER, 2005, p. 179).

processo aberto de experiência, mas representa imediatamente o todo (2005, p. 116-117).

Questionando os limites da arte vivencial, o autor propõe a reabilitação da alegoria pela representação como forma de articular a pura vivência e a tradição. Assim procede, porque entende que a arte vivencial, em princípio, origina-se da vivência pela vivência e dela é expressão. Mas o problema desse tipo de arte é que o significado ontológico não poderá ser entendido, senão através de uma vivência fluida. E esta não pode ser representada, pois é apenas energia.

Não é a autenticidade da vivência ou a intensidade de sua expressão, mas a disposição artística de formas e maneiras fixas de dizer que faz com que a obra de arte seja uma obra de arte. Essa contradição quanto aos padrões vale para todos os gêneros de arte, mas possui nas artes de linguagem sua especial legitimação (GADAMER, 2005, p. 118).

Por fim, como a obra de arte diz algo a cada um, podemos, com base em Gadamer, afirmar que sua essência está em colocar as pessoas em jogo, levando-as a confrontar-se, visto a experiência estética ser “[...] un encuentro consigo mismo” (GADAMER, 2006, p. 60), na medida em que revela algo que estava encoberto e encobre outros que estava descoberto. Na experiência estética, experimenta-se a si mesmo, a finitude em que cada um se depara consigo próprio. Por conseguinte, a verdadeira experiência é aquela na qual o homem torna-se consciente de sua finitude. É a “[...] experiência da própria historicidade” (GADAMER, 2005, p. 467), porque nos ensina a reconhecer o real, à medida que retoma o verdadeiro ser.

A experiência estética rompe a formalidade, libera a lógica das relações rigidamente estruturadas e faz jus ao ser esquecido, recolocando a pergunta pelo devir, pois

a experiência da arte reconhece, de si mesma, que não consegue apreender num conhecimento definitivo a verdade consumada daquilo que experimenta. Por assim dizer, aqui não existe nenhum progresso absoluto e nenhum esgotamento definitivo daquilo que se encontra numa obra de arte. A experiência da arte sabe disso por si mesma. Mesmo assim importa não aceitar simplesmente o que a consciência

estética pensa ser sua experiência, pois em última consequência ela a pensa, como vimos, como a descontinuidade de vivências. Mas nós consideramos essa consequência inaceitável (GADAMER, 2005, p. 152-153).

Mais uma vez há reiteração de que a experiência estética efetiva-se enquanto ontológica. Portanto, como experiência autoformativa que exige “reconhecer no estranho o que é próprio, familiarizar-se com ele, eis o movimento fundamental do espírito, cujo ser é apenas o retorno a si mesmo a partir do ser-outro” (GADAMER, 2005, p. 50). Assim, no jogo intersubjetivo, a formação requer o retorno a si e não o alheamento total ou a pura subjetivação que constituem a distinção estética. Requer, que “[...] aquele que faz a experiência da obra de arte acolhe em si a plenitude dessa experiência, e isto significa, acolhe-a no todo de sua autocompreensão, onde a obra significa algo para ele” (GADAMER, 2005, p. 16-17). Ao mesmo tempo em que a experiência estética recoloca o problema da finitude com uma das condições do ser, possibilita a compreensão da realidade como um acontecer temporal.

A proposição de Gadamer sobre a obra de arte como jogo remete, essencialmente, à articulação entre estética e formação. Nesta, o jogo é central, pois o seu sentido mais originário é o que se expressa na forma medial como linguagem. Isso implica afirmar que a subjetividade se estabelece no próprio jogo e não na consciência dos jogadores, muito menos no comportamento destes, pois o jogo configura-se como diálogo profundo entre os diferentes modos de ser. Assim, falar de formação é falar de formação humana em meio a processos intersubjetivos, em que os sujeitos fazem a experiência de finitude no jogo com a obra, com o outro, consigo e com o mundo, no mundo. Experimentam-se como mundo que munda.

Conforme Hermann, “de modo notável, [Gadamer] aponta a possibilidade de a estética ampliar nossa compreensão e nos colocar diante do outro. [...] A experiência da arte nos abre um mundo, um horizonte, uma ampliação de nessa autocompreensão, justamente porque ela revela o ser” (2005, p. 39-40). Assim, a

experiência estética é capaz de superar, pelo jogo, a subjetivação da experiência estética como defendida por Kant, a arte como expressão do espírito absoluto como em Hegel, a pura vivência e apresentar-se como ontológica. Isso significa afirmar, com Gadamer, que o movimento constitutivo da experiência não se esgota nem na pura subjetividade, nem na pura objetividade, mas se dá *na e com* a experiência, por isso ontológica. Ontológica, porque a experiência estética possui um caráter dialogal que assegura a possibilidade do acontecer originário. Enfim, a compreensão da dimensão ontológica da obra de arte, possível mediante a experiência da obra de arte, colocou em cheque a distinção estética, teoria que separa a consciência estética da experiência da obra de arte, abstraindo-se até de si mesma. Tornou visível a dimensão ontológica da obra de arte, cujo modo de ser é o jogo capaz de mostrar a verdade. Assim, libertou a educação da ideia de verdade absoluta, à medida que, por meio da experiência da obra de arte, possibilitou o acesso à verdade como uma verdade histórica. De outra forma, mediante a experiência estética, possibilitou uma melhor compreensão do fenômeno educativo como um processo autoformativo, em que, pela experiência estética, como experiência ontológica, possibilita o ser como devir.

CAPÍTULO V

5 A ESTRUTURA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM GADAMER

Em uma rápida síntese, podemos constatar que, na estética clássica, a experiência estética efetiva-se pela predominância da harmonia e totalidade do objeto, e na modernidade pela ênfase no sujeito. Na primeira situação, o belo só é como propriedade do objeto e a experiência depende do objeto. Na segunda, a experiência estética efetiva-se desde a subjetividade, em que o belo é em relação ao sujeito, ou desde a pura objetividade do espírito. As duas posturas inviabilizam o diálogo profundo, à medida que separam sujeito do objeto conferindo centralidade ao objeto ou ao sujeito.

Compreendendo que a experiência, no âmbito da distinção estética, não promove o encontro do homem consigo mesmo, Gadamer busca salvar o conceito de obra que a estética mais progressista tenta eliminar, a fim de articular a noção de experiência intersubjetiva. Nesse sentido, suas palavras indicam que

se es de la opinión que lo importante no es una obra que le deje al ‘consumidor’ la distancia de la contemplación y del deleite, sino el acto de un encuentro único, el impacto que si recibe. Creo, sin embargo, que hay razones hermenéuticas para decir que la obra sigue siendo la obra. Esto es, toda configuración que sea realmente identificable, de tal modo que utilicemos para ella expresiones tales como ‘bela’, ‘sólida’, ‘elocuente’, es ya, desde el momento en que es caracterizada así, *érgon*, una obra (GADAMER, 2006, p. 143-144, grifo do autor).

Sua postura não somente salvaguarda a obra de arte, como também a experiência estética compreendida como ontológica, pois a obra de arte é ser-aí. No capítulo anterior, dissemos que a obra de arte é ser-ai e, por isso, diz algo a

cada um, na medida em que, quem faz a experiência da arte é levado a confrontar-se consigo mesmo e transfigura-se em outro, dada a forma peculiar como uma obra de arte afeta cada um. Tanto a obra de arte como quem a experiencia constituem modo de ser-aí. Assim, ocorre a experiência estética. Às vezes, configura estranhamento e desestruturação do habitual e, às vezes, encantamento ao ponto de evidenciar que “no es sólo el ‘ese eres tu’ que se descubre en un horror de alegre y terrible. También nos dice: ‘!Has de cambiar tu vida!’” (GADAMER, 2006, p. 62). Mas, se a obra de arte diz algo a cada um ao ponto de possibilitar mudança, gerando transformação em configuração, o que ela nos revela? Se essa experiência revela o ser como devir, que se efetiva no jogo como jogo, como acontece, que tipo de relação estabelecemos com a obra? Qual a estrutura da experiência estética? Se a experiência estética tem a estrutura de um diálogo, como e por que a experiência estética se efetiva enquanto diálogo? E qual a importância da experiência estética para a formação?

5.1 A ESTRUTURA DA EXPERIÊNCIA

[...] toda experiência pressupõe a estrutura da pergunta. Não se fazem experiências sem a atividade do perguntar (GADAMER, 2005, p. 473).

A pergunta constitui a base da experiência e esta, necessariamente, pressupõe negação, frustração, o viger do outro que se efetiva como pergunta. A fim de que a experiência possa se revelar positiva, todavia, precisamos colocar em suspenso, em jogo o já sabido, colocarmo-nos em jogo. Nesse sentido, pela pergunta, o interrogado é colocado sob uma determinada direção, é indiciado a responder em uma dada perspectiva, porque a pergunta rompe, de certo modo, o ser do interrogado. É como se a pergunta rompesse o círculo vicioso, sem

destruí-lo, oxigenando-o, reconfigurando-o. Para usar a expressão gadameriana, provoca uma transformação em configuração. Mas para que isso aconteça, é necessário que, na pergunta, haja intencionalidade. Assim, o que interpela o ser é a direção da pergunta que exige uma resposta, pois, no seu sentido profundo, coloca em suspenso o interrogado, convocando-o. Dessa forma, o sentido do perguntar é colocar em aberto, em suspenso a coisa, ela mesma, equilibrando os prós e os contras. Porém, não gerando desafio, não se configura o jogo, a experiência, uma vez que esta depende de uma resposta para realizar-se em plenitude e converter-se em nova pergunta. E essa realização somente ocorre, à medida que o sentido da resposta plenifica a pergunta, gerando possibilidades, novas perguntas.⁶⁴ Abrindo-se em um novo perguntar, a resposta à pergunta anterior constitui a perspectiva, já que o perguntar pela coisa mesma evidencia o ser em devir. No caso do humano, o humano como projeto. Por conseguinte, o sentido do que é correto deve, necessariamente, corresponder à orientação traçada pela pergunta, acima de tudo, pela coisa perguntada na indicação da pergunta. Mas sabemos que uma pergunta não é pergunta se se constituir apenas como puro conteúdo ou como pura forma. É preciso que se efetive como conjugação entre conteúdo e forma numa dada direção. Portanto, intencionalmente colocada desde um horizonte.⁶⁵ Do contrário, não ostenta abertura e decisibilidade, perde-se no vazio. O mesmo acontece com a resposta,

⁶⁴ “La dialéctica de pregunta y respuesta consiste en que, en verdad, cada pregunta vuelve a ser ella misma una respuesta que motiva una nueva pregunta. De este modo, el proceso de preguntar y responder apunta a la estructura fundamental de la comunicación humana, la constitución originaria del diálogo. Ella es el fenómeno nuclear del comprender humano” (GADAMER, 2006, p. 187).

⁶⁵ Horizonte, entendido aqui, nos termos de Husserl e também de Heidegger, como um halo que se abre revelando o ser-aí. “Horizonte é o âmbito de visão que abarca e encerra tudo o que pode ser visto a partir de um determinado ponto” (GADAMER, 2005, p. 399). É antes de tudo algo no qual trilhamos nosso caminho e que conosco faz caminho. Isso implica dizer que o horizonte do presente não se faz à margem do passado, mas como passado ao passo de que se move. “Não existe um horizonte do presente por si mesmo, assim como não existem horizontes históricos a serem conquistados. *Antes, compreender é sempre o processo de fusão desses horizontes presumivelmente dados por si mesmos.* [...] A vigência da tradição é o lugar onde essa fusão se dá constantemente, pois nela o velho e o novo sempre crescem junto para uma validade vital, sem que um e outro cheguem a se destacar explícita e mutuamente” (GADAMER, 2005, p. 404-405, grifo do autor). Nesse sentido, “uma pergunta sem horizonte acaba no vazio” (GADAMER, 2005, p. 475).

precisa articular conteúdo e forma, de maneira intencional, tendo por referência o horizonte da pergunta.

Na estrutura do perguntar e do responder, a experiência se efetiva como diálogo profundo, visto que “a dialética da experiência tem sua consumação, não num saber concludente, mas nessa abertura à experiência que é posta em funcionamento pela própria experiência” (GADAMER, 2005, p. 465). A experiência, todavia, não é uma experiência do âmbito puramente particular e/ou da pura abstração, senão, por ser ontológica, é singular. Por isso, participa tanto do particular como do universal, mas como um modo de ser. Nesse sentido, as palavras de Gadamer são bem ilustrativas, quando afirma que

a experiência só se atualiza nas observações individuais. Não se pode conhecê-la numa universalidade prévia. É nesse sentido que a experiência permanece fundamentalmente aberta para toda e qualquer nova experiência – não só no sentido geral da correção dos erros, mas porque a experiência está essencialmente dependente de constante confirmação, e na ausência dessa confirmação ela se converte necessariamente noutra experiência diferente (GADAMER, 2005, p. 460).

Gadamer proporciona com seus estudos a compreensão de que a experiência, que traz em sua estrutura o jogo de pergunta e resposta, efetiva-se como diálogo, como acontecer singular “[...] em que o homem se torna consciência de sua finitude” (GADAMER, 2005, p. 467). Nela a própria consciência se configura como histórica, como consciência efetual, ultrapassando a distinção estética, ou seja, a pura consciência e a pura sensibilidade. Assim, a verdadeira consciência, a consciência efetual, sabe-se experiência da alteridade, do outro e do passado em si mesma. Isso é possível pela experiência estética, que colocando em jogo o ser de cada um, e, de modo bem particular, possibilita a autocompreensão, de onde decorre a formação como autoformação. Mas é importante ter claro que as perguntas e as respostas efetivam-se como linguagem articulada ontologicamente.

5.1.1 A linguagem da arte

Mas o verdadeiro acontecer só se torna possível pelo fato de a palavra que chega a nós como tradição e que devemos ouvir nos atinge realmente, como se fosse dirigida a nós e se referisse a nós mesmos (GADAMER, 2005, p. 595-596).

Embora a arte constitua-se em diferentes modos de ser, todas as artes têm em comum o fato de com seu modo de ser, com sua linguagem interpelar, provocar o encontro com o inacabado, evidenciando o ser como possibilidade, como devir. Isso, porque

[...] a linguagem da arte é uma linguagem exigente e interpeladora. A arte não se oferece livre e indeterminada à interpretação que vem da disposição de ânimo, mas nos interpela com significados bem determinados. E o que há de maravilhoso e misterioso na arte é que essa interpretação determinada não representa um grilhão para nosso ânimo, mas justamente abre o espaço de jogo da liberdade lúdica de nossa capacidade de conhecimento (GADAMER, 2005, p. 94).

Toda linguagem da arte é exigente e interpeladora, porque é direta, intencional em seu modo de ser singular. Não se oferece de forma livre, desinteressada e indeterminada à interpretação, senão que como ser-aí atinge a disposição de ânimo com o seu modo de ser. Ao ressaltar dados aspectos e suprimir outros, atinge-nos, assim como nós os outros, revelando o ser como possibilidade. Dessa forma, “[...] *todo o encontro com a linguagem da arte é o encontro com um acontecimento inacabado, sendo ela mesma parte desse acontecimento*” (GADAMER, 2005, p. 151, grifo do autor). Ou seja, a linguagem da obra de arte depende do seu modo de ser, e assim também com os humanos. É o encontro entre diferentes modos de ser eivado historicamente que possibilita o acontecer do jogo.

A linguagem da arte nos interpela, provoca, desestabiliza e harmoniza na medida em que, como o ser-aí em manifestação, desafia-nos a entrarmos no jogo, em diálogo profundo com a obra, com o outro, visto que, de alguma forma

nos atinge. Mas por que a linguagem da arte interpela? Justamente, porque é o ser-aí em manifestação que, enquanto tal, é mensagem que nos alcança, interroga. E justamente, porque é alteridade, revela o não ser daquilo que sou, a minha incompletude, minha condição, chama para o diálogo, ao vir-a-ser como possibilidade.

Por ser interpeladora, a arte exige de nós participação, provocando na articulação entre passado e futuro, no presente, a experiência estética como ser-aí. Assim, “con cada presente, no sólo se abre un horizonte de futuro, sino que se hace jugar al horizonte del pasado. Sin embargo, es menos memoria y recuerdo retrospectivo que experiencia presente” (GADAMER, 2006, p. 282). Por assim dizer, o que há de comum é a vida própria que a obra traz em si pela criação, o instante criador,⁶⁶ e a capacidade à interpelação, de se fazer reconhecer.

Da linguagem não escapamos, não nos abstraímos. É nela que existimos, que somos. Isso implica aceitar que “[...] não se pode olhar o universo da linguagem de cima para baixo, pois não existe nenhum lugar fora da experiência de mundo que se dá na linguagem, a partir donde fosse possível converter-se a si mesmo em objeto” (GADAMER, 2005, p. 584). Assim, ter linguagem é ter mundo, porque “o caráter de linguagem desse vir à palavra é o mesmo que o da experiência humana de mundo como tal” (GADAMER, 2005, p. 589), pois é a própria experiência que se efetiva como experiência da linguagem, na linguagem. É a própria linguagem que possibilita o dizer o mundo, perguntar, realizar a experiência, pois ela também é a própria experiência de encontrar a palavra capaz de tornar visível o que é real, acima da consciência individual de

⁶⁶ “El uso de la palabra ‘criativo’ resulta característico de esto. Retiene la resonancia del concepto religioso de creación, que no era un hacer en el sentido del artesano. En el principio era el verbo, el *verbum creans*. Apunta en el misma dirección otro hecho semántico enlazado con la palabra ‘obra’. Encontramos primero esta palabra en el entorno de lo que en griego se llama técnica, *techné*. No se quiere decir con ello el hacer y producir mismo, sino la capacidad espiritual de idear, planear, bosquejar; en suma, el saber que dirige el hacer. En este contexto, puede decirse siempre que el producir lleva a cabo una obra, el *érgon*” (GADAMER, 2006, p. 285-286, grifo do autor). Diferente do artesão, o artista produz algo em si e está somente para ser contemplado. “Lo expone, o quisiera verlo expuesto, y eso es tudo” (GADAMER, 2006, p. 286). A obra é convincente por si e produz uma impressão permanente, “[...] como la obra de un instante creador” (GADAMER, 2006, p. 286).

cada um: “na linguagem é o próprio mundo que se representa” (GADAMER, 2005, p. 581). Por isso,

cada palavra irrompe de um centro (*Mitte*) e se relaciona com um todo, e só é palavra em virtude disso. Cada palavra faz ressoar o conjunto da língua a que pertence, e deixa aparecer o conjunto da concepção de mundo que lhe subjaz. Por isso, como acontecer de seu momento, cada palavra deixa que se torne presente também o não dito, ao qual se refere respondendo e indicando. A ocasionalidade do falar humano não é uma imperfeição eventual de sua capacidade expressiva. É, antes, a expressão lógica da virtualidade viva do falar que, sem poder dizê-lo inteiramente, põe em jogo todo um conjunto de sentido. Todo o falar humano é finito no sentido de que abriga em si uma infinitude de sentido a ser desenvolvida e interpretada (GADAMER, 2005, p. 591, grifo do autor).

Assim, temos com Gadamer que o fundamento mais determinante do fenômeno hermenêutico é, precisamente, “[...] a *finitude de nossa experiência histórica*” (GADAMER, 2005, p. 590, grifo do autor) expressa na linguagem que exige que sigamos no fio da linguagem, lugar onde não somente se reproduz a estruturação do ser, diz-se o ser, mas se efetiva como ser. Nesse sentido, a linguagem representa, ao mesmo tempo, a experiência da finitude e da infinitude, temporalidade. Exatamente, porque existe uma infinitude de estruturações da linguagem humana, em decorrência do fato de a língua estar em constante formação e desenvolvimento como o espírito humano quanto mais trazer à fala sua experiência. E esse jogo articular entre finitude e infinitude é o modo de ser próprio da linguagem, o meio pelo qual acontece a finitude do homem, a sua experiência histórica, como a efetualidade, tem seu ser. Enfim, todo o encontro com a linguagem da arte é um acontecer inconcluso, o que nos remete ao diálogo.

5.1.2 O diálogo como um modo de ser da experiência estética

El encuentro con una gran obra de arte es siempre, diría yo, como un diálogo fecundo, un preguntar y un responder, o un ser preguntado y tener que responder; un diálogo verdadero, del cual algo ha salido y ‘permanece’ (GADAMER, 2006, p. 193).

Considerando que a estrutura da experiência é o jogo do perguntar e do responder que se efetiva na linguagem interpeladora da arte, sua dimensão ontológica não somente emerge com o retorno às coisas mesmas, senão que no próprio acontecer da palavra que como diálogo, faz-se o sentido. Por isso, a experiência é também a experiência da linguagem e se efetiva como diálogo no horizonte do perguntar e do responder, à medida que vai colocando à prova os argumentos, as respostas e a própria pergunta. Assim, “opondo-se à rigidez das opiniões, o perguntar põe em suspenso o assunto com suas possibilidades” (GADAMER, 2005, p. 479). Mas, a fim de que o diálogo se efetive, é necessário reconhecimento mútuo, participação dos envolvidos, abertura por partes dos que participam ou venham a participar do diálogo, de maneira fundamental. Devem estar dispostos a deixar valer algo contra si e isso a obra de arte cumpre.

O diálogo implica abertura mútua, que só se efetiva com base na pertença. “Sem essa abertura mútua, tampouco pode existir verdadeiro vínculo humano. A pertença mútua significa sempre e ao mesmo tempo poder ouvir uns aos outros” (GADAMER, 2005, p. 472). O diálogo exige o reconhecimento de que o outro, a tradição, de que o eu, de que o presente tenha algo a dizer. Mais do que isso, que nenhum indivíduo, em sua subjetividade, contém a verdade, senão que a verdade emerge no jogo, como histórica. Isso requer “[...] a capacidade constante de voltar ao diálogo, isto é, de ouvir o outro, parece-me ser a verdadeira elevação do homem a sua humanidade” (GADAMER, 2004, p. 251). Ou seja, é a capacidade de efetivar-se no acontecer do ser como possibilidade pelo reconhecimento.

Podemos afirmar que o diálogo efetiva-se como o jogo, pois tem imbricado em seu ser a estrutura do perguntar e do responder. E enquanto tal, o jogo é o modo de ser da experiência estética em sua dimensão ontológica. Por isso, ultrapassa a subjetividade de cada jogador e ganha vida própria, liberando o ser como devir, visto não ter um *telos* definido. Assim, no espírito do diálogo como no jogo,

[...] a experiência se instaura como um acontecer que não tem dono e que a importância particular dessa ou daquela observação como tal não é decisiva para sua instauração, mas que tudo acaba se ordenando de um modo que não pode ser compreendido. A imagem mantém essa peculiar abertura onde se adquire a experiência, nisto ou naquilo, de repente, de improviso, e, no entanto, não sem preparação; esta continua válida até que apareça outra experiência nova, determinante, não somente para isto ou para aquilo mas para tudo que seja desse gênero (GADAMER, 2005, p. 461).

A experiência, por não ter, previamente, um ou outro fator decisivo, somente se efetiva ao colocar em jogo, de modo particular, o modo de ser de quem participa, desde o viger do outro. Dessa forma, o que vem à tona no devir do jogo é o ser como possibilidade, é o ser-aí, visto que o jogo sempre ultrapassa a pura subjetividade e a pura objetividade, efetivando-se como compreensão.

Nesse contexto, a experiência estética possibilita a compreensão e o que vem à tona, serve de horizonte indicativo aos projetos educacionais, ao mesmo tempo em que se constitui como fenômeno formativo autoformativo.

CAPÍTULO VI

6 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COMO EXPERIÊNCIA FORMATIVA A PARTIR DA ONTOLOGIA DE GADAMER

Quando lançamos os questionamentos sobre a articulação entre formação e estética ante os desafios da ruptura da metafísica para a educação, tendo como referencial Gadamer, sinalizamos duas dimensões importantes da experiência estética a serem abordadas na relação com a formação. De forma pontual: a experiência estética direta do homem, como a obra de arte, e a experiência estética no encontro com os outros homens. Tematizamos que a experiência estética gera transformação em configuração. Transforma quem participa. Também julgamos que a formação se efetiva como autoformação no encontro com a obra, com o outro, na medida em que nesse encontro, a experiência estética libera a lógica das relações, tirando-nos do habitual e nos colocando no caminho do ser como acontecer. Mas como esse acontecer se efetiva? Responder a esta pergunta significa lançar luzes à compreensão da relação entre experiência estética e formação. Assim, se no capítulo três, apresentamos a estética kantiana, schilleriana e hegeliana, e no capítulo 4, as críticas de Gadamer à teoria estética e por decorrência, percepção com articulação pela mútua pertença como forma de localizar a proposta de Gadamer, agora, iremos retomá-las como forma de iluminar nosso olhar sobre a experiência estética como uma experiência formativa, porque ontológica.

Para efeitos de análise, é importante retomar a aceção de Gadamer acerca da obra de arte, pois ela diz algo a cada um, provocando transformação em configuração, na medida em que coloca em jogo o ser de quem participa.

Isso é possível de ser verificado, tanto na experiência direta dos homens com a obra de arte, quanto na experiência direta entre os homens, ambos como diferentes modos de ser. Embora, nunca sem a relação de alteridade, sem o reconhecimento, o viger do eu e do outro, porque a experiência estética se efetiva como subjetividade na intersubjetividade.

Aqui, também é preciso ter claro os seguintes pontos: primeiro, que a obra de arte é, em si, um ser-aí com também o homem o é, modos diferentes de ser. Por isso, tanto o encontro com uma grande obra quanto com um grande homem dão o que falar; segundo, nenhuma experiência é, de toda, subjetiva e de toda objetiva, porque é singular; terceiro, porque ontológica, é o encontro entre seres-aí, entre modos de ser, o que possibilita o acontecer como autoformativo. Esta compreensão constitui o elemento articulador do que segue.

6.1 O ENCONTRO DO HOMEM COM A OBRA DE ARTE

[...] todo aquele que faz a experiência da obra de arte acolhe em si a plenitude dessa experiência, e isto significa, acolhe-a no todo de sua autocompreensão, onde a obra significa algo para ele. Penso até que a realização efetiva da compreensão que abarca, desse modo, também a experiência da obra de arte ultrapassa todo historicismo no âmbito da experiência estética (GADAMER, 2005, p. 16-17).

Tratamos da experiência estética no encontro do homem com a obra (compreendida em seu modo de ser objeto estético), como um acontecer entre singulares que se efetiva como jogo. Para efeito da luz da compreensão gadameriana, retomamos a atualidade da estética kantiana, que indica que na experiência estética, “[...] a experiência que se dá no relacionamento entre o sujeito e objeto estético, [...] o sujeito se transforma nessa experiência” (HERMANN, 2010, p. 34), criando a possibilidade de novos projetos, visto que com Heidegger, podemos afirmar que o objeto estético é o ser-aí em sua

dimensão ontológica. Por isso, transforma quem com a obra de arte realiza a experiência, à medida que seu modo de ser possibilita romper com as expectativas habituais. Assim, a experiência do belo, conforme sugere Kant (2008), representa harmonia, provocando prazer incontestável. Há a estruturação e ou a confirmação harmoniosa do ser, num jogo que alcança a plenitude ao indicar, afirmar e confirmar o ser daquele que realiza a experiência estética, no reconhecimento imediato. Nesse momento do acontecer, como experiência do belo, em virtude da percepção imediata como conformidade a fins do jogo, poderia ocorrer o coroamento de processos formativos, abertos até então. É como se o esforço fosse compensado pela contemplação do belo, pois cumpre a função de resposta, liberando o ser para novas relações, para novas experiências. Já na experiência do sublime, conforme sugere Kant (2008), experimenta-se um sentimento de desajuste, de desprazer, de angústia, de estranhamento pela discordância decorrente da desconformidade para com a imaginação (desacordo entre a avaliação estética e a avaliação da razão) e depois gera uma possível harmonia. Dessa forma, experiencia-se no sublime, em primeiro momento, uma situação de estranhamento, causada pela desconformidade a fins, como que um romper com a carapaça do dogmatismo, à medida que abre possibilidades a novas experiências. Configurando, desse modo, a possibilidade do acontecer formativo como autoformação para além do dado, visto que ao revelar uma verdade muitas vezes indesejada, desafiamos novas possibilidades. Por conseguinte, se o sentimento do belo refere-se a uma experiência “limitada”, de acordo com as conformidades a fins, e se o sublime diz respeito a experiências de finitude ante o ilimitado, a experiência estética pode confluír, tanto para a harmonia como para o estranhamento. Depende dos modos de ser, da forma de ser do jogo e dos elementos que entram em jogo. Mas, ambos os momentos constituem-se em importantes dimensões da experiência estética formativa que somente alcançam a plenitude no jogo. Do contrário, unilateralizados, ou pura totalidade, embotam ou embasbacam o homem, e a experiência estética perde

sua condição ontológica de ser, debilitando-se em barbárie. Em educação, cai-se na não-diretividade pela ausência de referenciais decorrentes da pura desconstrução ou na pura diretividade pela dogmatização dos referenciais gerada pela pura afirmação. Aqui, visualiza-se a grande contribuição de Schiller (1991), quando afirma que o homem só é pleno, quando joga. No jogo, o homem não fica refém da unilateralização dos impulsos formal e sensível, nem puramente da experiência do belo e do sublime, nem cai numa pedagogia puramente diretiva ou não diretiva. A formação acontece, todavia, no horizonte do impulso lúdico, como impulso articulador tanto dos impulsos formal e sensível quanto da experiência estética do belo e do sublime, com experiência ontológica autoformativa que se efetiva no jogo.

6.1.1 A experiência estética da leitura com um exemplo de autoformação

Es la lectura, y no la reproducción, el auténtico modo de experiencia de la obra de arte y la forma efectiva de todo encuentro con el arte. Es más, lo que se lee se realiza en la comprensión (GABILONDO, 2006, p. 29).

A experiência da leitura da obra de arte constitui um modo de ser da experiência estética. Essa experiência pode se tomada como uma representação do encontro do homem com a obra, podendo ser um quadro, uma peça teatral, uma escultura. Mas o importante é que, como um outro,⁶⁷ a obra de arte nos interpela, diz algo.

Tomando a leitura como exigência que se faz a qualquer contemplação, como modo de ser da experiência estética geral, em qualquer contemplação de

⁶⁷ “Ese peculiar juego de intercambio del desafío que lo Otro, lo incomprendible representa, y al que responde el que quiere comprender, preguntando e intentando comprender como respuesta, no sólo juega entre tú, yo, y aquello que nos decimos mutuamente, sino también entre la ‘obra’ y yo, a quien dice algo y que cada vez quisiera saber qué es lo que le dice. En esta estructura de la comprensión, he puesto en primer plano la recuperación de la pregunta” (GADAMER, 2006, p. 255).

obras de arte, sejam literárias ou plásticas, o ler constitui-se em um diálogo profundo, que exige o reconhecimento, o encontro entre diferentes.

Se trata de leer, con todas las anticipaciones y vueltas hacia atrás, con esta articulación creciente, con esas sedimentaciones que mutuamente se enriquecen, de tal modo que, al final de ese ejercicio de la lectura, la conformación, aun con toda su articulada abundancia, se vuelve a fundir en la unidad plena de una declaración (GADAMER, 2006. p. 262).

Na leitura, estamos implicados desde o lugar em que nos encontramos como modo de ser e na medida em que a obra nos mostra algo que coloca em jogo nossas concepções prévias, a exemplo dos romances de formação.⁶⁸ Melhor dizendo, com a experiência estética que envolve o lugar do acontecer, que somente tem sentido entre o ser e o não ser, no devir. “[...] leer es ya el modo de proceder artístico en su conformación. Ser en verdad es ser legible y ello no liquida la opacidad de lo que hay. Al contrario, la confirma. El arte de generar una obra legible deja lugar a un determinado lenguaje, aquel que sólo existe en la conversación ” (GABILONDO, 2006, p. 29). Assim, ler constitui-se em uma experiência estética genuína, porque é muito mais que um saber ler e ver triviais, exige o nosso esforço, nossa participação, sem os quais a obra “[...] no hablará, o no se pronunciará del todo lo suficiente” (GADAMER, 2006, p. 259), pois tem que ser experimentada como um diálogo profundo. Enfim, o ler, tal como compreendido por Gadamer, como experiência estética, provoca a escritura com

⁶⁸ Nesse contexto, poderíamos, tratar particularmente do romance de formação (*Bildungsroman*), tal como o romance de formação de Goethe *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* que narra o processo de formação do jovem Meister a partir de suas aventuras numa turpe de comediantes que “num contexto infundável de encontros, peripécias e diversas ligações amorosas, Meister cruza-se com os mais diferentes estratos sociais, cumprindo, assim, uma trajetória que reflecte a sociedade de seu tempo” (ARAÚJO; RIBEIRO, 2009, p. 10, grifo do autor). O *Bildungsroman* “[...] consiste em seguir o percurso ou a trajetória de um indivíduo, desde a sua juventude à sua maturidade, ou seja, desde o despertar da sua vida, existencial [...]” (ARAÚJO; RIBEIRO, 2009, p. 10), situação em que a formação humana se efetiva como um fato unitário e total feito de viva experiência. Ou ainda, como ocorre como o *Emílio ou da educação* de Rousseau, em que o leitor vai se deparando com diversas situações que vão colocando em cheque o seu modo de vida. Outro exemplo é o *Fausto* de Goethe. “[...] podemos dizer que aquilo que caracteriza o ‘romance de formação’ é uma espécie de escultura de si em contato com o mundo e com a vida e vice-versa, pois a formação e a iniciação interessam mais do que a informação no sentido tradicional do termo” (ARAÚJO; RIBEIRO, 2009, p. 16). Os autores destacam que “a este propósito, convém recordar a diferença de atitude, realçada por Schiller, que há entre o artista escultor da matéria, inanimada e o artista escultor do ser humano” (ARAÚJO; RIBEIRO, 2009, p. 18).

uma dada linguagem. Nesse sentido, o emergir da obra é resultado de determinadas leituras,

es interpretación; por eso es legítimo leerla, es legible, interpretable. La obra es ya articulación, decisión, valoración... una determinada trama de *lo que hay*. Este modo de hacer (poético y trágico) es la condición de posibilidad de toda interpretación. Así destella de nuevo “la secreta ‘mismidad’ (*Selbigkeit*) del crear y el recibir” (GABILONDO, 2006, p. 30, grifo do autor).

A própria criação artística pode surgir da leitura da resposta a perguntas provocadas por outras obras, abrindo-se como multiplicidade na interpretação. “En definitiva, el arte, para Gadamer, no puede ser nunca sino un lenguaje de *reconocimiento*, incluso cuando miramos de frente el *mudo* semblante del arte de hoy que tantos molestos enigmas nos plantea” (GABILONDO, 2006, p. 33, grifo do autor). A obra se constitui como uma escrita que necessita ser lida, como um em si.

A experiência da leitura constitui um dos modos de ser da autoformação, por constituir uma forma de encontro com o ser-aí, que se faz presente, interpelando-nos. Como um *érgon* e *energia*, a obra tem sua existência na produção já acabada que se manifesta como energia, provocando, exigindo reconhecimento. Portanto, no ato de lê-la, questionamos o que aparece e, de maneira alguma, pomos algo senão que extraímos algo que está dentro da escrita.

A obra de arte exige um contemplar profundo, ou melhor, um diálogo profundo e demorado, de intenso intercâmbio, pois tem algo a nos dizer e esse seu dizer nos interpela. O mesmo ocorre no encontro com um grande homem, a exemplo do encontro com Schiller, através de suas obras, no caso desta tese, o encontro com Gadamer. Dessa forma, quando contemplamos uma obra de arte, entramos em um diálogo profundo, visto ser uma declaração que não constitui uma frase enunciativa, senão que algo está aí enquanto *érgon* e *energia*: ser-aí. Mas, em definitivo, ler significa saber ler, sendo apenas o primeiro passo

exigido por uma obra de arte, por tratar-se da capacidade de colher o sentido da produção, à medida que entramos em jogo. Assim, o compreender efetiva-se como “[...] um verdadeiro acontecer” (GADAMER, 2005, p. 518), não é outra coisa que ler.

Se a obra constitui a idealidade da escrita, o ler constitui, antes de tudo, a forma de ultrapassar a exterioridade do que está aí diante de nós, o dado, para tratar a experiência como articulação de sentido. Por isso, Gadamer chama a atenção ao fenômeno estético, afirmando que se distingue da reprodução. Ler é articulação de sentido.⁶⁹ Ler e interpretar são coisas muito diferentes do que reproduzir, exigem a presença positiva dos interlocutores, ou seja, que estes entrem em jogo. É um produzir que exige reconhecimento, pertença mútua e acordo. Mas o que importa à formação é que, nesse ler e nesse escrever, o homem se projeta, inscreve-se e produz a escrita de si, como diria Foucault, à medida que contrapunha a exigência do mundo que se abre com a exigência do mundo que aí está. Temos o homem como a própria obra que se produz ao lançar-se, ao colocar-se em jogo com a obra de arte, a autoformação. A experiência estética, todavia, também pode se efetivar como encontro intersubjetivo entre os homens, como diferentes modos de ser, importante aspecto a ser considerado na formação.

⁶⁹ “Si me he concentrado en el concepto de lectura, ello ha sido para señalar claramente la diferencia entre la exterioridad de lo que hay ahí delante –por ejemplo, los colores, las palabras, o los signos escritos-, de lo que el concepto de ejecución tiene que realizar aquí. Hay que tener entonces claro qué es lo que ocurre en la ejecución de la lectura: leer no quiere ser una reproducción de lo originariamente hablado. Éste era el error de Betti, que distinguía aquí los sentidos de interpretación, uno teórico, y otro en el ámbito de las artes transitorias, en el caso, verbigracia, de la música o del teatro, donde se está tentado de hablar de ‘reproducción’” (GADAMER, 2006, p. 301).

6.2 O ENCONTRO ENTRE OS HOMENS

[...] o fortalecimento do outro contra mim mesmo descortina para mim pela primeira vez a possibilidade propriamente dita da compreensão. Deixar o outro viger contra si mesmo – e foi a partir daí que surgiram todos os meus trabalhos hermenêuticos – não significa apenas reconhecer em princípio o caráter limitado do próprio projeto, mas exige precisamente que alcancemos um âmbito para além das próprias possibilidades no interior do processo dialógico, comunicativo, hermenêutico (GADAMER, 2007, p. 23-24, v. II).

O viger do outro nos convoca a ultrapassarmos nossas próprias possibilidades subjetivas, colocando em jogo a nossa existência, tanto pela fala direta quanto pelo modo de ser, mas nunca em separado. Assim, o viger do outro é como o viger da obra que, como ser-aí, ressalta e suprime aspectos, diz algo, na medida em que é algo para nós. Por exemplo, podemos destacar o encontro entre um camponês e um cidadão, entre um mendigo e um rico, entre aluno e professor, entre um negro e um branco, etc. Cada um, a seu modo, expressa-se ressaltando ou suprimindo alguns aspectos constituídos ontologicamente na medida em que se põe em jogo, diz algo. Por isso nos constituímos um outro, com o outro. Nesse contexto, a experiência estética se efetiva como luta pelo reconhecimento, em um mútuo afetar, que pode gerar mútua transformação em configuração, não necessariamente na mesma perspectiva. Isso, porque cada um, a seu modo e às vezes, de forma inesperada, participa do encontro, oxigenando o círculo da compreensão. Essencialmente, em função do fato do jogo ser a subjetividade.

Da mesma maneira ocorre com a obra de arte, o outro constitui a presença, interpelando e sendo interpelado em “n” dimensões do modo humano de ser,⁷⁰ de tal forma que o diálogo ganha vida própria, provocando acordos de

⁷⁰ Repetimos, aqui, as citações já feitas anteriormente como forma de evidenciar a ideia, desde as palavras de Gadamer que indicam a força da e a singularidade da experiência estética em que se efetiva a formação. Assim

linguagem. Mas ao se deparar com o outro, o eu depara-se consigo, uma vez que entram em jogo diferentes modos de ser, sendo levados à experiência profunda de si, desafiando a ser outro. Quem participa do diálogo sai transformado, porque, na experiência estética, efetiva-se um estranhamento em que algo nos afeta, interpela. Isso evidencia o ser humano como um acontecer no jogo intersubjetivo aberto, nos termos de Gadamer. É por isso que somos da forma que somos, que podemos deixar de ser o que somos e que podemos vir-a-ser outro. Assim, os modos de ser, ante as condições históricas abrem momentos do acontecer do jogo que constituem o processo formativo.

O homem que faz a experiência do outro, no reconhecimento, faz a experiência profunda de si, pois acolhe em si a plenitude dessa experiência, e acolhe naquilo que lhe diz algo. Nisso efetiva-se como historicidade, como consciência efetiva: temporalidade. Em consequência, a compreensão não se restringe ao desfrute reflexivo como ocorre no âmbito da distinção estética. Jamais é um comportamento subjetivo ante o outro como se fosse ante um objeto, mas diálogo, porque acontece de forma ontológica. Nesse sentido, “[...] compreender o que alguém diz é pôr-se de acordo na linguagem, e não transferir-se para o outro e reproduzir suas vivências” (GADAMER, 2005, p. 497). Exige acordo na conversação, pois só é compreensão, em virtude de pôr em jogo as estruturas prévias, os preconceitos de quem participa e com isso, pode gerar transformação em configuração. Por isso, a metáfora do jogo apresentada por Gadamer pode ser transposta para ampliar o entendimento da formação com processo que se efetiva com base no diálogo autêntico. Neste, a experiência estética se efetiva como experiência promotora da formação

temos: “[...] todo aquele que faz a experiência da obra de arte acolhe em si a plenitude dessa experiência, e isto significa, acolhe-a no todo de sua autocompreensão, onde a obra significa algo para ele. Penso até que a realização efetiva da compreensão que abarca, desse modo, também a experiência da obra de arte ultrapassa todo historicismo no âmbito da experiência estética” (GADAMER, 2005, p. 16-17). “A experiência só se atualiza nas observações individuais. Não se pode conhecê-la numa universalidade prévia. É nesse sentido que a experiência permanece fundamentalmente aberta para toda e qualquer nova experiência – não só no sentido geral da correção dos erros, mas porque a experiência está essencialmente dependente de constante confirmação, e na ausência dessa confirmação ela se converte necessariamente noutra experiência diferente” (GADAMER, 2005, p. 460).

como autoformação. Aqui, tomando Schiller (1991) ao modo de Gadamer, quando fala do papel do artista pedagogo e político, temos que lembrar que o outro também é outro, que como ser-aí é um modo de ser singular, histórico e historicamente em formação, a fim de não incorreremos na barbárie. A formação exige autoformação, portanto, reconhecimento da mútua pertença, bem como da diferença e só se efetiva no jogo dialógico. Isso evidencia o modo de ser da formação.

Enfim, a experiência estética promove a autoformação, na medida em que possibilita a experiência profunda de si, de quem a realiza, na relação consigo, com o outro e com o mundo. Acontece dessa forma, por pressupor uma certa abertura e receptividade de novas ideias, de novas possibilidades. Para Gadamer, significa que, quem entra em jogo com a obra, é convocado ao ser. Contudo, é importante destacar que plenitude da experiência estética como autoformação, somente é possível de ser atingida no jogo intersubjetivo que ocorre com o viger do outro. É na experiência que fazemos com a obra, mas também que fazemos entre nós que pode se efetivar a formação como autoformação, na sua mais alta acepção. Por isso, tematizamos a experiência estética desde o encontro entre os homens, com forma de evidenciar seu alcance formativo.

CONCLUSÃO

Inúmeras vezes o homem se deparou com seus limites. Respondeu de várias formas à sua condição trágica, buscando torná-la mais suportável, julgando, a cada encontro consigo, ter encontrado o referencial seguro. Assim, diante da multiplicidade e da dinamicidade da vida, os gregos instituíram o ideal de homem racional, em que os valores deveriam ser alcançados e delineados pela razão, estando a experiência estética, a experiência sensível, a esta subordinada. Nos medievais, subsumidos pela teologia, o *telos* educativo visa a formar o homem divino, devendo a experiência estética cumprir tal finalidade. Já na modernidade, o homem firmou-se como ser autônomo, tendo a razão como referencial de certeza. Mas, os efeitos históricos da razão pretensamente pura, aos poucos, mostraram-se não tão razoáveis, questionando-a em seus fundamentos mais profundos, na medida em que revelou o ser em seu esquecimento, como podemos exemplificar através das duas grandes guerras. Evidencia-se a crise da razão moderna, revelando os limites do sujeito moderno e suas certezas, conseqüentemente, os limites do ideal de homem racional, sob o qual se estruturou o mundo ocidental, por decorrência, a formação. Como alternativa, emergiu o paradigma estético, trazendo novos desafios e perspectivas, ao alterar radicalmente a lógica do discurso moderno, chamando a atenção para a contingência.

Ante a ruptura da metafísica e dos desafios, perguntamos: como visualizar um horizonte sem que a humanidade caia na barbárie, tanto através da pura formalidade quanto da pura sensibilidade? Como forma de responder a este desafio, várias respostas foram formuladas, dentre elas, a de Gadamer que, desde a dimensão ontológica da obra de arte, permite articular estética e formação. Por conseguinte, com o objetivo de evidenciar a relação entre experiência estética e formação no conjunto do pensamento de Gadamer,

percorremos, inicialmente, os argumentos anteriores ao filósofo, quanto ao lugar histórico ocupado pela estética na cultura ocidental, passando pela visão clássica, pela estética moderna e pelos principais argumentos do filósofo, evidenciando suas bases teóricas que possibilitaram apresentar a experiência estética como ontológica.

Quanto à teoria clássica da estética, a crítica de Gadamer evidenciou os limites da distinção estética, presentes tanto na unilateralização do objeto (estética clássica) como do sujeito (estética moderna), bem como as posturas que negaram totalmente essa distinção, a exemplo do pensamento hegeliano e da arte vivencial. Não o fez, todavia, sem salvaguardar os elementos que lhe possibilitaram rearticular a relação entre formação e estética. Mas, como um filósofo do seu tempo, visando a uma resposta aos desafios enfrentados pela formação, que só um pensamento maduro efetiva, Gadamer serviu-se de importantes contribuições. Da estética clássica, utilizou-se do conceito de obra como *érgon* e *energia*, porém, não sem as devidas considerações realizadas pela estética kantiana, da qual, na relação com Hegel, compreendeu a subjetividade como condição à intersubjetividade, e a intersubjetividade, por sua vez, como condição à subjetividade. Articulou tais elementos desde a base heideggeriana de que o ser é o próprio tempo e da noção de jogo schilleriana, liberta do âmbito da subjetividade. Assim, a articulação que se pode fazer entre formação e estética, inspirada em Gadamer, amplia o entendimento de formação, ao superar a distinção estética e projetar o jogo como acontecer formativo que retoma dimensões de sua formulação originária, a exemplo da liberdade do homem criar a si mesmo. Podemos afirmar também que a articulação entre formação e estética, desde Gadamer, com base na experiência estética, constitui-se em uma alternativa plausível aos desafios educativos que empobrecem a experiência. Dessa forma, a formação tem a possibilidade de romper com o círculo vicioso e de abrirem horizontes de encontro com o outro e consigo mesmo.

Enfim, salientamos que o termo *estético* não é unívoco, nem o termo *formação*. As diferentes compreensões existem, em virtude do que o espírito do tempo vai revelando. Nesse sentido, vemos que estética e formação sempre estiveram articuladas, mas de formas diferentes, dependendo da maneira como o homem foi se compreendendo e respondendo aos desafios da realidade. Por conseguinte, como a estética compreende a pluralidade de experiências, e a *Bildung* se baseia na pluralidade de experiências, as proposições de Gadamer acerca da dimensão ontológica da obra de arte possibilitam a rearticulação entre Formação e Estética e, com isso, a atualidade da *Bildung*.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Custódio Luís Silva de; FLICKINGER, Hans-Georg; ROHDEN, Luiz. **Hermenêutica filosófica: nas trilhas de Hans-Georg Gadamer**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

ADORNO, Teodoro W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução: Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1987.

APEL, Karl-Otto. O desafio da crítica total da razão e o programa de uma teoria filosófica dos tipos de racionalidade. Tradução de Márcio Suzuki. **Novos Estudos**, n. 3, março de 1989, p. 67-84.

ARAÚJO, Alberto Felipe; RIBEIRO, José Augusto Lopes. Educação e formação do humano: *Bildung* e romance de formação. In: I CONGRESSO INTERNACIONAL DE FILOSOFIA DA EDUCAÇÃO DE PAÍSES E COMUNIDADES DE LÍNGUA PORTUGUESA, **Anais**, Porto/Portugal: Universidade Nove de Julho, 2009. Disponível em: <http://www.uninove.br/PDFs/Mestrados/Educa%C3%A7%C3%A3o/Eventos_parcerias/Alberto%20Filipe%20Ara%C3%BAjo.pdf>. Acesso em: 07 jan. 2011.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza, São Paulo: ARS Poética, 1992.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução direta do grego e do latim Jaime Bruna, São Paulo: Cultrix, 1997.

BERTOCHÉ, Gustavo. **A obra de arte segundo Heidegger**. eBooksBrasil, 2006. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/artehidegger.pdf>. Acesso em: 23/03/2011.

BONACCINI, Juan Adolfo. O conceito hegeliano de ‘fenomenologia’ e o problema do ceticismo. **VERITAS**, Porto Alegre/RS, v. 51, n. 1, mar/2006, p. 56-68.

BOZAL, Valeriano (Ed.). **História de las ideias estéticas y de las teorías artísticas contemporâneas**. Madrid: Visor, 2000, v. I.

_____. Orígens de la estética moderna. In.: BOZAL, Valeriano (Ed.). **História de las ideias estéticas y de las teorías artísticas contemporâneas**. Madrid: Visor, 2000, v. I, p. 19 -31.

_____. Immanuel Kant. In.: BOZAL, Valeriano (Ed.). **História de las ideias estéticas y de las teorías artísticas contemporâneas**. Madrid: Visor, 2000, v. I, p. 186-198.

BRITTO, Fabiano de Lemos. Sobre o conceito de *educação (Bildung)* na filosofia moderna alemã. Disponível em: <<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/15522/15522.PDFXXvmi=26PAAkbkNKg3uwZJZI0u3rq4TVrFztrCBhcbCnwq9NtFktokQoQTRhZMdrnNWUqxcDKP2hgb5LQqggL7GC2xU1k8sMWpInZU1JL413g7P8z7oke5XhESi02MN0dvndqpWdtZhK78SGfi2to1L3U54WSRX7nlkPLh3ghl2otV6Ke8eE91I57M31E182msR9LVp4hssMozwEIMiSO1XWN1Xs26upAnzmj0qCsUoStWwdJQ6zS5vH7ta9BGzC49zna1>>. Acesso em: 03 jan. 2011.

CARDOSO, Zelia de Almeida. Prefácio. In.: ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza, São Paulo: ARS poética, 1992.

CARREÑO, Francisca Péres. La estética empirista. In.: BOZAL, Valeriano (Ed.). **História de las ideias estéticas y de las teorías artísticas contemporâneas**. Madrid: Visor, 2000, v. I, p. 32-47.

CHAUÍ, Marilena. Heidegger (1989-1976): vida e obra. In: **Heidegger**. Tradução e notas Ernildo Stein; Consultoria de Marilena Chauí. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

CINTRA, Simone Cristiane Silveira. A experiência estética. Centro de Ciências de Educação e Humanidades – CCEH, Universidade Católica de Brasília – UCB, v. I, n. 1, set/2004. Disponível em: <http://www.humanitates.ucb.br/1/exp_est.htm>. Acesso em: 19 jan. 2011.

DALBOSCO, Claudio A.; TROMBETTA, Gerson L.; LONGHI, Solange M. (Orgs.). **Sobre a filosofia e educação**: subjetividade – intersubjetividade na fundamentação da práxis pedagógica. Passo Fundo: UPF, 2004.

DALBOSCO Claudio A.; FLICKINGER Hans-Georg (Orgs.). **Educação e maioridade**: dimensões da racionalidade pedagógica. São Paulo: Cortez; Passo Fundo: UPF, 2005.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. São Paulo: Nova Cultural, 2004 – Os Pensadores.

DUARTE, Rodrigo. Esquematismo da percepção vs. Sensibilidade criativa: sobre as chances da educação estética. In.: TREVISAN, Amarildo Luiz; TOMAZETTI (Orgs.). **Cultura e alteridade**: confluências. Ijuí: UNIJUÍ, 2006, p. 19-37.

_____. **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

EIDAN, Hans. Subjetividade e intersubjetividade a partir de Kant e considerando Fichte e Hegel. In.: DALBOSCO, Claudio A.; TROMBETTA,

Gerson L.; LONGHI, Solange M. (Orgs.). **Sobre a filosofia e educação: subjetividade – intersubjetividade na fundamentação da práxis pedagógica.** Passo Fundo: UPF, 2004

FABRI, Marcelo. Harmonização e estranhamento: a proposta de uma fenomenologia responsiva. In.: TREVISAN, Amarildo Luiz; TOMAZETTI (Orgs.). **Cultura e alteridade: confluências.** Ijuí: UNIJUÍ, 2006.

FERREIRA, Acylene Maria Cabral. **Arte no pensamento de Heidegger.** Disponível em:

http://br.wrs.yahoo.com/_ylt=A0oG75zWrIxNk4MBIarz6Qt.;_ylu=X3oDMTBybnZIZnRIBHNIYwNzcgRwb3MDMQRjb2xvA2FjMgR2dGlkAw--/SIG=1321o6t1j/EXP=1301151318/**http%3a//www.ppgf.ufba.br/producao/Arte_no_%2520pensamento_de_%2520Heidegger.pdf. Acesso em: 23 de mar. 2011.

FERREIRA, André. Hegel: o conceito de *freiheit* fundamentando a noção de *bildung*. GT: Filosofia da educação/n. 17. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/reunioes/30ra/trabalhos/GT17-3688--Int.pdf>>. Acesso em: 03 jan. 2011. Trabalho apresentado na 30 Reunião Anual da Anped, Caxambu/MG, 2007.

FLICKINGER, Hans-Georg. O fundamento ético da hermenêutica contemporânea. **Veritas**, Porto Alegre, v. 48, n. 2, junho 2003, p. 169-179.

_____. Subjetividade e intersubjetividade na perspectiva hegeliana. In.: DALBOSCO, Claudio A.; TROMBETTA, Gerson L.; LONGHI, Solange M. (Orgs.). **Sobre a filosofia e educação: subjetividade – intersubjetividade na fundamentação da práxis pedagógica.** Passo Fundo: UPF, 2004.

FLICKINGER, Hans-Georg; ROHDEN, Luiz (Orgs.). **Hermenêutica filosófica: nas trilhas de Hans-Georg Gadamer.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

_____. O fundamento ético da hermenêutica contemporânea. **VERITAS**, Porto Alegre, v. 48, n. 2, jun/2003, p. 169-179.

_____. A dinâmica do conceito de formação (*Bildung*) na atualidade. In: **Sobre a filosofia e educação: racionalidade, diversidade e formação.** Passo Fundo – RS: UPF Editora, 2009.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito.** Edição estabelecida sob a direção de François Ewald e Alessandro Fontana, por Frédéric Gros; tradução de Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FREITAS, Verlaine. A subjetividade estética em Kant: da percepção da beleza ao gênio artístico. **VERITAS**, Porto Alegre, v. 48, n. 2, jun/2003, p. 253-276.

GABILONDO, Ángel. Introducción. In.: GADAMER, Hans-Georg. **Estética y hermenêutica**. 3. ed., introdução de Angel Gabilondo e tradução de Antonio Gómez Ramos, Madrid – Espanha: Tecnos, 2006.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. 7. ed., Petrópolis: Vozes; São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 2005.

_____. **Verdade e método II: complemento e índice**. 2. ed., Petrópolis: Vozes; São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 2004.

_____. **Hermenêutica em retrospectiva: Heidegger em retrospectiva**. Trad. de Marco Antônio Casanova, Petrópolis: Vozes, 2007, v. I.

_____. **Hermenêutica em retrospectiva: a virada hermenêutica**. Trad. de Marco Antônio Casanova, Petrópolis: Vozes, 2007, v. II.

_____. **Hermenêutica em retrospectiva: hermenêutica e a filosofia prática**. Trad. de Marco Antônio Casanova, Petrópolis: Vozes, 2007, v. III.

_____. **Hermenêutica em retrospectiva: a posição da filosofia na sociedade**. Trad. de Marco Antônio Casanova, Petrópolis: Vozes, 2007, v. IV.

_____. **Hermenêutica em retrospectiva: encontros filosóficos**. Trad. de Marco Antônio Casanova, Petrópolis: Vozes, 2007, v. V.

_____. Subjetividade e intersubjetividade, sujeito e pessoa (1975). In.: _____. **Hermenêutica em retrospectiva: a virada hermenêutica**. Trad. de Marco Antônio Casanova, Petrópolis: Vozes, 2007, v. II.

_____. **Estética y hermenêutica**. 3. ed., introdução de Angel Gabilondo e tradução de Antonio Gómez Ramos, Madrid – Espanha: Tecnos, 2006.

_____. **La educación es educarse**. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós 2000.

_____. Homem e linguagem. In.: ALMEIDA, Custódio Luís Silva de; FLICKINGER, Hans-Georg; ROHDEN, Inácio (Orgs.). **Hermenêutica filosófica: nas trilhas de Hans-Georg Gadamer**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

GIACCOIA JUNIOR, Oswaldo. **Nietzsche**. São Paulo: Publifolha. 2000.

_____. Esclarecimento per(verso): Nietzsche à sombra da ilustração. **Filos Aurora**, Curitiba, v. 2, n. 27, p. 243-259, jul/dez., 2008.

GOERGEN, Pedro. **Pós-modernidade, estética e educação**. 2. ed., Campinas/SP: Autores Associados, 2005.

GROSS, Eduardo. A arte em Gadamer e a religião. **Revista Ética & Filosofia política**. Vol. 8, n. 1 junho/2005, Juiz de Fora/MG.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **Dialética e hermenêutica**. Tradução de Álvaro Valls. Porto Alegre, L&PM, 1987.

_____. **O futuro da natureza humana: a caminho de uma eugenia liberal?** Tradução de Karina Janinni; revisão de Eurides Avance de Souza. Martins Fontes: São Paulo: 2004.

HEGEL. **Estética**. São Paulo: Nova Cultural, 2005, (Os Pensadores).

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Trad. de Márcia de Sá Cavalcante, Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. Conferências e escritos filosóficos. In: HEIDEGGER. Tradução e notas Ernildo Stein; Consultoria de Marilena Chauí. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os pensadores).

_____. Martin. **A origem da obra de arte**. Trad. de Idalina Azevedo e Manuel de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HERMANN, Nadja. **Pluralidade e ética em educação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

_____. **Hermenêutica e educação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. Ética e estética: horizonte em deslocamento. **VERITAS**, Porto Alegre, v. 50, n. 2, jun/2004, p. 343-370.

_____. **Ética e estética: uma relação quase esquecida**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

_____. Ética, estética e alteridade. In.: TREVISAN, Amarildo Luiz; TOMAZETTI (Orgs.). **Cultura e alteridade: confluências**. Ijuí: UNIJUÍ, 2006.

_____. *Phronesis*: a especificidade da compreensão moral. **Educação**, Porto Alegre/RS, ano XXX, n. 2 (62), p. 365-376. maio/ago/2007.

_____. Ética: a aprendizagem da arte de viver. **Educação e Sociedade**. Campinas, vol. 29, n. 102, p. jan./abr. 2008, p. 15-32.

_____. À procura de vestígios da formação. In: **Sobre a filosofia e educação: racionalidade, diversidade e formação**. Passo Fundo – RS: UPF Editora, 2009.

_____. **Autocriação e horizonte comum: ensaios sobre a educação ético-estética**. Ijuí: Unijuí, 2010.

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais**. Tradução de Luiz Repa, São Paulo: Editora 34, 2003.

HUSSERL, Edmund. **Ideias para uma fenomenologia pura**. 2. ed. São Paulo: Idéias & Letras, 2008.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Trad. de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão, 4. ed. Lisboa-Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

_____. **Crítica da faculdade do juízo**. Traduzido da 2. edição alemã de 1793 por Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. Resposta à pergunta: Que é esclarecimento? (1783). In: BUZZI, Arcângelo; BOFF, Lonardo (Coord.). **Immanuel Kant: textos seletos**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. Prefácio da primeira edição da Crítica da Razão Pura (1781). In: BUZZI, Arcângelo; BOFF, Lonardo (Coord.). **Immanuel Kant: textos seletos**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. Prefacio da segunda edição da Crítica da Razão Pura (1787). In: BUZZI, Arcângelo; BOFF, Lonardo (Coord.). **Immanuel Kant: textos seletos**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

LAWN, Chris. **Para compreender Gadamer**. Tradução de Hélio Magri Filho, Petrópolis: Vozes, 2007.

LONGHI, Armindo José. O artista fingidor: o conceito de mimese em Platão. **ÀGORA**, Caçador/Canoinhas/Concórdia/Curitiba/Mafra (SC), 12 (2) 393-409, jul/dez, 2005.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MATOS, Olgária. **Escola de Frankfurt: luzes e sombras do iluminismo**. São Paulo: Moderna, 1993.

MCLEISH, Kenneth. **Aristóteles: a poética de Aristóteles**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 2000 (Coleção grandes filósofos).

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Aisthesis: estética, educação e comunidades**. Chapecó/SC: Argos, 2005.

MÖLLMANN, Andrea Dorothee Stephan. **O legado da Bildung**. 2011, Tese (Doutorado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

MOOSBURGER, Laura de Borba. **“A origem da obra de arte” de Martin Heidegger: tradução, comentário e notas**. 2007. 158 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007. Disponível em: http://br.wrs.yahoo.com/_ylt=A0oG75MklZBNXD0BAJ7z6Qt.;_ylu=X3oDMTBybnZlZnRlBHNIYwNzcgRwb3MDMQRjb2xvA2FjMgR2dGlkAw--/SIG=145mlhlqu/EXP=1301407396/**http%3a//dSPACE.c3sl.ufpr.br/dSPACE/bitstream/1884/13434/1/A%2520Origem%2520da%2520Obra%2520de%2520Arte%2520pdf.pdf. Acesso em 23 de mar. de 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sujeito e perspectivismo**. Seleção de textos de Nietzsche – Notas introdutórias de Antonio Marques. Portugal: Publicações Dom Quixote L.da, 1989.

_____. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras 2005.

_____. **Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro**. São Paulo: Schawarcz, 1992.

_____. **Assim falava Zaratustra**. 3. ed. São Paulo: Brasil, 1950.

_____. **A visão dionisiaca de mundo**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

OLIVEIRA, Manfredo Araujo de. Prefácio. In: ROHDEN, Luiz. **Interfaces da hermenêutica: método, ética e literatura**. Caxias do Sul – RS: EDUCS, 2008.

OURIQUE, Maiane Liana Hatschbach; TREVISAN, Amarildo Luiz. Educação, formação cultural e pluralidade de perspectivas entre outros (em)cantos das sereias. Disponível em:

<<http://www.anped.org.br/reunioes/30ra/trabalhos/GT17-3095--Int.pdf>>. Acesso em: 11 jan. 2011. (Trabalho apresentado na 30 Reunião Anual da Anped, Caxambu/MG, 2007).

PASCAL, Georges. **Compreender Kant**. Introdução e tradução de Raimundo Vier. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

PLATÃO. **A república**. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

RAMOS, Antonio Gómez (Editor). **Diálogo y deconstrucción: los limites del encuentro entre Gadamer y Derrida**. Espanha: Cuaderno Gris, n. 3, 1998.

RAMOS, António Gómez. Lo que queda de un libro: memoria, restos e identidad. **Educação**, Porto Alegre/RS, ano XXX, n. 2 (62), p. 237-258. maio/ago/2007.

REGO, Pedro Costa. **O belo em Kant**. Palestra proferida em 2006, no Seminário Internacional: arte no pensamento promovido pelo Museu Vale do Rio Doce. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=l8AaPND8NAA>; <http://www.youtube.com/watch?v=QV6nYy2XHD0&feature=related>>. Acesso em: 18 mai. 2010.

REZENDE, Claudinei Cássio de. O momento hegeliano da estética: a auto-superação da arte. **Kínesis**, v. I, n. 1, março 2009, p. 12-21.

ROHDEN, Luiz. **Interfaces da hermenêutica: método, ética e literatura**. Caxias do Sul – RS: EDUCS, 2008.

_____. A tragédia grega e nós: um jogo hermenêutico. In: AZAMBUJA, Celso Cândido; VIERO, Cristóvão Atílio; ROHDEN, Luiz. **Os gregos e nós**. São Leopoldo/RS: Unisinos, 2009.

SANTOS, Fausto. A caminho da estética. **VÉRITAS**, Porto Alegre, vol. 52, n. 2, junho 2007, p. 56-66.

SAMPAIO, Vicente Azevedo de Arruda. **Em busca do conceito da fenomenologia hermenêutica**: estudo para a compreensão do método no projeto *Ser e Tempo*. 2005. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo -Campinas, 2005

SCHILLER, Fredrich. **Cartas sobre a educação estética da humanidade**. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O vazio da existência**. Trad. de André Díspre Cancian. Acessado em: <http://ateus.net/artigos/miscelanea/o_vazio_da_existencia.php>. Acesso em: 14 set. 2007.

SIDEKUM, Antonio. Cultura e alteridade. In.: TREVISAN, Amarildo Luiz; TOMAZETTI, Elisete M. (Orgs.). **Cultura e alteridade**: confluências. Ijuí: UNIJUÍ, 2006.

SOUZA, Draiton Gonzaga de. A questão metafísica em Kant. **VERITAS**, Porto Alegre, v. 39, n. 154, junh/1994, p. 173-186.

STEIN, Ernildo. **Epistemologia e crítica da modernidade**. 2. ed. Ijuí – RS: UNIJUÍ, 1997. (Coleção Ensaios. Política e filosofia).

_____. **Introdução ao pensamento de Martin Heidegger**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

SUAREZ, Rosana. Nota sobre o conceito de *Bildung* (formação cultural). **Kriterion: Revista de filosofia**, vol. 46, no. 112, Belo Horizonte, Dec. 2005.

TREVISAN, Amarildo Luiz. **Filosofia da educação**: mimesis e razão comunicativa. Ijuí: UNIJUÍ, 2000.

TREVISAN, Amarildo Luiz; TOMAZETTI (Orgs.). **Cultura e alteridade**: confluências. Ijuí: UNIJUÍ, 2006.

SEIBT, Cezar Luiz. **Heidegger: a obra de arte como acontecimento da verdade**. 2008. Disponível em: <http://www.thefreelibrary.com/Heidegger%3a+a+obra+de+arte+como+acontecimento+da+verdade.-a0197494424>. Acesso em: 23 de mar. de 2011.

VATTIMO, Ganni. La reconstrucción de la racionaliad. In.: VATTIMO, Gianni (Comp.). **Hemenéutica y racionalidad**. Traducción de Santiago Perea Latorre. São Paulo: Grupo Editoria Norma, s.d.

VILANOU, Conrad. De la paideia a la bildung: hacia una pedagogía hermenêutica. **Revista Portuguesa de Educação**. año/v. 14, n. 002, Universidade de Minho, Braga: Portugal, 2001.

WELSCH, Wolfgan. Esteticização e esteticização profunda ou: ou a respeito da atualidade do estético nos dias de hoje. Tradução de Alvaro Reis. **Porto Alegre**, Porto Alegre, v. 6, n. 9, p. 7-22, maio/1995.

_____. Mudança estrutural nas ciências humana: diagnóstico e sugestões. **Educação**, Porto Alegre/RS, ano XXX, n. 2 (62), p. 237-258, maio/ago/2007.

WERLE, Marco Aurélio. O lugar de Kant na fundamentação da estética como disciplina filosófica. **Doispontos**, Curitiba, São Carlos, v. 2, n. 2, p. 129-143, out., 2005.