

Ocaso da arte ou martírio da cultura?

Leonardo Rennó R. Santos

Doutorando em Filosofia na USP.

É certo que a noção de *obra de arte* provou ser primordial para a investigação proposta pela disciplina de estética, de tal forma que ela tanto passou a ser apresentada como função da estrutura epistemológica arranjada com vistas ao tratamento dos fenômenos estéticos, para a qual então convergiram as particularidades de cada abordagem filosófica, quanto pôde ser operada como índice das transformações que o espírito humano imprime sobre a existência, coadjuvante inovador, neste caso, dos diagnósticos próprios ao procedimento da filosofia.

Que sejam estas grosso modo algumas poucas razões pelas quais o século XVIII viu, notadamente a partir de Baumgarten, a conquista paulatina de autonomia da estética enquanto disciplina científica, e que doravante por intermédio da arte mutações nocionais na práxis humana puderam ser identificadas segundo uma outra ordem de registro, tal enquadramento tão só nos lança no problema espinhoso da recepção de um sistema de pensamento por outro a partir de uma mesma noção compartilhada por ambos, no caso em questão a *obra de arte*. Tomemos como exemplo o seguinte arrazoado de Lebrun a partir da meditação benjaminiana sobre a obra de arte:

A arte, por princípio, não é mais uma forma de cultura que nos convoca à contemplação e ao recolhimento. Isso é sinal da sua degenerescência? Isso quer dizer que nossa época "materialista" e "tecnicista", só poderia deixar eclodir uma arte de diversão, completada por algumas elucubrações de estetas?'

1

1 LEBRUN. G. A Mutação da Obra de Arte. In: MOURA, C. A. R.; CACCIOLA, M. L.; KAWANO, M. (orgs.). *A Filosofia e sua História*. São Paulo: Cosacnaify, 2006, p. 330.

Mediante a interrogação quanto ao valor da transformação sofrida pela arte na passagem para o século XX, Lebrun propõe como argumento duas épocas paradigmáticas, cujas características distintivas evidenciariam de saída uma diferença conceitual, embora não necessariamente um prejuízo ou uma perda. A primeira delas, tendo sido inaugurada por Kant com a circunscrição da noção de prazer estético, veria na obra de arte "um produto que é destinado a gerar, no receptor, um prazer puro, ou ainda: *a ser contemplado*. Pois as duas coisas dão no mesmo"². Ao passo que a segunda, superando o negro vaticínio hegeliano quanto ao "estreitamento progressivo do suporte sensível da obra de arte"³, tomado então por Lebrun como anticlímax da época inaugurada por Kant, finalmente traria à luz do dia a sua *conditio sine qua non* de objeto de uso: "A obra de arte", pergunta o filósofo, "não seria, antes de mais nada, *algo a utilizar?*"⁴. Não tardemos, pois, com a sua conclusão:

*Quanto mais a sensibilidade das gerações (...) for educada pela civilização técnica, mais se imporá a evidência de que essa arte, longe de ser irrealista, é a expressão do nosso novo mundo vivido, o registro de seus sinais.*⁵

Pelo que se depreende deste extrato, o par de oposições proposto se formaria a partir da noção de cultura forjada em termos kantianos de um lado e, de outro, a noção de *civilização técnica*, recentemente constituída de "recepção sensorial, de motricidade, de controle sobre as coisas"⁶ que, supõe-se, de modo algum teria sido prevista, ou em alguma medida rejeitada, pelo defensor da primeira. Pois ao que tudo indica neste artigo, a *técnica* não constituiria, ou constituiu, em si mesma uma questão a ser enfrentada pelo sistema crítico de Kant. Mas, e se recuássemos este diagnóstico para o ano de 1790, momento em que se operava esta "descoberta" a respeito da estética "enquanto estudo da beleza na arte"⁷, e fizéssemos recair sobre o momento inaugural aquilo que, segundo Lebrun, apenas pôde se dar na atualidade?

² LEBRUN. G. *A Mutação da Obra de Arte*, p. 332.

³ *Ibidem*, p. 333.

⁴ *Ibid.*, p. 335.

⁵ *Ibid.*, p. 339. Grifo nosso.

⁶ *Ibid.*, p. 339.

⁷ *Ibid.*, p. 331.

Parece adequado, num certo sentido, que dependendo do recorte interpretativo proposto⁸, a primeira parte da *Crítica da Faculdade do Juízo* pode conduzir o seu intérprete à conclusão de que, por se tratar de um produto de gênio, as condições de produção da obra de arte recusariam a sua pertença tanto ao quadro do eminentemente vivido, por "aparentar abrir-nos outro mundo"⁹, como quer Lebrun, quanto ao do processo histórico mais geralmente; em ambos os casos de qualquer modo a obra já bastante distante do próprio mundo, como que lhe acenando de longe. É nesta segunda recusa que a seguinte conjectura de Werle parece se justificar, ao supor que, sendo "pensada desde a perspectiva da autonomia do juízo reflexionante e do gênio, [a teoria da arte] estará fadada a permanecer estacionada ou alheia à história"¹⁰.

Não é fortuito, entretanto, que o parágrafo da *Crítica da Faculdade do Juízo* a ser recuperado por ambos, Lebrun e Werle, seja o mesmo e precisamente aquele no qual Kant meditará sobre a constituição do gênio, o 49. Aqui, o gênio será tomado como "a originalidade exemplar do dom natural de um sujeito no uso livre de suas faculdades de conhecimento"¹¹. Corolário que por sua vez reúne dois elementos específicos, a saber, a questão do "talento para a arte" e a do seu procedimento artístico peculiar.

No primeiro caso, tendo como contraponto a ciência, cuja conduta pressupõe a *apresentação prévia das regras* por meio das quais os fenômenos da natureza são determinados, esta aptidão para as artes enfatiza o caráter original do gênio na veiculação de ideias estéticas. Neste sentido, prescindindo de sua vinculação a uma forma de criação artística já estabelecida, o gênio efetivamente consegue ser o *criador de uma nova regra* para as artes. Decorre-se disto que o talento artístico não passará de uma "feliz disposição, que nenhuma ciência pode ensinar e nenhum estudo pode exercitar, de encontrar ideias para um conceito dado (...)"¹².

⁸ Neste sentido, Henrich observa que "Kant is certainly a formalist. He is committed to the view that beauty and all other elementary and purely aesthetic qualities depend exclusively on the formal arrangement of a perceived manifold. (...) This has frequently led to the charge that formalism in aesthetics is unpromising or outright. On the other hand, formal analyses are indispensable in evaluating aesthetic qualities and artistic achievements". HENRICH, D. Kant's Explanation of Aesthetic Judgment. In: _____. *Aesthetic Judgment and the Moral Image of the World*. Stanford: Stanford University Press, 1992, p. 54.

⁹ LEBRUN, G. *A Mutação da Obra de Arte*, p. 338.

¹⁰ WERLE, M. A. *A Questão do Fim da Arte em Hegel*. Hedra: São Paulo, 2011, p. 63.

¹¹ KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. ROHDEN, V.; MARQUES, A. (trad.), 2ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 163.

¹² *Ibid.*, p. 162.

Todavia, Kant um pouco mais a frente na argumentação acrescentará que é justamente esta nova regra aquilo que "produz para outros bons cérebros uma *escola*"¹³. Supõe-se assim que este esclarecimento, se conjugado à originalidade do gênio, parece dar suporte à possibilidade de uma história da arte num duplo ponto de vista ou, no mínimo, à incorporação da obra de arte no movimento engendrado pelo campo de investigação da história. Ou seja, mostrar-se-ia adequada uma narrativa em termos kantianos das criações geniais mediante as quais "a natureza deu através de um gênio a regra"¹⁴, cuja obra de arte genial é *paradigma* "para sucessão por um outro gênio, que por este meio é despertado para o sentimento de sua própria originalidade"¹⁵. Similarmente, acrescenta-se, ao que é proposto pela *Ideia de uma História Universal de um Ponto de vista Cosmopolita*: "Assim ela [a natureza] gerou um Kepler, que, *de uma maneira inesperada*, submeteu as excêntricas órbitas dos planetas a leis determinadas; e um Newton, que explicou essas leis por uma causa natural universal"¹⁶. Como também não se mostraria arrevesada uma exposição na direção daqueles "bons cérebros" que, escapando ao perigo de macaqueice¹⁷ [*Nachäffung*], ampliaram *progressivamente* o âmbito artístico inaugurado pelos gênios.

Já o segundo elemento da definição de gênio, destacando a sua liberdade procedimental face à coerção de regras metodologicamente observada nas ciências, fará sobressair o papel desempenhado pela *faculdade de imaginação* na produção da obra de arte. Fato que dará azo ao reproche de Lebrun sobre o caráter "elitista"¹⁸ das obras do passado em vista dos produtos inovadores da *civilização técnica*. É bem verdade que a seguinte afirmação do 49 parece suscitar a abertura para uma outra realidade:

*A faculdade da imaginação (enquanto faculdade de conhecimento produtiva) é mesmo muito poderosa na criação como que de uma outra natureza a partir da matéria que a natureza efetiva lhe dá.*¹⁹

¹³ Ibid., p. 164. Grifo nosso.

¹⁴ Ibid., p. 164.

¹⁵ Ibid., p. 163.

¹⁶ KANT, I. *Ideia de uma História universal de um Ponto de vista Cosmopolita*. TERRA, R. R. (trad.), 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 5. Grifo nosso.

¹⁷ KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 164.

¹⁸ LEBRUN, G. *A Mutação da Obra de Arte*, p. 340.

¹⁹ KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 159.

Mas para que tal se justificasse, necessitar-se-ia dar as costas ao seguinte adendo da *Didática antropológica* a respeito desta forma de equívoco, quando Kant afirma na *Antropologia de um Ponto de vista Pragmático* que "a imaginação produtiva não é criadora, pois não é capaz de produzir uma representação sensível que *nunca* foi dada na nossa faculdade de sentir"²⁰.

E é bem este o ponto de inflexão que, de acordo com a argumentação de Lebrun, pode ser apontado à luz do fazer artístico em tempos de civilização técnica, "pois a questão que essa arte nos propõe diz respeito, antes de mais nada, aos desempenhos possíveis do nosso sistema perceptivo"²¹. Para irmos direto ao ponto, o que Lebrun propõe aqui mediante o seu diagnóstico da produção artística atual é um reenquadramento da própria noção de *sensibilidade*, não mais "no sentido de Rousseau, mas no sentido dos laboratórios de psicofisiologia", com a conseqüente rejeição implícita da faculdade de imaginação como forma de sensibilidade. Nada mais arredo à estética kantiana²², de alguma maneira fraterna à de Rousseau, pois a sensibilidade para o filósofo alemão contém precisamente "duas partes: o *sentido* e a *imaginação*"²³, sendo apenas a primeira passível de ser entendida nos dias de hoje experimentalmente. Vejamos, então, como Kant lidaria com a situação de as belas artes, produto de gênio "que põe em movimento as forças do ânimo"²⁴, emularem o fazer técnico.

No 52 da *Crítica da Faculdade do Juízo*, o filósofo observa que a *eloquência*, abandonando a seriedade e rigor dos tribunais e púlpitos, encontra um lugar então adequado nos *espetáculos*, por sua ligação com uma apresentação pictórica das personagens, situação que denota a possibilidade de uma conjunção entres os procedimentos peculiares a cada âmbito artístico na produção de uma obra de arte. Além disto, quando esta composição de artes é operada, a bela arte torna-se "ainda

²⁰ KANT, I. *Antropologia de um Ponto de vista Pragmático*. MARTINS, C. A. (trad.). São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 66.

²¹ LEBRUN, G. *A Mutaçao da Obra de Arte*, p. 338.

²² Tal como Henrich explica: "A perception is a cognitive state in which a sensible manifold is present to us in a particular combination. Kant believes he has arguments to the effect that no combination has to be established through the senses. Each combination has to be established through a cognitive operation for which the potentials of our imagination are responsible". In: HENRICH, D. *Kant's Explanation of Aesthetic Judgment*. p. 36.

²³ KANT, I. *Antropologia de um Ponto de vista Pragmático*, p. 52.

²⁴ KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 159.

²⁵ *Ibid.*, p. 171. Grifo nosso.

maisartística", dado apresentar uma quantidade maior de *técnicas* que precisam ser orquestradas em vista do produto final, a veiculação de ideias estéticas; entretanto, outra questão, e é este o nosso caso, é saber se além de mais artísticas estas composições também se mostrariam ainda *mais belas*. Numa palavra, o acento aqui recairá sobre a fruição dos sentidos *versus* a complacência da reflexão. Se, por esta última, compreende-se a arte bela como consistindo "na forma, que convém à observação e ao ajuizamento e cujo prazer é ao mesmo tempo *cultura* e dispõe o espírito para ideias", já a primeira "consiste na matéria da sensação (no atrativo ou na comoção), disposta apenas para o gozo, o qual não deixa nada à ideia, torna o espírito embotado, o objeto pouco a pouco repugnante e o ânimo insatisfeito consigo e instável pela consciência de sua disposição adversa a fins no juízo da razão"²⁵. Caso invoquemos, ainda uma vez, a *Didática antropológica*, encontraremos ali uma glosa bastante ajustada a esta discussão:

*Há um modo de contentamento que é, ao mesmo tempo, cultura [Kultur], a saber, aumento da capacidade de fruir ainda mais os contentamentos dessa espécie, tais como o das ciências e belas-artes. Mas um outro modo é o consumo [Abnutzung], que sempre nos faz menos capazes de fruições posteriores.*²⁶

Também aqui, portanto, estará em oposição o prazer advindo do ajuizamento sobre objetos, quer sejam os da ciência, quer os das belas artes, e aquele decorrente do mero gozo dos sentidos. A esta última situação, Kant denomina *consumo* o seu exercício, termo, porém, que não figura nos parágrafos da *Crítica da Faculdade do Juízo*. Por seu turno, esta oposição apresentada pela *Antropologia de um Ponto de vista Pragmático* está amparada por uma anterior, que oportunamente foi oferecida como "nota geral sobre os sentidos externos". Ali Kant vai dizer que:

A faculdade de sentir pela força do sujeito (sensibilitassthenica) pode se chamar sensibilidade fina; a faculdade de sentir pela debilidade do sujeito em não poder resistir suficientemente à

²⁶ KANT, I. *Antropologia de um Ponto de vista Pragmático*, p. 134.

²⁷ *Ibid.*, p. 157.

invasão dos influxos dos sentidos na consciência, isto é, em lhes prestar atenção contra a vontade, pode se chamar suscetibilidade delicada (sensibilitas asthenica).²⁷

O que se observa neste trecho, então, é uma *elucidação antropológica*²⁸ a respeito de uma *distinção crítica* cujo objetivo é precisamente o de esclarecer a maneira como se opera, ou pode se operar, a passagem daquilo que é mera natureza no indivíduo para aquilo que com ela pode ser constituído, qual seja a *cultura*, quando então todas as disposições humanas podem *se realizar*. Ou ainda o seu contrário, *perecer*: é o que fica apontado no fim do 52 da *Crítica da Faculdade do Juízo*, quando Kant afirma que "se as belas artes não são próxima ou remotamente postas em ligação com ideias morais, que unicamente comportam uma complacência independente, então o seu destino final é o apontado por último"²⁹, isto é, ajunta-se agora, *consumo*.

Ora, se recuperarmos o argumento de Lebrun munidos destes esclarecimentos de Kant, notaremos que o ponto de vista defendido pelo francês, de que a "obra de arte, então, não convidava mais o seu receptor a sonhar com base nela, mas a analisar a sua percepção a partir das indicações que ela lhe fornecia"³⁰, era já rechaçado pelo alemão, e segundo o que ficou apontado com boas razões. Expurgar as artes do seu elemento produtivo significaria o mesmo que minar os poderes do espírito, tanto do receptor, cuja *reflexão* minguaria à custa de percepções hipertrofiadas, quanto do próprio artista, cujo *gênio* estaria atado por uma faculdade de imaginação enfraquecida.

Donde, então, a *civilização técnica* mais não seria do que, para Kant, uma sociedade já plenamente organizada segundo a lógica do consumo, cujos produtos artísticos sendo constituídos, no dizer de Lebrun, "mais por sinais e menos por imagens" que apenas eliminariam, como observa um outro francês, "o estatuto sublime tradicional da representação artística. Em termos rigorosos, não há mais privilégio de essência ou de significação do objeto sobre a imagem"³¹.

²⁸ Seguimos, assim, o ensinamento de Torres Filho, quando afirma sobre as diversas abordagens de Kant da faculdade de imaginação que "é à *Antropologia* que compete dizer propriamente: 'A imaginação (*facultas imaginandi*) é uma faculdade de intuir mesmo sem a presença do objeto". In: TORRES FILHO, Rubens R. *O Espírito e a Letra: A Crítica da Imaginação Pura, em Fichte*. São Paulo: Ática, 1975, p. 96.

²⁹ KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 171.

³⁰ LEBRUN, G. *A Mutaçao da Obra de Arte*, p. 338.

³¹ BAUDRILLARD, J. *La Société de Consommation : ses Mythes, ses Structures*. Éditions Denoël, 1970, p. 175.

Consequência imediata? Para Baudrillard, uma mutação neste caso a ser operada no interior da própria cultura, mediante a qual esta "se torna objeto de consumo na medida em que, deslocando-se para um outro discurso, ela se torna substituível e homogênea (ainda que hierarquicamente superior) aos outros produtos. E isto vale não só para a *Ciência e Vida*³², mas também para a 'alta' cultura, a 'grande' pintura, a música clássica, etc."³³. Neste sentido, uma obra de arte cujo objetivo para Lebrun é de "afundar-nos no âmago do percebido ou subpercebido" estaria, ao contrário, "condenada a não ser senão um sinal efêmero, porque produzido, deliberadamente ou não, numa dimensão que é aquela, hoje universal, da produção: a dimensão do ciclo e da reciclagem"³⁴.

No cenário vislumbrado por este diagnóstico de Baudrillard, que valor atribuir a uma narrativa histórica que apenas pode se fiar na *restauração*, no seu dizer "[n]um processo de negação da história e de ressurreição fixista dos modelos anteriores"³⁵ Pois é legítimo *imaginar* que o entrecruzamento entre história e cultura passa necessariamente por uma *reflexão* sobre o devir dos homens³⁶, e não tanto por uma ode ao seu presente. Pergunta deslocada, entretanto, se levarmos em conta que são justamente estes dois instrumentos, imaginação e reflexão – seja das belas artes, seja das liberais –, os excluídos da 'dietética artística' preconizada por Lebrun, inebriada ao contrário com "aqueles cujo sistema perceptivo é modelado pela velocidade numa rodovia expressa, pelo turbilhonamento das luzes numa discoteca, pela rajada das imagens televisadas"³⁷.

Neste sentido, é ainda em Kant, quem sabe mesmo em Hegel, que encontramos respaldo para a compreensão deste descompasso engendrado pela práxis humana, exposto exemplarmente pelas obras de arte. Pois se Werle desconfia da vizinhança entre a teoria estética kantiana e a especificidade da história, talvez por avaliar o projeto crítico como

³² Famosa revista de divulgação científica

³³ BAUDRILLARD, J. *La Société de Consommation*, p. 163. * Famosa revista de divulgação científica.

³⁴ *Ibid.*, p. 151.

³⁵ *Ibid.*, p. 147.

³⁶ "Além disso, o louvável cuidado com os detalhes com que se escreve a história de seu tempo deve levar cada um naturalmente à seguinte inquietação: como nossos descendentes longínquos irão arcar com o fardo da história que nós lhes deixaremos depois de alguns séculos". In KANT, I. *Ideia de uma História Universal de um Ponto de vista Cosmopolita*, p. 22.

³⁷ LEBRUN, G. *A Mutação da Obra de Arte*, p. 339.

um todo à luz do idealismo hegeliano³⁸, esta questão se dilui em vista de sua interpretação cuidadosa sobre a questão do fim da arte, quando afirma que:

*A expressão "morte da arte" é imprecisa porque o fim da arte (...) não é um término e sim põe em jogo o aspecto histórico de que a cultura ou o percurso do espírito continuam propagando. Não se diz que a arte cessará, mas que ela não possui mais uma posição elevada.*³⁹

Aquilo, portanto, que Lebrun via como uma operação recente do espírito humano, ilustrada por meio das obras de arte inovadoras que são produzidas pela *civilização técnica*, todavia já pressentida por Kant conforme demonstrado pelo par de oposições cultura e consumo, novamente receberá em Hegel tratamento específico, neste caso à luz do rebaixamento das artes, ou antes, do significado deste processo. Enquanto Lebrun antevia um ganho na emergência da obra de arte sob a forma de *objeto de uso* "capaz de nos fazer encontrar as modulações sensoriais do cotidiano – muitas das quais, sem ela, passariam despercebidas –"⁴⁰, Werle oportunamente conclui, na esteira de Hegel, que "do ponto de vista histórico e da consciência coletiva, certamente o fim da arte significou mais uma 'perda' do que um 'ganho', caso seja apropriado empregar esses termos. Não é à toa que o próprio diagnóstico hegeliano se move em um campo recheado de interdições (...)"⁴¹.

³⁸ Cf. a seguinte identificação deste procedimento: "It was Hegel who saw his own system as the culmination of German idealism and who made the self-consciousness of spirit the end of history itself. (...) This simple but seductive view has had a deep impact upon the historiography of German idealism, if only because so much of its history has been written from a Hegelian standpoint". In: BEISER, F. *German Idealism: The Struggle against Subjectivism – 1781-1801*. Cambridge: Harvard University Press, 2002, p. 9.

³⁹ WERLE, M. A. *A Questão do Fim da Arte em Hegel*, p. 67.

⁴⁰ LEBRUN, G. *A Mutação da Obra de Arte*, p. 338.

⁴¹ WERLE, M. A. *A Questão do Fim da Arte em Hegel*, p. 110.

O que então parece aproximar Kant de Hegel, dois universos conceituais tão peculiares e de certa forma irredutíveis um ao outro⁴², ao mesmo tempo em que os afasta das vanguardas artísticas engendradas pelo século XX e avalizadas por Lebrun, é a desconfiança que ambos demonstram sobre os descaminhos percorridos pelo espírito humano, que se assemelharia antes a um *martírio da cultura*, degenerescência então da "transcendência crítica e função simbólica"⁴³, mais do que a um *ocaso da arte*, ponto a partir do qual as obras artísticas perderiam o significado⁴⁴.

Num certo sentido, como Werle revela, "no pós-kantismo e no idealismo alemão se expressará um *mal-estar* diante dos rumos tomados pela época moderna, tida como responsável pelo aprofundamento da cisão do homem moderno"⁴⁵. Indisposição esta, acrescentamos, que sequer será notada por uma sociedade demasiadamente afeita às peripécias tecnológicas da "sensibilidade", evidentemente não no sentido de Rousseau, mas sim no sentido dos laboratórios de psicofisiologia.

⁴² Como se vê na seguinte abordagem de Henrich, que assume a princípio as especificidades dos sistemas filosóficos de Kant, Fichte e Hegel sem, contudo, subsumi-los um no outro, quando observa que "theupshotofthisisthatratherthan a sequenceofimprovements, wehavethreesignificantalternativepositions: thoseof Kant, ofthe late Fichte, andof Hegel. And these *remain* open as possible philosophical approaches". In: HENRICH, D. *Between Kant and Hegel: Lectures on German Idealism*. Cambridge:Harvard UniversityPress, 2008, p. 300.

⁴³ BAUDRILLARD, J. *La Sociéte de Consommation*, p. 151.

⁴⁴ Mesmo porque, como Werle afirma sobre a impossibilidade total da obra de arte, "isso não significa, para Hegel, que seja necessário lamentar esta impossibilidade, uma vez que ela está inscrita na própria figura da arte. A arte moderna, aliás, *intencionalmente* abandona a perspectiva da arte elevada e não pretende mais realizar uma obra universal". In: WERLE, M. A. Hegel e W. Benjamin: Variações em torno da Crise da Arte na Época Moderna. *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 109, Jun/2004, p. 42.

⁴⁵ WERLE, M. A. *A Questão do Fim da Arte em Hegel*, p. 69. Grifo nosso.