

ÉTICA, ESTÉTICA E ALTERIDADE

Nadja Hermann

*A vida só é possível
reinventada.*

Cecília Meireles

O título desta conferência – ética, estética e alteridade – agrupa temas tradicionalmente tratados em áreas separadas. Pelo menos é o que acontecia entre ética e estética, disciplinas filosóficas distintas. Alteridade, ao contrário, é considerada objeto específico da ética¹, na medida em que esta trata das relações com o outro, mas distante da estética. Mesmo quando a fundamentação racional do agir moral é criticada pela dificuldade de reconhecer a diferença do outro, a alteridade continua circunscrita à investigação ética. A possibilidade de agrupar tais temas é revelador de um outro contexto, que se convencionou chamar crise da razão, contexto pós-moderno ou, mais precisamente, pensamento pós-metafísico.

Desde o século XX são conhecidas as profundas transformações ocorridas no pensamento, que questionam os limites rígidos entre arte, filosofia e literatura, denunciam o caráter excludente do conceito, que não reconhece o outro e não acolhe aquilo que escapa às suas determinações e apontam para a atualidade do estético para além da teoria do belo e da arte, transposto agora para a vida cotidiana. Esse conjunto de mudanças produz efeitos sobre nossas interpretações de mundo e no modo de pensar. A alteridade encontra, no deslizamento para a estética, novas configurações. A produção artística e a estética incluem-se num movimento de interpretação da vida e reinventam o conceito de alteridade, na medida em que a experiência estética enfatiza uma multiplicidade de dimensões do estranho, que nos retira da conformidade com o familiar, abrindo espaço para uma alteridade antes desconhecida.

Este artigo pretende expor as conexões entre os temas propostos, a partir da relação de complementaridade entre ética e estética, o que permite indicar a fecundidade do estranhamento provocado pela experiência estética como fator decisivo para uma abertura à alteridade.

¹ A alteridade e o outro surgem mais tardiamente como tema do pensamento filosófico. E quando aparecem, no âmbito do pensamento cartesiano – no caso, nas Meditações I e II de Descartes –, não aparecem como objeto específico (cf. *Dicionário de ética e filosofia moral*, p. 274ss).

A estética, a partir da modernidade, começa uma busca pelo sentimento subjetivo do gosto e configura-se como uma despedida da doutrina objetiva do belo. A afirmação de Spinoza, em uma carta de 1674, é expressiva desse contexto: “A beleza, senhor venerável, não é tanto uma qualidade do objeto (*objecti*) observado, como, pelo contrário, um efeito (*effectus*) no homem do objeto contemplado” (apud Parmentier, 2004, p. 17).

Os conceitos de belo e de arte modificam-se, tornam-se cada vez mais subjetivos e culminam com uma total independência da arte de qualquer finalidade externa. Desde que Alexander Baumgarten (1714-1762) define estética como “ciência do conhecimento sensível ou gnoseologia inferior” (apud BAYER, 1965, p.184), se estabelece que ela tem um componente cognitivo e emotivo. Segundo Iser, a estética trouxe uma nova questão: “ela é uma interpenetração das faculdades, iluminadas pelo ‘conhecimento sensorial’, ou opera como um agente intermediário para o corpo e a mente, iluminado por uma relação recíproca que ela põe em movimento? É algo que se possa agarrar ou é uma função?” (2001, p. 35-6).

Esse tipo de problematização provocou uma série de respostas epistemológicas sobre a natureza da estética e adquire contornos diferenciados nas formulações clássicas de Kant, Hegel e Adorno. No século XX, a estética sai de um confinamento sobre o que é arte, belo, sublime para adentrar no cotidiano, situando-se no âmbito das novas discussões da filosofia e das ciências humanas, em que estão presentes temas como percepção e sensibilidade, mito e arte, corporeidade. De modo geral, diante de uma desconfiança das promessas emancipatórias e das dificuldades com as configurações racionais das relações da vida (conforme proposições da filosofia da história), se estabelece uma reação de reabilitação do sensível e do não conceitual, que trouxe, ao mesmo tempo, uma “desdiferenciação” (*Entdifferenzierung*) entre estética e *aisthesis* (Cf. EHRENSPECK, 1996, p. 208).

Na década oitenta do século XX, Welsch retoma o conceito de *aisthesis* da filosofia de Aristóteles, que significa percepção pelos sentidos, sensibilidade e recoloca-a no âmbito da experiência estética na vida contemporânea. A estética passa a ser interpretada, então, como uma crescente “desdiferenciação” (*Entdifferenzierung*) dos termos *aisthesis* e estética, na perspectiva de um novo conceito de razão, que incorpora o sensível. Estética e *aisthesis* podem ser reunidas justamente por não se tratar de uma teoria da arte, mas de uma racionalidade que incorpora também o conhecimento pela percepção sensível.

Assim, o contexto em que se utiliza o termo *estética* no discurso contemporâneo estaria voltado para as diferentes formas pelas quais a sensibilidade atua sobre nós e não propriamente uma teorização sobre a arte e se torna objeto de consideração em todas as esferas da vida prática. Ou seja, a *estética* diz respeito a *aisthesis*, a percepção sensível. Esse contexto leva Lyotard a afirmar que “a *estética* é o modo de uma civilização abandonada por seus ideais” (1993, p. 417), numa clara referência que a emergência da *estética* está relacionada com a desconfiança dos fundamentos racionais.

Nessa perspectiva, acentua-se a “atualidade do estético”, a que Welsch² (1993) referiu como uma tendência contemporânea em que tudo tende a se configurar esteticamente. Tal tendência está presente no cotidiano, onde se misturam ser e aparência, vida e arte, realidade e ficção, realidade e simulação. Verifica-se desse modo uma provocativa rasura nos limites entre arte e não-arte, que aparece nos “ready-made” de Duchamp, na lata de sopa de Warhol e nas instalações pós-modernas, rompendo com todas as expectativas habituais, num incansável movimento de inovação. Esse movimento tem início a partir da modernidade, quando se observa uma retração da realidade, para dar lugar à invenção de outras realidades, numa espécie de desrealização do real, em que as imagens não oferecem garantia de existência daquilo que elas supostamente representariam, pois se tornam manipuláveis em sua virtualidade.

Em tais condições surge a “estetização do mundo da vida”, que, de acordo com a análise de Bubner (1989, p.143 ss.), se dá pela abertura a momentos extraordinários próprios da *estética*, diante das funções que exercemos no cotidiano. Isso envolve desde situações de teatro de rua, até o domínio do *design*, a exposição eufórica até a estilização da própria biografia. Nesse contexto, diz Bubner, “a realidade insere sua dignidade ontológica em favor da aparência geral” (Idem, p. 150). Há um emprego inflacionado da encenação, na medida em que tudo passa a ser encenado: textos, sexualidade, corpo, formas de vida, política, carreira profissional. A experiência *estética* cria um estado singular, em que algo pode se relacionar consigo mesmo, produzir um sentido, que quebra a lógica habitual.

² Welsch apresenta o tema “Das ästhetische – eine Schlüsselkategorie unserer Zeit? (A *estética* - uma categoria chave do nosso tempo?) no Congresso – “A atualidade do estético”, realizado em Hannover, Alemanha, em setembro de 1992. Nessa ocasião, nomes reconhecidos na área da filosofia *estética* apresentaram suas interpretações sobre o tema-título do congresso, o que resultou na publicação de WELSCH, Wolfgang. *Die Aktualität des Ästhetischen*, 1993. Welsch distingue entre estetização superficial - aquelas relativas ao embelezamento, animação e o estímulo ao prazer, ao gozo e a diversão sem consequências - da estetização em profundidade que penetra a realidade da nossa vida, porque a realidade passa a ser concebida sem nenhum fundamento e sujeita à mutabilidade e à virtualidade (Op. cit., p. 23 ss).

A ficção auxilia a enfrentar as funções do cotidiano e assim a experiência estética torna-se um *caso particular* da experiência habitual. Para que tenhamos aqueles “raros momentos” (Idem, p.153) de surpresa e inesperado que funcionam como descarga para o cotidiano e pelos quais produzimos novos sentidos, precisamos do contraponto da experiência habitual. A arte só pode funcionar como libertação das funções do cotidiano se permanecer a diferença entre arte e vida. Caso vivêssemos apenas da descarga estética sem o confronto da experiência habitual, a própria identidade do sujeito se dissolveria na ficção.

Bubner aponta a estetização da realidade, com seu caráter paradoxal, como um sintoma da crise do iluminismo, em que o excesso de informações e de verdade racional impossibilitam a própria orientação racional. A estética se candidata para dar conta daqueles elementos que não cabem mais no conceito, nos processos de racionalização e que podem trazer o não trivial. Daí a criação, por Bubner (Idem, p.7), da expressão “fome de experiência” (*Erfahrungshunger*) que caracteriza a busca intranquilha pelo sensível, que não encontra refúgio em nenhuma teoria, num movimento interminável entre o sensível e o conceito.

Em *O culto da emoção*, Michel Lacroix (2006) também aponta que a busca desenfreada de emoções fortes pelo indivíduo moderno realiza um movimento paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que a sensibilidade triunfa, ela retira do homem a capacidade de sentir emoções serenas, jogando-o para o delírio. Diante da degradação da sensibilidade, reivindica um “protesto iconoclasta”, de forma a evitarmos que o culto das emoções promova um retorno à barbárie. Embora o texto de Lacroix não faça referência à “fome de experiência” denunciada por Bubner, seu argumento segue a mesma direção da tese do filósofo, de que a experiência estética no cotidiano produz um movimento paradoxal.

Pode-se dizer, de um modo amplo, que a estetização do mundo da vida acentua a volatilidade, a indeterminação, a imaginação, a virtualidade e a diferença. Diante da perda dos fundamentos metafísicos, a estética se apresenta como uma possibilidade de lidar com a pluralidade do mundo contemporâneo. Um movimento dessa natureza, além de seu caráter paradoxal, costuma também ser acusado de ter uma dimensão superficial³. Entretanto, ele tem uma dimensão profunda que Welsch (1993, p. 35) denominou “estetização epistemológica”. Isso remete a Kant, na parte da Estética transcendental, da *Crítica da razão pura*, em que os momentos estéticos são

³ Ver nota 2.

constitutivos de nosso saber e de nossa construção da realidade, porque ficcionamos. Enquanto um defensor da inevitabilidade dos processos de estetização, Welsch (1993, p.47) destaca que a

estetização não deve ser nem aceita nem rejeitada globalmente. Ambas as proposições seriam igualmente de pouco valor e falsas. Eu procurei denominar, com a estetização epistemológica, uma razão principal que torna compreensível a moderna inevitabilidade dos processos de estetização. Quando nós olhamos esta estetização profunda, nós percebemos uma forma de estetização que justamente parece irrefutável. Seu não-fundamentalismo forma modernamente a nossa ‘base’. Quando nós, por outro lado, olhamos a estetização superficial, há múltiplos motivos para crítica. A justificação de ‘princípio’ dos processos de estetização não significa, de modo algum, que todas as formas de estetização seriam aprovadas.

Nessa medida, falar da estética hoje é falar de suas possibilidades para trazer à tona nossa imaginação, num agenciamento dos sentidos que produz novas modelagens, compreensões e percepções. Isso ultrapassa a teoria da obra de arte e se estende para a discussão de como atua o estético sobre os diversos domínios da vida cotidiana, desde a política até à mídia. Iser (2001, p. 47) considera que a estética traz consigo uma “cascata de possibilidades, ilimitada em alcance”, uma experiência de finalidade aberta, que incita à pluralidade. Historicamente sempre a estética se interpôs contra o rígido racionalismo e apresenta condições de lidar com as novas exigências éticas da realidade radicalmente plural.

Na *Teoria estética*, Adorno mostra que o pensamento conceitual tem limites e o caráter sempre dinâmico e imprevisível da criação artística e da experiência estética ultrapassam as questões de banalização cultural, tornando-se um refúgio para sustentar a subjetividade contra as forças objetivas massificadoras. A arte sempre tem um momento utópico, uma vez que sua presença traz a possibilidade do não-existente, transcende os antagonismos da vida cotidiana, emancipa a racionalidade do confinamento empírico imediato. De certa forma, a arte se subtrai à intenção humana e ao mundo das coisas. Por isso, Adorno (1997, p.125) usa a metáfora do fogo de artifício,

que, por causa de seu caráter efêmero e enquanto divertimento vazio, dificilmente foi digno de consideração teórica. [...] O fogo de artifício é *apparition* *κατ’ ἐξσχήν*: aparição empírica liberta do peso da empiria, enquanto peso da duração, sinal celeste e produzido de uma só vez. [...] Não é pela perfeição elevada que as obras de arte se separam do ente indigente, mas de modo semelhante ao fogo de artifício, ao atualizarem-se numa aparição expressiva fulgurante.

É desse impulso da aparição, do efêmero, que a arte carrega a possibilidade de fazer emergir aquilo que escapa à reflexão, deixando aparecer algo que ainda não existe. A possibilidade de verdade no âmbito da estética seria superior à própria reflexão filosófica, justamente pela afinidade da estética com a aparição e a aparência. Diz Adorno: “Em cada genuína obra de arte algo (*etwas*) aparece, como não havia” (1997, p.125).

Martin Seel (2000, p.35 ss.) exemplifica o “algo” que aparece na obra de arte, através do quadro *Who's afraid of red, yellow and blue IV* (Nationalgalerie, Berlin), de Barnett Newman⁴.



Barnett Newman -Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV(1969-70)

Acrílico sobre tela, 274,3 x 604,5 cm

O que observamos no quadro?

A tela gigante não tem moldura. Vê-se à esquerda uma grande superfície vermelha, à direita uma superfície amarela e, no centro, encontra-se um largo traço de cor azul. As cores apresentam um contínuo homogêneo, a ordenação é simétrica, as cores são puras. Seel aponta que, contra essa aparência de uma “composição bem temperada e balanceada”, o quadro todo se revolta. Na observação, o vermelho ressalta

⁴ Barnett Newman (1905– 1970) é um artista americano minimalista, que rejeitou a noção convencional de composição espacial na arte. De modo geral, seu trabalho está vinculado ao expressionismo abstrato. Em seus quadros usa, com frequência, grandes escalas para atingir suas abstrações. Desejava que o observador atingisse a espiritualidade pela dimensão e cor utilizadas na obra. Em *Who's Afraid of Red, Yellow, and Blue IV?* Newman usa grandes áreas de cores primárias pontuadas por estreita faixa vertical de outra cor que ele chama “zips”- um recurso de impacto visual e emocional(Cf. Encyclopedia Columbia University Press- Disponível em <http://www.answers.com/topic/barnett-newman>).

agressivamente e o amarelo recua. Isso se agrava numa demorada percepção, através de olhares precisos das grandes superfícies delimitadas pelo meio azul.

A tarefa da cor azul sobrepõe minimamente a zona vizinha vermelha, enquanto é ligeiramente sobreposta pela superfície amarela. O vermelho agressivo é retido pelo azul. Contra isso, o suave amarelo fica solto. As grandes superfícies de cores estendem-se sempre mais na observação; elas ultrapassam o limite do quadro, como elas ultrapassam os limites das outras cores, sempre de novo. As cores se irradiam uma sobre a outra. Elas formam na visão um “*continuum* oscilante”. Segundo a interpretação de Seel, o quadro encena o abuso do campo de cores. Trata-se assim de “uma peça de pintura anti-composicional e anti-purista. Ela quebra a forma que o observador encontra num primeiro olhar. Celebra a capacidade, a ordem do mundo visível” (2000, p.35), enquanto ultrapassa todas essas determinações. Assim, se desdobra a diferença entre aparência determinável e aparência indeterminável.

A atenção a essa indeterminação, para Adorno, é próxima de um significado ético, porque ela abre um espaço para a liberdade. A obra de arte nos indica, com sua verdade, que o mundo não é compreendido quando apropriado abstrata e tecnicamente, pois só encontramos a realidade de nossas vidas quando nos apoderamos dela espiritualmente. Ou seja, na relação com o mundo, a experiência estética traz “algo”, que ultrapassa nossas explicações racionais, promovendo um estranhamento que indica o ponto de relação entre ética e estética.

E aqui entramos num terreno espinhoso, pois não se trata de uma relação tranquila. O tema divide os espíritos. No caso de Bohrer, temos o exemplo de uma posição contrária àquela defendida por Welsch da “atualidade do estético” e de qualquer possibilidade desta contribuir para a ética. Para Bohrer nada há em comum entre ética e estética, uma vez que aspectos como a estética do horror e o caráter enigmático da arte, pelo que trazem de conexão com forças da vida e liberação dos limites convencionais, acentuam a impossibilidade de relacionar aspectos estéticos com as questões normativas da ética. Bohrer não aceita a aproximação dos termos estética e *aisthesis*, pois isso levaria à perda do caráter subversivo da arte.

Apesar das críticas plausíveis a uma estetização superficial, entendo que a relação de complementaridade entre ética e estética é um caminho que abre perspectivas para a alteridade. Welsch não só defende atualidade e inevitabilidade dos processos de estetização, como estabelece um entrelaçamento entre ética e estética que não é

periférico, mas central, pois um juízo moral não se realiza sem elementos estéticos, assim como um julgamento estético contém elementos de razão prática⁵.

A estética tem se mostrado hábil na experiência da alteridade, evidenciando aquilo que é estranho, uma liberdade do sensível contra o embrutecimento da percepção automatizada. As constantes mudanças das formas artísticas são observadas desde as vanguardas estéticas e, mais e mais, novas experiências de estranhamento da alteridade são tentadas, como os “ready-mades” de Duchamp, as instalações, o movimento do neo-conceitualismo, o expressionismo abstrato, entre outros. Na literatura, o movimento pelo estranhamento ocorre na subversão da narrativa tradicional, engajando leitores num jogo de signos e significados. Podemos lembrar que, já no século XIX, em *Crime e castigo*, Dostoiévski aponta o outro do sujeito, que abala a sólida moral. Esse caráter provocador da estética (no caso, da narrativa literária) abre caminho para o aparecimento de um outro, que não nos é dado a perceber numa rígida estruturação racional de princípios éticos abstratos.

A possibilidade da literatura trazer o estranhamento, que amplia nossa compreensão do outro e de nós mesmos, foi analisada por Rorty⁶, ao defender a ética estetizada. Segundo ele, as mudanças na moral, assim como na vida política, dependem de inovações culturais e não de decisões de nossa vontade, como era a crença metafísica. E o que exerce papel nesse processo são as metáforas, que podem fazer descrições do sujeito e do mundo de forma imprevisível. Quando o mundo joga outro jogo de linguagem, isso não se realiza por escolha de critérios subjetivos, mas porque passamos a empregar novas palavras. Disso decorre a importância que Rorty confere ao artista, em especial, aos poetas e romancistas, pois eles criam novas metáforas e novas linguagens sobre o sujeito e o mundo que ampliam o espectro de decisões éticas.

Considerando, sobretudo as éticas racionalizadas, a relação com o outro se torna alvo de muitas críticas, porque nossas ações, ao atender demandas universais, negligenciam as particularidades dos contextos e sacrificam a alteridade, indicando a pouca efetividade de princípios éticos abstratos. Este tema passa a ter uma atenção especial na ética contemporânea e, mais especificamente na educação, como exigência de uma sociedade que enfrenta conflitos de grupos que têm diferentes orientações valorativas e, com frequência, acreditam na superioridade de uma cultura, baseada em critérios técnico-científicos. Como conduzir para a alteridade se grupos desrespeitam

⁵ Cf. WELSCH, W., no capítulo II *Diskursarten – trennscharf geschieden?*, do livro *Vernunft*. p. 461ss.

⁶ Ver especialmente a obra de Rorty, *Contingência, ironia e solidariedade*, em que desenvolve os elementos de uma ética estetizada.

violentamente outros grupos? Preocupações dessa ordem buscam colocar a alteridade como uma persistente temática. Se, à primeira vista pode parecer frívolo ou sem importância o modo como a estética se ocupa da alteridade, comparativamente às justificações racionais com que a ética tematiza tal objeto, um olhar mais atento pode indicar o quanto ela (a estética) pode atuar para ampliar nossa reflexão moral, na medida em que nos prepara para o estranhamento. E isso pode quebrar as barreiras que se interpõem quando o meramente racional não consegue reconhecer o outro. Adorno foi arguto em indicar o quanto se estabelece um impasse quando a razão elimina de si mesma seu outro: “o que os indivíduos manipulados repelem lhes é apenas demasiado compreensível; analogamente à afirmação de Freud segundo a qual o inquietante é inquietante como aquilo que é intimamente demasiado familiar. Eis porque é repellido” (Adorno, 2006, p.273). Nessa medida, a experiência do estranho e até mesmo do horror vivenciada pela experiência estética põe em jogo o outro de nós mesmos, numa condição privilegiada de manejo com alteridade.

O acesso clássico à alteridade advém do questionamento se sabemos quem é outro. As dificuldades do sujeito moderno com essa temática, seja a pessoa do outrem ou das culturas, tem por base o modelo de auto-afirmação da subjetividade que resulta numa dominação da diferença⁷.

A alteridade é um outro, do qual depende a própria identidade. O outro e o eu estão numa relação complexa em que se remetem reciprocamente. Assim, o outro não só está fora como dentro do indivíduo. Os versos de Cecília Meireles remetem para isso:

*Que és sempre outro.
Que és sempre o mesmo.*

A experiência estética pode nos familiarizar com o estranho de nós mesmos, com nossas contradições mais fortes, pois a inclusão de elementos excluídos de nossa

⁷ Schäfer faz uma forte crítica ao modelo de pensamento ocidental que domina as diferenças e que resulta na superioridade sócio-econômica e técnico-científica da sociedade moderna, diante das outras culturas e na projeção da barbárie no outro. Numa tal situação, os modelos de evolução teórica, ajudam um pouco, pois autorizam a ler a diferença em relação ao outro. Entretanto, tais modelos, por um lado, sublinham a superioridade de seu próprio modo de ver (o científico), por outro lado, os modos de ver de outras culturas não se tornem diretamente qualificados. Schäfer indica que esses modelos têm filiação com a idéia “do mais alto desenvolvimento” e possibilitam esclarecer o critério de desenvolvimento que hierarquiza diferenças, com base no modelo da lógica do desenvolvimento ontogenético independente de Piaget e Kohlberg. Num segundo passo sociológico, podem indicar a estrutura das sociedades, como na teoria de Habermas. Sob essas condições, diz Schäfer, torna-se difícil a possibilidade de um diálogo intercultural (SCHÄFER, 1988, p. 115ss). Como se sabe, Habermas aposta na possibilidade de um diálogo intercultural, na medida em que defende a existência de “estruturas universais de racionalidade” subjacentes à “compreensão moderna do mundo” (cf. *Teoría de la acción comunicativa*, v. I., Madrid: Taurus, 1987, p. 99). O reconhecimento da alteridade está no centro dessas discussões éticas.

identidade nos prepara para o manejo ético do outro externo a mim. “A estranheza ao mundo é um momento da arte”, diz Adorno (Op. cit., p. 274).

O estranhamento promovido pela experiência estética tem condições privilegiadas para ampliar nossas condições de reconhecimento da alteridade, atuando na perspectiva de nos tornar sensíveis, tanto para reconhecer o externo como para estar atento às diferenças e às desqualificações do cotidiano. Diferenças e desqualificações que muitas vezes convivem bem com princípios abstratos (oriundos de justificações racionais), cheios de celebração e vazios em sensibilidade. Uma pessoa, por exemplo, que se apropriou perfeitamente do princípio da tolerância, mas que não possui sensibilidade, corre o risco de não perceber que as diferenças são oriundas de visões culturais e não originárias de um *déficit* (Cf. WELSCH, 1993, p.46-7). O estranhamento atua decisivamente contra os aspectos restritivos da normalização moral, forçando a rever nossas crenças e o respeito exacerbado pelas convenções.

Quero aqui apontar que o outro sempre foi submetido a uma situação contraditória no pensamento filosófico, pois, na mesma medida em que foi reconhecido, sistematicamente foi também subtraído, através de um violento mecanismo de abstração, em que, para afirmar aquilo que é universal, excluiu o estranho, a diferença, o irracional. Mesmo para Hegel, em que a consciência de si resulta de um processo de reconhecimento do outro – movimento que o filósofo busca demonstrar na famosa figura do *senhor e do escravo* –, enfrenta a situação paradoxal de que o outro só existe para que o próprio sujeito possa se reconhecer. A alteridade seria, então, o meio necessário (enquanto negatividade) do reconhecimento do próprio sujeito como consciência de si.

Haveria, então, possibilidade da experiência estética abrir espaço para a ética, especialmente voltada para a alteridade? Como sabemos, não são poucas as críticas àqueles projetos que transformam a ética numa estética da existência, como em Foucault. Frequentemente as críticas à estética da existência, que é retomada de Nietzsche, indicam que elas não nos conduziriam ao outro. Não estou convencida nem que uma ética dessa natureza levaria a usurpação hedonista do outro em função da própria vontade⁸, nem que a criação de si seria incompatível com normas universais.

Meu interesse é, antes que defender uma posição sobre a disputa entre éticas estetizadas e éticas universalistas deontológicas, indicar a possibilidade de a estética abrir um espaço que permita ultrapassar a incomensurabilidade e o conflito entre ética e

⁸ Ver especialmente LIESMANN, Konrad Paul, em *Ästhetische Erziehung in einer ästhetisierten Welt*.

estética, com vistas a abrir nossa imaginação teórica e a sensibilidade para o reconhecimento do outro. Isso é extremamente significativo porque a educação nada mais é que a possibilidade de constituir um *ethos* da diferença, em que possamos enfrentar o outro externo e interno a nós mesmos, sem defender o relativismo. No limite, o relativismo não é possível, pois ele destruiria a própria alteridade.

Creio que o estético pode nos tornar vigilantes quanto aos abusos de uma estruturação racional da educação que projeta objetificações infindáveis e ilusões, capaz de instrumentalizar o outro. É nessa perspectiva que Bredella afirma: “A ética necessita da arte para nos prevenir do próprio aprisionamento em conceitos rígidos e estereotipados e da própria insensibilidade com as pretensões do outro” (1996, p.51). Ética e estética não podem ser reduzidas uma à outra nem deve ser construído um abismo intransponível entre elas. A experiência estética pode nos auxiliar para uma contínua reconstrução da experiência, produzindo um *ethos* sensível, que reconheça o próprio limite de nosso entendimento do outro. Esse reconhecimento é o ponto de partida para a compreensão e a abertura à alteridade.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften. Band 7.* Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.
- BAYER, Raymond. *Historia de la estetica.* Trad. Jasmin Reuter. Fondo de Cultura Económica: México, 1965.
- BOHRER, Karl Heinz. *Die Grenzen des Ästhetischen.* München: Hanser, 1998.
- BREDELLA, Lothar. Aesthetics and Ethics: incommensurable, identical or conflicting? In: HOFFMANN, Gerhard; HORNUNG, Alfred. *Ethics and aesthetics: the moral turn of postmodernism.* Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1996, p. 29- 51.
- BUBNER, Rüdiger. *Ästhetische Erfahrung.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- EHRENSPECK, Yvonne. Aisthesis und Ästhetik: Überlegungen zur einer problematischen Entdifferenzierung. In: MOLLENHAUER, Klaus; WULF, Christoph. *Aisthesis/Ästhetik.* Weinheim: Deutscher Studien Verlag, 1996, p.201-230.
- FRÜCHTL, Josef. *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- GRABES, Herbert. Ethics, aesthetics, and alterity. In: HOFFMANN, Gerhard; HORNUNG, Alfred. *Ethics and aesthetics: the moral turn of postmodernism.* Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1996, p. 23-28.
- ISER, Wolfgang. O ressurgimento da estética. In: ROSENFELD, Denis (org.). *Ética e estética.* Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 35-49.
- LACROIX, Michel. *O culto da emoção.* Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

- LYOTARD, François. Anima Minima. In: WELSCH, Wolfgang (Hrsg.). *Die Aktualität des Ästhetischen*. München: Fink, 1993, p.417-427.
- KOCH, Lutz; MAROTZKY, Winfried; PEUKERT, Helmut. *Pädagogik und Ästhetik*. Weinheim: Deutscher Studien Verlag, 1994.
- PARMENTIER, Michael. Ästhetische Bildung. In: OELKERS, Jürgen; BENNER, Dietricher. *Historisches Wörterbuch der Pädagogik*. Weinheim und Basel: Beltz, 2004, 11-32.
- PERNIOLO, Mario. *A estética do século XX*. Trad. Teresa Antunes Cardoso. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- RORTY, Richard. *Contingencia, ironía y solidaridad*. Trad. Alfredo Eduardo Sinnot. Barcelona: Paidós, 1991.
- SCHÄFER Alfred. Universalität und Differenz: Zur Ambivalenz modern Selbst-und-Fremdverständnisses. In: GOGOLIN, Ingrid; KRÜGER-POTRATZ, Marianne; MEYER, Meinert (Orsg.). *Pluralität und Bildung*. Opladen: Leske + Budrich, 1988, p.115-126.
- SEEL, Martin. *Ästhetik des Erscheinens*. München: Carl Hanser Verlag, 2000.
- WELSCH, Wolfgang. Das Ästhetische – Eine Schlüsselkategorie unserer Zeit? In: WELSCH, Wolfgang (Hrsg.). *Die Aktualität des Ästhetischen*. München: Fink, 1993, p. 13-47.
- WULF, Christoph. *Einführung in die Anthropologie der Erziehung*. Weinheim und Basel: Beltz, 2001.