

O Formalismo da Estética Kantiana : considerações sobre uma incompreensão

Luiz Camillo Osório de Almeida¹

Condena-se com razão o formalismo, esquecendo-se, porém, de que seu erro não está em superestimar a forma, mas em subestimá-la a ponto de separá-la do sentido, no que não difere de uma literatura conteudista que igualmente destaca de sua configuração o sentido da obra (Merleau-Ponty).

O que se pretende neste artigo é discutir o suposto formalismo da estética kantiana. É comum encontrarmos nos manuais de estética a referência a Kant como sendo o inaugurador da estética moderna definindo para a arte um campo de experiência autônomo que acabou por lançá-la na busca de seus próprios fins vindicativos. Esta compreensão da autonomização, bastante justa por sinal, evidencia-se num texto de Habermas; ele diz :

O projeto da modernidade, formulado no século XVIII pelos filósofos do Iluminismo, consistiu nos seus esforços em desenvolver uma ciência objetiva, uma moralidade e uma lei universais e uma arte autônoma segundo suas lógicas internas.

No entanto parece-me exagerado entender esta autonomia — e esta compreensão é muito comum — como sendo a causadora de um formalismo estéril ou esteticismo que se espalhou pela produção artística moderna. Em outras palavras, pode-se dizer que esta compreensão « reducionista » associa

¹ Departamento de Teoria do Teatro da UNI-Rio; Doutorando no Depto. de Filosofia da PUC/RJ.

as noções-chaves da estética kantiana — a saber, finalidade sem fim, desinteresse e gênio — ao ideário da arte pela arte. O objetivo deste trabalho será exatamente o de desatrelar a estética kantiana deste ideário que retira da arte qualquer pretensão significativa, toda gravidade, e só enxerga nela uma qualidade decorativa.

Por outro lado, ao ler o livro de Thomas Mann, *Doutor Fausto*, deparei-me com uma frase bastante sugestiva para pensarmos sobre a produção artística moderna: ele escreve que a arte moderna havia deixado de ser um jogo e uma aparência e transformara-se num conhecimento. E o autor afirma mais adiante que nesta transformação a arte banalizara-se. Pergunto eu então: Por que será que a arte foi tendendo para o conhecimento? Por que foi acontecendo um divórcio entre o olho e o espírito, entre o pensamento e a sensibilidade?

Lendo os escritos dos principais artistas conceituais (como conceituais penso em Duchamp e nos dadaístas) percebi que a opção por uma arte conceitual vinha justamente para enfrentar uma banalização que a arte « formalista » ou « esteticista » sofrera. E como já foi dito acima, geralmente quando se fala em estética formalista, fala-se em esteticismo e na matriz kantiana. Teria então a estética kantiana patrocinado o esvaziamento espiritual, de significado, da arte?

Começa assim, portanto, esta nossa leitura da *Crítica da Faculdade do Juízo*. Vejamos o seu resultado.

Como disse Eric Weil², a respeito da política, podemos dizer que com Kant a arte deixava de ser uma preocupação para os filósofos e tornava-se um problema filosófico. É na *Crítica da Faculdade do Juízo* que a experiência estética ganha de direito autonomia em relação aos interesses cognitivos e práticos. Isso não significa que a arte tenha perdido de vez contato com a moral; Kant jamais diria isso. O ponto é que não se pode mais exigir da arte um fim moral. Em outras palavras o que chamamos de autonomização da experiência estética aponta apenas para o fato de estarmos desautorizados a inquirir com relação à arte por que ela existe ou o para que ela serve. O desinteresse que Kant sublinha na experiência da arte retira da contemplação as perguntas *por que* e *como*, restando apenas a admiração gratuita diante da existência daquele fenômeno. Tocamos aqui num tema caro às interpretações esteticistas da *Crítica da Faculdade do Juízo*. Houve, e continua havendo, uma sistemática incompreensão do que seja o desinteresse, associando-o constantemente a uma indiferença com relação ao fenômeno artístico. No curto, porém brilhante, comentário de Heidegger³ sobre a *Terceira Crítica* kantiana, ele observa que o início dessa incompreensão deu-se na leitura de Schopenhauer que, vendo

2 Weil, E., « Kant et le problème de la politique », in *La Philosophie Politique de Kant*, vol. 4 dos *Annales de Philosophie Politique*, Paris, 1962, p. 32.

3 Heidegger, M., *Nietzsche*, vol. 1, Harper Collins Ed., San Francisco, cap. 15.

na contemplação da arte uma suspensão da vontade, associou desinteresse e indiferença, marcando assim a leitura de Nietzsche e da maioria dos comentadores posteriores. O desinteresse, ao contrário, é o que garante ao fenômeno uma existência plena, sem consumi-lo mediante um interesse que lhe seja alheio, imposto pelo sujeito da experiência. O que acontece é que a imaginação — ao contrário de esquematizar para um sujeito cognoscente — vai refletir sobre uma forma, representando-a para um entendimento enquanto faculdade ordenadora, promovendo um acordo livre e indeterminado. O equívoco daqueles que vêem nesse fato do desinteresse um enfraquecimento da experiência estética está, como observa Heidegger no texto acima citado, na opinião de que, com a exclusão do interesse, toda relação essencial com o objeto ficaria suprimida, quando o caso é exatamente o oposto: no desinteresse desvela-se uma relação essencial com o objeto, que tem sua dignidade garantida no mero fato de ele (objeto) ser, de ele aparecer. O interesse, como nota Heidegger, é sempre *mihi interest*, interesse para o sujeito da relação, impedindo assim uma razão de ser própria ao objeto.

Todavia, Kant ressalta que a beleza não é um atributo do objeto. Ela se dá por ocasião do objeto, mas situa-se no livre-jogo prazeroso da imaginação e do entendimento. É este prazer que qualifica uma experiência enquanto bela. Portanto, na *Crítica da Faculdade do Juízo*, a beleza desponta da harmonia livre e espontânea de nossas faculdades espirituais. Não há uma faculdade legisladora, interessada na harmonia. Assim, quando dizemos de um quadro de Matisse que ele é belo, não o fazemos pelo fato de ele respeitar regras ou critérios de beleza, mas pelo fato de suscitar em nós o tal acordo das faculdades. E na medida em que essas faculdades são compartilhadas por todos os homens, somos levados a pressupor que a mesma harmonia se reproduza (desde que haja a ocasião para a experiência). Dá-se assim a intrigante fórmula da universalidade subjetiva do juízo estético. É bom ressaltar que Kant não reivindica para este juízo uma universalidade de fato, empírica, que desse ao belo a coercitividade de um resultado algébrico, de um juízo de conhecimento. Não há coerção no belo, há uma gratuidade que faz com que ele possa se manifestar para todos (desde que abertos e habilitados para o exercício judicante). A habilitação para o exercício judicante surge da participação e da circulação no espaço público em que se dão os juízos, o estar disposto a discutir a experiência aporética da beleza traz consigo a esperança de um acordo possível. Este acordo é uma idéia reguladora que faz com que os homens ao invés de conformarem-se com a relatividade do gosto, apostem que em cada juízo de gosto está em jogo uma maneira de ser e aparecer do mundo, o destino de sua humanidade.

Resta-nos agora a seguinte pergunta: como compatibilizar na arte, que é uma fabricação humana, o desinteresse e a não-conceptualidade, que levam à harmonia das faculdades, com a intencionalidade significativa que lhe dará dignidade e durabilidade? É o próprio Kant que nos dá uma pista para

discutir esta questão. Ele diz que « diante de um produto de arte bela tem-se que tomar consciência de que ele é arte e não natureza. Todavia a conformidade a fins na forma do mesmo tem que parecer tão livre de toda coerção de regras arbitrárias, como se ele fosse um produto da simples natureza »⁴. Fica indicado nesta citação o caráter ambíguo, tenso, que envolve a produção e a contemplação da arte. O saber-se arte mas parecer natureza não significa uma dissimulação envolvendo a experiência artística, mas revela que a presença da obra não está condicionada por nenhuma causa determinante. Há no seu vir-a-ser uma mistura de intenção (sabe-se que é arte) e gratuidade (mas parece que é natureza). A arte segundo esta concepção é uma finalidade sem fim, que combina o domínio de um processo técnico a um dom inato refratário à fixação de regras. Em outras palavras, a criação artística é um livre-jogo entre propósito e talento, entre um elemento determinante (conceitual) e outro determinado (sensível). No intuito de impedir que a criação artística seja orientada conceitualmente, sem, no entanto, torná-la pura fantasia, Kant introduz o gênio. Gênio é a « inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá a regra à arte »⁵... « Já que o dom natural tem de dar regra à arte (enquanto arte bela), de que espécie é, pois, esta regra ? Ela não pode ser captada em uma fórmula e servir como preceito... é difícil explicar como isto seja possível »⁶. Será o gênio então um escolhido da natureza que dará à obra de arte a espontaneidade e a gratuidade do fenômeno natural.

O importante para se compreender o papel do gênio na estética kantiana é perceber que esta regra vinda da natureza retira a coerção canônica do modelo clássico. Não há modelos de beleza que devam ser padronizados. A arte do gênio é original, ela não copia nem imita nenhum modelo da tradição. Todavia, a história da arte fornece obras exemplares que servem como uma espécie de medida para inibir qualquer extravagância destoante. Não basta, pois, originalidade para conferir qualidade artística a um objeto. Ela deve conseguir fazer-se exemplar, despertar na audiência uma disposição que a anime e a faça falar. A obra deve constituir-se num exemplo que inspire outros artistas e forneça parâmetros para que os espectadores possam, de forma não determinada, julgar a arte. A estética kantiana toca aqui num ponto seminal da arte moderna : o de como ser original e, ao mesmo tempo, aspirar a uma comunicação autêntica. Neste sentido é que Kant assevera que, junto ao élan do gênio, deve aparecer o discernimento do gosto. Um artista genial sem gosto seria cego, já um artista com gosto, mas sem gênio, seria vazio. A importância desta relação entre gênio e gosto é que ela impõe à arte ir além do livre jogo com formas aprazíveis, devendo presentificar o que até então era impresentificável : as *idéias*. É somente através da arte que se pode

4 Kant, I., *Crítica da Faculdade do Juízo*, Forense Univ., RJ, 1993, p. 152.

5 *Id. ibid.*, p. 153.

6 *Id. ibid.*, p. 155.

fenomenizar *as idéias*. E o sentido da arte é o de garantir a manifestação sensível do que até então era invisível, supra-sensível. « O poeta ousa tornar sensíveis idéias racionais de entes invisíveis »⁷. O gênio é, então, para Kant o criador de *idéias estéticas*. Ao criá-las, o gênio faz com que a arte não se contente com a criação de formas apazíveis, buscando ampliar a dimensão de significação da experiência estética. Sem romper com a exigência de autonomia, de diferenciação, dos juízos de gosto, a apresentação de idéias estéticas pelo gênio retira a arte de um insulamento auto-referenciado (tipo « arte pela arte ») fazendo-a comunicar-se com outros âmbitos essenciais da experiência humana. É importante frisar que estas idéias são estéticas e não racionais, pois são, ao contrário destas, intuições para as quais conceito algum se apresenta. A este respeito diz Kant :

Por idéia estética eu entendo aquela representação da imaginação que dá muito a pensar, sem que entretanto nenhum pensamento determinado, isto é, conceito, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcance inteiramente nem possa tornar compreensível.⁸

A idéia estética é o elemento que o gênio incute na matéria artística e que não está previsto em nenhum cânone, em nenhuma regra. E é ela que dá a gravidade espiritual, o significado, que garante à obra sua preservação, sua durabilidade potencial. Como assinala Gadamer, « a demonstração de que o belo agrada sem conceito não nega o fato de que somente nas coisas belas onde há algo de significante temos nosso interesse plenamente despertado »⁹. Trocando em miúdos, segundo Kant é o gênio que incute na obra essa idéia, e o gosto que a faz transmissível numa bela forma. O gosto vai disciplinar a intemperividade do gênio. Vai garantir à arte sua diferença em relação às experiências teóricas e práticas, que o gênio tão voluntariosamente deseja articular.

Nos albores da modernidade Kant entreviu que a característica desta cultura era a tensão, ou o livre-jogo, entre a diferença e a relação do diferenciado. No caso concreto da obra de arte, o gosto enfatiza o momento da diferença e da autonomia; por sua parte, o gênio contém, ao menos implicitamente, uma advertência sobre as limitações que derivam desta autonomia. Assim, nos oferece possibilidades de relação do artístico com o moral e o teórico. Seu risco seria a dissolução da arte, ou a perda de sua qualidade diante dos imperativos da moral e do conhecimento... talvez esta seja a permanente advertência do gosto para o gênio. Em todo caso, trata-se de conservar a tensão e não de resolvê-la.¹⁰

7 *Id. ibid.*, p. 160.

8 *Id. ibid.*, p. 159.

9 Gadamer, H.G., *Truth and Method*, Sheed and Ward Ed. London, 1985, p. 46.

10 Parra, L., « La obra de arte en la teoría estética de Kant », incluído no dossiê do Colóquio comemorativo do bicentenário da publicação da *Crítica do Juízo*, Lima, 1991.

A tensão entre estes dois pólos — o gênio e o gosto — é o cerne da reflexão kantiana sobre a arte. Sem o gênio não há liberdade criativa, não há finalidade sem fim da obra. É também o gênio que leva à obra as idéias estéticas que dão à arte sua dimensão espiritual, seu significado. No entanto é o gosto que faz com que a arte se constitua enquanto linguagem aspirando a uma comunicabilidade. O gosto é o que vai retirar o gênio de sua cápsula subjetiva, de originalidade extravagante, exigindo-lhe uma obra, impondo-lhe um mundo. A tensão existente entre o gênio e o gosto, é a tensão própria da arte entre o olho e o espírito. Destacada esta tensão como o ponto central da reflexão estética de Kant, percebe-se que qualquer acusação de que o esteticismo tenha sua origem na *Crítica da Faculdade do Juízo* não passa de uma acusação precipitada. Enfim, na compreensão kantiana da experiência artística vêem-se irmanados, genialmente, os âmbitos do pensar e do sentir. Como observa Cézanne, numa passagem de inspiração kantiana, o artista deveria sentir, para melhor saber, e saber, para melhor sentir.