

# > Ética e estética. Não como polaridade, mas como diferença

> Ethics and aesthetics. Not as polarity, but as a difference

por **Karl Heinz Bohrer**

Professor Emérito da Universidade de Bielefeld, Alemanha.

## **Resumo**

Este ensaio discute a tensão entre ética e estética (que corresponde à oposição da filosofia da arte e da teoria estética) com a ajuda de três pensadores, que interiorizaram a experiência romântico-moderna, sem que se tornassem suspeitos de qualquer idealismo: Kierkegaard, Musil, Adorno.

**Palavras-chave:** Estética. Ética. Kierkegaard. Musil. Adorno.

## **Abstract**

This essay discusses the tension between Ethics and Esthetics (which corresponds to the opposition of Philosophy of Arts and Esthetic Theory) helped by three thinkers, who interiorized the modern-romantic experience, without any suspicion of any idealism: Kierkegaard, Musil, Adorno.

**Keywords:** Esthetics. Ethics. Kierkegaard. Musil. Adorno.

> Texto originalmente publicado na *Philia&Filia*.

> Tradução de Kathrin Rosenfield & Lawrence Flores Pereira

Sempre foi e ainda é um *a priori* da filosofia a suposição de que estética e ética têm que ter alguma coisa a ver uma com a outra. Nisso a seguiram e seguem os poetas com perfil filosófico. A frase de Schiller “a intenção louvável de buscar o que é moralmente bom como finalidade suprema (intenção esta que produziu, defendeu e protegeu na arte muitas mediocridades), causou também na teoria muitos estragos semelhantes.” (*Überden Grunddes Vernügens na tragischen Gegenständen* (Sobre a razão do prazer com coisas trágicas) – esta frase não deveria ser tomada como líquida e certa!

O idealismo alemão muito falou sobre a autonomia do estético enquanto diferença e alteridade do ético, mas, quem olha mais de perto, verá que, nesta tradição dominante do pensamento, o ético nunca se descolou, nunca se soltou da estética. A determinação schilleriana do sublime e do sentimental, o conceito de uma nova mitologia de Schelling, o critério hegeliano do espírito e, finalmente, o Programa de Sistema do Idealismo Alemão são teorizações que contêm todas esta restrição – tornada padrão – do estético em nome de um regulativo ético. A poetologia romântica passou, na verdade, despercebida por esse discurso genérico sobre o elo entre as duas esferas, discurso que se prolonga até as construções teóricas dos anos 1970 e 80.

Isto está na natureza da coisa. Ao que parece, coloca-se como problema teórico insolúvel, para o pensamento conceitual-discursivo, a suposição de que possamos traçar uma fronteira entre estética e ética tal como o fez a literatura romântico-moderna. Mesmo assim, essa possível separação impõe-se no máximo como um reconhecimento prático. E, de fato, a separação das duas esferas que se processou aos olhos de todos na arte pós-romântica não contém a prova de que há uma diferença absoluta e teoricamente aceitável [entre o ético e o estético], mesmo quando devemos partir do fato de que a teoria, por exemplo na figura do historiador das ideias, ignorou até mesmo a separação que teve lugar. No entanto, uma reflexão que trate com seriedade essa diferença (entre o ético e o estético) precisa deixar para trás essa cegueira com relação aos fenômenos estéticos. Ela deve partir da aporia teórica [inerente ao fato] que estética e ética, enquanto duas formas do “espírito”, não podem ser mediadas e não têm condições de conexão.

Não gostaria de perseguir essa questão retomando o debate (que terminou, ao que bem me lembro, com uma troca de tiros em Hornberg) entre éticos veteranos e juvenis. Gostaria antes de observar a tensão entre ética e estética (que corresponde à oposição da filosofia da arte e da teoria estética) com a ajuda de três pensadores, que interiorizaram a experiência romântico-moderna, sem que se tornassem suspeitos de qualquer idealismo: Kierkegaard, Musil, Adorno.

Não é um acaso que esses três pensadores da estética, que deixaram em posição subordinada o argumento ético em comparação às colocações idealistas e histórico-filosóficas, são todos influenciados por uma *Imaginação do maligno* (embora os três queiram manter um *a priori* ético); a imaginação do *maligno* consiste, na definição de Bataille, em uma dispensa da categoria do futuro e numa *disposição momentânea*. O fato de que os três mantenham o *a priori* ético torna particularmente férteis os problemas que surgem dali. Estes fomentarão nosso interesse que visa a dissolver o elo [entre o ético e o estético]. No início, estavam as frases cheias de engodo de Schiller, que tivemos que inverter. Naquilo que segue começaremos com as frases de Kierkegaard, Musil e Adorno a favor do argumento ético, que inverteremos de modo análogo.

### **A *Stimmung* (atmosfera, tonalidade) de Kierkegaard**

*Quando alguém define o belo como aquilo que traz em si mesmo sua teleologia<sup>1</sup>, mas cita depois os exemplos da moça ou da natureza ou da obra de arte, começo realmente a suspeitar que toda essa conversa de que tudo isso teria em si mesmo sua teleologia não passa de uma ilusão*

Kierkegaard (Entweder-Oder II)

Kierkegaard identifica, na sua explicação dessa afirmação, o conceito “teleologia” com o “movimento”. Ele introduz esse sinônimo para provar que “movimento” e “história” estão necessariamente implicados e que, conseqüentemente, as “esferas da natureza e da arte” desde sempre estão sendo transcendidas em direção à liberdade. Isto significa que o estético se encontraria

---

<sup>1</sup> Cf. Kant, *Crítica do Juízo*.

necessariamente dentro da ética e que a insistência do pensador da estética no conceito da *teleologia em si mesma* representaria uma contradição do pensamento.

Ao mesmo tempo, entretanto, ele concede à posição contrária de que ao conceito de beleza “faltaria, ao que parece, o movimento”, uma vez que o belo natural “está aí de repente” e que o belo artístico de qualquer forma não conteria nenhum movimento, já que este “acontece ‘em mim’”. Com essa concessão (embora meramente tática) da imobilidade e da imediatez<sup>2</sup>, isto é, da autorreferência do estético, – Kierkegaard distingue o belo natural e o belo artístico, estranhamente, em modos transcendentais distintos – está colocado o fundamento conceitual que assegura que, num estado de percepção estética, de fato sua esfera nunca é transposta.

Aqui se mostra em que sentido o debate ético-estético oculta um debate bem mais essencial: trata-se da discussão do problema metodológico de saber se a *compreensão estética* tem a estrutura de uma *postergação infinita* ou não. É tão somente o posicionamento do estado estético no contexto da coesão da vida (posicionamento determinado por motivos pedagógicos e culturais-críticos), que possibilita a Kierkegaard duvidar da *teleologia em si mesma*. Trata-se de um posicionamento do qual ele precisa partir no marco epistemológico e histórico-filosófico. Mas isto significaria tão somente que, no fundo, não existiria o puramente estético, a experiência estética pura – o que não diz nada do seu conceito potencial.

Justamente pelo fato de Kierkegaard aceitar teoricamente o poder da autonomia estética, ele precisa desviar [e defender-se da] sua práxis, “... no que diz respeito à poesia e à arte, quero te lembrar o que já observei antes, isto é, que elas oferecem somente uma conciliação imperfeita com a vida”. A teoria kierkegaardiana de um “equilíbrio entre o estético e o ético” funciona apenas como uma doutrina social individual e como psicologia da “personalidade”. Kierkegaard fala no fundo não da oposição entre o estético e o ético, mas da

---

<sup>2</sup>Bewegungslosigkeit und Unvermitteltheit.

diferença entre o homem estético e o homem ético; e ele deduz dessa diferença um alerta contra o homem estético.

Enquanto pensador da estética, Kierkegaard deriva sua representação da arte do paradigma amoral da literatura romântica, identificado por Hegel como alheio ao espírito. Também seu conceito filosófico da “angústia”, introduzido mais tarde, resulta do romântico-moderno. Sua crítica do conceito da autonomia estética parte, portanto, de uma dicotomia radical do estético e do ético, abismo este que ele pode transpor tão somente como teórico da “realidade”. O modo como ele compreende o estético enquanto pensador da estética fornece justamente a fundamentação mais radical da imediatez da esfera estética. Sua frase: “a essência do estético pode explicar somente aquele que está acima do estético, ou seja, aquele que vive eticamente”, fornece a mediação somente como práxis, não como teoria.

Sem entrar aqui nas características da determinação da estética kierkegaardiana, que surgem na sua descrição da consciência estética, devemos, entretanto, nomear as duas mais importantes das suas categorias: a *Stimmung* (atmosfera, tonalidade) e o *momentaneísmo*. Enquanto modos temporais, essas categorias estão intimamente ligadas, por assim dizer, como o lado subjetivo e o objetivo do mesmo elemento, que foi mencionado como o teorema de Bataille da *falta de futuro* do maligno – isto é, de uma imaginação associal. A *Stimmung*, na qual a *continuidade potencial da forma de experiência* dissolve-se para a consciência estética na própria presença (*präsentischaufflöst*), é idêntica à consciência estética como tal (diferente do caso da *Stimmung* do pensador ético). A *Stimmung* estética não pode ser destacada enquanto objeto de um sujeito soberano que dela disporia, mas ela é esse sujeito (estético) por inteiro.

Do ponto de vista conceitual, Kierkegaard antecipa aqui aquela indiferenciação do sujeito estético enquanto sujeito que não se deixa integrar socialmente, sobre a qual Musil refletirá mais tarde nos seus diários e que força Kafka a pronunciar a seguinte frase: “não [se trata de]

um pendor para a escritura... nenhum pendor, porém inteiramente eu mesmo” (Carta a Felice, 24/07/1913).<sup>3</sup>

Pertence à imediatez do estético a *intensidade do momento*; esta, incapaz de um auto-esclarecimento do ético, é sujeita ao *modo da “tristeza” (Schwermut)*, ao qual Kierkegaard atribui a conotação do “*inexplicável*” e do “*infinito*”. É verdade que essas qualidades são na origem pensadas como as características sociopsicológicas do “Mal Du Siècle”; mas elas são também discerníveis como as características poetológicas mais importantes da estética pós-romântica de Baudelaire. A tentativa de Kierkegaard para integrar o estado estético no *a priori* ético fracassa, em última análise, devido ao seu instinto límpido [que fareja] a esfera estética não mediável.

### Os “meios e quartos tons” de Robert Musil

“Desde a minha juventude, considerei o estético como ético” (Tagebücher, Heft 30). O que queria dizer Musil, o que ele podia dizer com esta integração do estético e do ético? Pois, como já observamos acima, Musil trabalhou em direção a uma poética do não consciente, criando nas reflexões dos seus diários um vínculo íntimo com sua prosa inicial. O núcleo desta poética do não consciente está muito afastado do iluminismo de Freud e da filosofia da linguagem de Wittgenstein e consiste na separação absoluta das esferas estética e ética. De qualquer forma, o que está no início [destas reflexões] é a influência do esteticismo de d’Annunzio e de Nietzsche, um ponto de partida sobre o qual Musil reflete de maneira autocrítica.

Em todo caso, as notícias dos primeiros anos 1930 tornam clara uma tematização do estético enquanto ético, que aparece como uma revisão da separação inicialmente clara, de forma que a frase com a qual começamos, biograficamente esclarecedora, trata de algo que não é tão claro, e recebe um

---

<sup>3</sup> NT.: Kafka como Musil concebem escrever não mais como atividade do escritor (que este pode exercer ou não) mas como aquilo que o constitui por inteiro.

complemento que tem a marca de uma tese analítica: “o afeto que imputamos (*unterlegen*) ao objeto estético tem parentesco com o afeto ético”.

Quando Musil estava às voltas com essas considerações, o *Nacional socialismo* atraiu simultaneamente o seu interesse crítico. A relevância social da sua própria temática, em si mesma tão esotérica, e os elementos ideológicos dos seus motivos recebem agora maior explicitação e uma reflexão mais intensa do que jamais antes. Embora Musil saiba, como Schiller (que ele lê nesse sentido), que “a má literatura ou a má arte não ficam melhores graças à boa inclinação ou intenção” (*Tagebücher*, Heft 30), ele simultaneamente procura deixar claro (na forma de longas fichas de leitura do socialista religioso suíço, Robert Lejeune, *Honoré Daumier. Der Kämpfer und Künstler*) que uma contemplação “meramente estética” de uma obra como a do artista francês, com seu viés eminentemente social e crítico, tem que ser considerada como “imprópria, de alguma maneira”.

As opiniões de Lejeune, citadas por Musil [afirmam], de que a grande arte (Dostoievski, Tolstoi) exerce seu fascínio não devido aos seus elementos estéticos, mas graças aos éticos: “pois testemunham uma fé” e anunciam “uma verdade”, [desembocando na afirmação de que] seriam “precisamente tais valores que ultrapassam tudo o que é meramente estético” e levando à conclusão de que uma separação das duas esferas estética e ética levaria a um esteticismo estéril. Essas opiniões podem ser identificadas como uma linha de argumentação muito difundida da integração forma-conteúdo (estética = ética), que Musil leva aqui metodologicamente muito a sério. De seu modo, ele até a afirma, pois suas frases iniciais sobre a unidade do estético e do ético mantêm-se no âmbito da obra de Lejeune.

No entanto, como no caso de Kierkegaard, a vontade de assumir uma postura social é a mãe do pensamento ético – muito mais do que a autoacusação do pensador da estética poderia ser uma prova convincente. Num primeiro momento, Musil reduz o conceito da “ética” a um esquema moral de engajamento social – o que contradiz a sua intenção original. Pois nos primeiros anos da década de 1920 ele distingue rigorosamente entre o “homem ético” e o “moralista”. O moralista pertence à postura da lógica, da filosofia sistemática e da

ordem social. O homem ético, ao contrário, assume o ensaísmo, a mística e o estoicismo – uma oposição que aparece alhures na forma da dicotomia “criativo – não criativo” (TB Heft 8); o não criativo possui as qualidades do “verdadeiro”, “legal”, “voltado à realidade”, “sociável”; o “criativo” é o “indeterminado”, “transverdadeiro”, “translegal” e “associal”.

Essas séries de oposições, que lembram também, nas suas implicações, as distinções de Richard Rorty entre o homem “metafísico” e o “irônico”, estabelecem nada mais e nada menos que a separação radical entre os âmbitos do ético e do estético que aqui investigamos: Musil compreende, ao que ficou claro, a “ética”, isto é, o *criativo* (enquanto distintos da “moral” e do “não criativo”) precisamente como a consciência estética! Ele não des-define o estético [para confundi-lo com] algo ético-social, como se tenta fazer neste momento precisamente no discurso pós-moderno da estética (cf. o conceito do sublime em W. Welsch).

Em Musil, encontramos, ao contrário, uma *versão estética*, rica de conseqüências, de todo e qualquer conteúdo ideístico (*ideellen Gehalts*). Não se trata de um programa artístico forçado por uma atitude imbuída de proceder a decisões. Trata-se antes (e isto constitui na nossa questão um argumento decisivo) de uma conseqüência necessária resultando da *clivagem* – sempre já dada – que coloca a *consciência estética da fala* literária à *distância* de toda forma *discursiva comum*.

Esta suposição inscrita na teoria de Musil pode ser esclarecida, para terminarmos, com uma indicação à *dicotomia estética-ética*. A experiência estética proporcionada pela proposição poética de que fala Musil não repousa na “coisa conceitual”, mas nas “associações subliminares, alusões, meios e quartos tons” (Heft 5). Em outras palavras: ela repousa não numa verdade que é comunicada, mas numa atmosfera ou tonalidade (*Stimmung*).

Trata-se daquela atmosfera da fala metafórica, cuja cisão do significado espiritual é tanto mais definitiva quanto mais ela desconhece o *tertium comparationis*. Essa atmosfera remete tanto ao descrédito kierkegaardiano do ético, quanto anuncia a teoria de Julia Kristeva da subversão semiótica do discurso simbólico (= ético). Embora o “homem ético” em Musil se esforce para



conceder ao argumento ético uma qualidade estética, este impulso dissolve-se, olhando mais de perto, diante do reconhecimento inexorável de que a linguagem estética é intraduzível. Nesse nível, não se trata mais de saber se uma dissonância entre o ético e o estético seria desejável ou não: a dissonância resulta do simples diagnóstico semântico, aquém de qualquer pró e contra “moral”.

### A “aparição” de Adorno (167 ss.)

“Todas as questões estéticas terminam em questões sobre o conteúdo de verdade das obras de arte...”. Essa proposição central da *Teoria estética* de Adorno poderia ser lida como uma fórmula básica da conciliação de estética e ética. Em todo caso, ela parece contrariar a determinação puramente estética da “atmosfera” (*Stimmung*) e dos “quartos tons”, uma vez que parece insistir na tese de que arte – contrariamente à ideia de Hegel – pode expressar a verdade no sentido filosófico, embora seja na forma da negatividade.

A estética de Adorno é, portanto, lida sempre de novo no sentido de uma integração do ético (= espírito) e do estético (= letra) (K. Sauerland, A. Wellmer, W. Welsch). No entanto, essas leituras resultam mais no argumento de um *nolimetangere* intelectual, do que na clarificação da pergunta se no centro da *Teoria estética* de Adorno realmente aconteceria uma conciliação de ambas as esferas. (Também Martin Seel e Ch. Menke salvam Adorno no âmbito integracionista, apesar de suas respectivas críticas à escola da integração: Seel recorre ao conceito do “estético da superação” (*A arte da cisão*), Menke à união da hermenêutica e da estética da negatividade (*A soberania da arte*). São até agora os dois únicos críticos da escola racional que fizeram face ao desafio do estético). Também aqui nos limitamos a uma breve alusão [à questão de saber] em que medida a frase citada acima não satisfaz uma conciliação, porém vale apenas como uma afirmação defensiva.

É importante para a argumentação ética que seja mantida de alguma maneira a coesão com a concepção da arte na filosofia idealista. É conhecido, entretanto, que Adorno rompeu essa coesão, na medida em que ele recolocou o belo natural, que o idealismo [hegeliano] recalcara, no centro da *Teoria estética*.

Diante deste reconhecimento, hoje corriqueiro, porém inovador ainda há vinte anos, o elo entre o ético e o estético não pode ser nada além de um “espaço recreativo do Verdadeiro, Belo e Bom”, isto é, uma recaída ilegítima na filosofia da identidade – portanto, a identificação do universo das formas estéticas com os princípios da eticidade.

Na medida em que Adorno representou, para além da aparição do belo natural, a própria mais-valia estética da arte, ele chegou à categoria que recobre a “atmosfera” (*Stimmung* de Kierkegaard) e os *quartos tons* de Musil, categoria essa, que não permite mais um cômputo ético. Trata-se da categoria do momento repentino da “expressão”. O que Adorno esboça nas passagens centrais do primeiro quarto da *Teoria estética* é a dissolução definitiva daquele “endeusamento do conceito [elevado à] em ideia”, que se torna quase necessário e inevitável onde é mantido um elo entre o estético e o ético. A dissolução tem amplas consequências. Pois o “pavor” mítico, que Nietzsche evoca melancolicamente com uma alusão ao seu elo originário com a arte, é apreendido agora de modo afirmativo enquanto *epifania* através do uso do conceito de um terror anterior ao mundo [humano], e isto no sentido da interpretação que Valéry faz da obra de arte enquanto “aparição”. (Ch. Menke, que observa esse procedimento como categoria relevante, emprega toda a sua brilhante lógica do “de um lado – de outro lado” para eliminar esse fato inquietante).

É claro que Adorno impede qualquer explicação da obra de arte que recorra a uma origem mítica e filosófico-originária (“No artefato, o pavor se libera do engodo mítico de ser-em-si, sem que ele seja, entretanto, nivelado ao seu espírito subjetivo”). Mas isto não diz respeito ao seu reconhecimento radical do *caráter momentâneo contingente* do estético, que está aqui em jogo. Nisso, Adorno coloca-se contra uma compreensão ético-conteudística da arte, tal como ela aparece, por exemplo, na polêmica de George Steiner contra Mallarmé. A frase que acabamos de citar sobre o artefato está no fio da navalha: pois, de um lado, ela concede ao estético um ser-outro enigmático, que não se deixa esclarecer pela razão moderna; por outro lado, libera-o insistentemente da suspeita de uma origem obscura. Essa origem sombria é atribuída ao estético, por exemplo, pela teoria da arte simbolista e ritualística dos Neorromânticos, e Nietzsche é suspeito

de ser o seu ancestral. Mas isso apenas comprova o quanto o Adorno tardio afastou-se da funcionalização social e utópica da arte (*VorscheinTheorie*), que representa o reduto preferido dos seus limitados alunos – razão pela qual Jürgen Habermas lhe dá um lugar (aliás, com toda razão) entre os escritores da burguesia cristã.

Mas Adorno não fornece a explicação se e como o enigma do momento da aparição estética pode realmente estar suspenso no conteúdo de verdade. O fato que o enigma estético desafia e requer uma interpretação, ainda não implica que ele possa ser esclarecido e dissolvido (*enträtselt*) pela razão que interpreta.

A construção simétrica que Adorno opera com a fenomenalidade momentanística e o conteúdo de verdade é, sem dúvida, um mandamento de conciliação entre as esferas estética e ética. Mas esse mandamento parece ser colocado *ex post facto* e não se deixa deduzir de sua intuição tardia da estética do *terror*. Futuramente, teremos que ler a *Teoria estética* de modo ainda mais contraditório, a fim de aprendermos a distinguir o que há aí de avançado e o que de convencional.

Numa distância de três épocas e de três maneiras diversas, Kierkegaard, Musil e Adorno permitiram observar o trabalho desempenhado pelo argumento ético. Os três são pensadores com eminentes talentos estéticos (diferentemente do que é a regra na filosofia da arte acadêmica). Assim, o conflito entre o ético e o estético não foi levado a uma harmonização, embora o postulado do ético tenha-se tornado mais e mais truculento por razões históricas. É reversível também a objeção metodológica segundo a qual eles seriam demasiadamente estéticos (esteticistas no sentido da autoacusação de Kierkegaard), e que isso os impediria de julgar adequadamente o estético e sua relação com o ético.

Através de nossas observações, chegamos à conclusão que a conciliação do ético com o estético funciona, ou pode ser exigida, somente no plano da teoria da sociedade e da filosofia da história. Mais ainda, mostrou-se que isso tampouco é uma oposição fundamental que Kierkegaard tivesse diagnosticado a partir das suas premissas, mas que se trata antes de uma diferença que não pode ser apreendida simetricamente. Teremos que soprar no ouvido da elevada pedagogia artística: eles não têm nada a ver um com ou outro.

## **As fronteiras do estético. Contra o hedonismo da *aisthetis* (pp. 171 ss.)**

### *I. Crítica da de-definição<sup>4</sup> do estético*

Um terror paira sobre a região: a aceitação do estético. A esfera, que, ainda há uma década, foi honestamente considerada como inacessível a um discurso genérico, parece agora ter tornado proeminente sua voz. Isto significa ou que a sociedade, isto é, sua capacidade perceptiva, modificou-se radicalmente, ou que há aí um equívoco. Vou perseguir a última hipótese e a chamo: as fronteiras do estético. Falarei, para começar, de uma falsa atualidade do estético, depois sobre a necessidade histórica do discurso estético e, por final, sobre a problemática da assim chamada autorreferência que aí surge.

Conversando com um historiador conhecido, diretor de uma instituição de pesquisa interdisciplinar renomada, falamos dos interesses de política universitária dos governos estaduais, tentei sublinhar que as ciências da arte e da literatura são subvencionadas cada vez menos como ciências da arte e mais e mais enquanto ciências histórico-sociais. Não havia como remover nessa conversa a objeção decidida de que a situação geral ter-se-ia modificado a favor de um crescente “interesse estético”. A razão desse impasse foi que havia aí o choque de duas concepções radicalmente diversas do estético: enquanto eu mesmo entendia por estético as *qualidades expressivas de uma obra de arte*, uma ciência da literatura que procede como ciência da arte, ou seja um método que investiga essas qualidades de expressão, o historiador entendia por “estética” justamente uma *de-definição do conceito de obra de arte*— mais do que isto, ele não estava realmente interessado em arte e literatura, mas em uma qualidade de vida hedonista, que ele defendia como o interesse decidido daquele governo de estado.

O que tinha que ser clarificado nessa oposição é uma atualidade do estético que, sem dúvida, predomina e que corre o risco de perder o núcleo substancial do discurso estético ao voltar-se para a sua de-definição motivada por interesses moral-filosóficos, social-emancipatórios ou hedonístico-culturais. Para essa de-

---

<sup>4</sup> O termo *Entgrenzung* implica a supressão de limites nítidos que definem o núcleo ou o campo próprio do estético.

definição do estético existem conceitos perceptivos muito diversos: por exemplo “a sociedade da experiência” de Gerhard Schulze ou “Ser-sujeito Hoje” de Wolfgang Iser. Formulações sintomáticas em linguagem cotidiana dizem: “cultura política”, “cultura de discussão”, “cultura do lazer”. O sufixo “cultura” é sempre necessário, provavelmente devido ao perfil da sociedade pequeno-burguesa de classe média do tipo república federativa alemã, para a qual o momento enigmático-elitista do propriamente estético evaporou aos poucos. Não se trata, porém, aqui de entoar uma lamentação de crítica da cultura ou de pessimismo cultural, mas, muito pelo contrário, trata-se de uma aceitação adequada da atualidade do estético que se tornou historicamente necessária. Por isto, devemos considerar onde esta [aceitação] aparece de modo errado e onde de modo certo.

As duas palavras mágicas de uma atualidade errada do estético no sentido pós-moderno (como devemos acrescentar imediatamente) são: “contexto” e “primado da imagem”. Ambos os conceitos funcionam tanto como modelos teóricos como enquanto práxis do negócio científico e cultural. Quanto ao conceito “contexto”: quando o renomado historiador da arte Wolfgang Kemp advoga a favor do “contexto” que seria hiper-relevante enquanto conceito histórico-artístico, já que somente graças a ele poderia ser revertido o isolamento da obra de arte enquanto objeto de museu e de investigações científicas (isolamento este, que se absolutizou ao longo do século XIX), de forma que a arte possa de novo ser devolvida a um universo cultural e social originalmente muito mais complexo – então [esta reivindicação] tem sua plausibilidade metodológica. O problema dessa recomendação de re-definição aparece, entretanto, quando a relação ambiente-obra é literalmente equiparada com o modelo dos “web-sistemas” e, além disto, com um *pato* histórico-filosófico bastante tépido (“assim trabalha a história”). Seja como for, sempre se tenta tornar calculável algo difícil de quantificar – ou seja o fenômeno estético –, recorrendo para tanto a componentes extraestéticos que sempre se oferecem à medição e quantificação. Até aí – porém não além – alcança esse modelo teórico. Na prática, o negócio europeu das exposições fornece exemplos particularmente impressionantes para a atualização errada do estético: pois esse negócio prospera tanto e faz brotar flores tão coloridas-e-lucrativas tão somente devido ao fato que se oferece a um

público maior – simplificando – a arte na embalagem maior da história da cultura. O que ocorre é uma popularização do estético, cujo sentimento mais importante é a eliminação do risco diante da sociedade, tal como Sabine Fabio argumentou de modo pertinente. Isto favorece precisamente aquele conceito hedonístico-igualitário da estética que tanto impressionou o historiador sociológico que mencionamos no início deste ensaio quando ele considerava a política científica e cultural do governo do estado. O estado fatural de uma “estetização do mundo vivido” corre na direção de uma concepção higiênica da arte, que aceita tranquilamente que sejam absorvidos pela arte os elementos irracionais e provocadores no seio de uma sociedade de progresso moderna, para ter, assim, maior facilidade de absorvê-los num programa racional: a esfera da arte é adequada à esfera da não arte de modo simétrico e funcional. Estabelecer um *contexto* sempre significa, no sentido estético-teórico e no sentido estratégico e político-cultural, tentar operar uma de-definição do estético [com a seguinte característica]: assegurar uma aceitação junto a uma maioria de consumidores que [a princípio] não está aberta para o estético, mas que, devido às alterações profissionais e salariais, veio a considerar o assim chamado estético como uma qualidade de prestígio e de distinção.

Com isto, cheguei ao segundo conceito da de-definição do estético: o *primado da imagem*. Também aqui temos a ver com um teorema impressionante. Paul Virilio, por exemplo, explicou numa conversa com Fred Forest: “acontece que palavras não são modelos. Na minha opinião, modelos são imagens. Claro que há modelos de comportamento. Claro que tem modelos da sensibilidade, mas eu recuso a ideia da palavra como modelo. Por isto, meu afastamento da semântica, da semiótica e da semiologia.” Como explicação, Virilio fornece a identificação enfática: “não sou um homem acadêmico. Quando escrevo, visualizo o que escrevo. E quando não vejo nada, não consigo pensar.” Não tenho interesse numa crítica da estética de Virilio, que é um tema de outra ordem e que me interessa devido à categoria do tempo. Quero apenas discernir o que o primado da imagem implica aqui com infalível previsibilidade: uma mistura dos meios de conhecimentos com a tendência de dissolver em nome de uma maior imediatez a estética da construção literária (devido aos sinais primariamente cognitivos do literário, sinais que evidentemente são

compreendidos como uma limitação e definição). Com certeza, a grande carreira internacional da pintura rhenana, cujo nome “Novos Fauves” já alude ao efeito de pura *imageidade*, pertence diretamente a esse movimento artístico que favorece o primado da imagem. A estética imagética que há uma década encenou isto com renovadas reivindicações vanguardistas é a obra de arte total teatral de Robert Wilson. Se reconhecermos na obra de Wilson o pluralismo mítico (acreditado tão somente na versão do cenário teatral) no sentido de uma simultaneidade imaginada como um projeto crítico nos planos epistemológico e histórico, e que tem a sua origem na crítica da racionalidade específica dos recentes teóricos da percepção (Arnheim), então a ociosidade (*Beliebigkeit*) do excesso de cenário no teatro da Alemanha ocidental é, há muito, uma convenção banal. Voltando ao nosso problema, o que acontece aí? Uma de-definição da significação estética que visivelmente não é mais confiada nem acreditada à significação das palavras [mas que é compensada por um luxo excessivo de cenário]. O favorecimento mais poderoso, porque teoricamente exigente, da imagem é provavelmente a estética dos meios eletrônicos, que é promovida enfaticamente pelos seus pensadores precoces, Vilem Flusser e Peter Weibel. Eles merecem atenção ao lado da teorização acadêmica da aparência digital, justamente pelo fato de que sua crítica radical da estética tradicional, entre Hegel e Heidegger, detecta no fenômeno estético as categorias verdadeiramente relevantes (em particular algumas que dizem respeito à consciência estética do tempo).

**Referência para citação deste artigo**

BOHRER, Karl Heinz. *Ética e estética. Não como polaridade, mas como diferença*.  
**Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 3,  
número 2, p. 136 – 150, dezembro de 2021.