

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS - ICHS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

EDSON ABREU XAVIER

**A AUTONOMIA DA OBRA DE ARTE EM RELAÇÃO AO
ARTISTA CRIADOR**

CUIABÁ

2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS - ICHS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

EDSON ABREU XAVIER

**A AUTONOMIA DA OBRA DE ARTE EM RELAÇÃO AO
ARTISTA CRIADOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Mato Grosso como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Linha de pesquisa: Filosofia social

Orientador: Mario Spezzapria

Cuiabá/MT

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte.

A162a Abreu Xavier, Edson.
A autonomia da obra de arte em relação ao artista criador /
Edson Abreu Xavier. -- 2021
91 f. ; 30 cm.

Orientador: Mario Spezzapria.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Mato Grosso,
Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-
Graduação em Filosofia, Cuiabá, 2021.

Inclui bibliografia.
1.autonomia da arte. 2. juízo estético. 3. teorias da arte. 4.
indústria cultural. 5. artista e sociedade. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Permitida a reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação de Mestrado defendida por **Edson Abreu Xavier** e aprovado em **28.07.2021** pela banca examinadora constituída pelos doutores:

Banca examinadora

Prof. Dr. Mario Spezzapria

(Orientador) UFMT

Profa. Dra. Maria Cristina Theobaldo

(Examinadora interna) UFMT

Prof. Dr. Ney Alves de Arruda

(Examinador externo) FD-UFMT

RESUMO

XAVIER, A, Edson. Autonomia da obra de arte em relação ao artista criador. 88 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá, 2021.

A presente dissertação tem como base central da pesquisa o tema da autonomia da arte, embora aqui delimitada ao universo da relação do artista com a produção da obra de arte e a possível separação entre o momento de produção da obra com a consequente perda de controle dela pelo artista, no momento de sua contemplação. De início faz-se uma abordagem das principais correntes filosóficas conceituais da arte, notadamente, aquelas com reflexo na construção da teoria da autonomia da arte. Em seguida, apresentam-se as idéias de Kant, como principal referencial teórico no conceito de autonomia da arte e o principal ponto condutor para estabelecer as premissas da pesquisa. Nessa parte, além de discutir os aspectos principais sobre a autonomia, a idéia do belo e do sublime, também se discute os aspectos referentes à crítica da autonomia; se inserem temas relativos às implicações sociais e políticas da arte e sua possível influência nesses campos do conhecimento, onde também se introduz as ideias de Peter Burger, crítico à autonomia da arte e os reflexos do pensamento de filósofos que abordaram a arte sob a perspectiva revolucionária e política, como Marcuse e Adorno. E, por fim, a pesquisa se detém na figura do artista e na obra de arte por ele concebida. Abordam-se conceitos e definições sobre o artista, sua formação e os elementos que caracterizam sua habilidade e talento para a criação artística. Sob o prisma filosófico, analisa-se o gênio na concepção Kantiana, seus atributos e relação com a natureza e a obra de arte. Também se analisa a questão da mitificação do artista e até que ponto isso pode ser determinante na criação de uma suposta obra de arte que não seja autônoma; A relação entre a pessoa do artista e sua criação. A construção de um estilo, de uma assinatura própria, de uma personalidade e como isso pode condicionar sua obra como não autônoma. A natureza da obra de arte e o momento em que ela supostamente alcança sua autonomia em relação ao artista que a criou.

PALAVRAS CHAVE - Teorias da arte; Autonomia da arte; Juízo estético; Belo e Sublime; Criação artística; Indústria cultural; Recepção da arte; Gênio; Aura; Artista e sociedade.

ABSTRACT

XAVIER, A, Edson. Autonomy of the work of art in relation to the creative artist. F. Dissertation (Master in Philosophy) Institute of Human and Social Sciences, Federal University of Mato Grosso, Cuiabá, 2021.

This dissertation has as its central base the research the theme of art autonomy, although here delimited the universe of the artist's relationship with the production of the work of art and the possible separation between the moment of production of the work with the consequent loss of control of it. by the artist, at the moment of his contemplation. At the beginning, an approach is made to the main conceptual philosophical currents of art, notably those that are reflected in the construction of the theory of the autonomy of art. Then, Kant's ideas are presented, as the main theoretical reference in the concept of art autonomy and the main guiding point for establishing the research premises. In this part, in addition to discussing the main aspects of autonomy, the idea of the beautiful and the sublime, the aspects related to the criticism of autonomy are also discussed; themes related to the social and political implications of art and its possible influence in these fields of knowledge are inserted, which also introduces the ideas of Peter Burger, critic of the autonomy of art and the reflections of the thinking of philosophers who approached art from a revolutionary perspective and politics, like Marcuse and Adorno. Finally, the research focuses on the figure of the artist and the work of art conceived by him. Concepts and definitions about the artist, his background and the elements that characterize his skill and talent for artistic creation are addressed. From a philosophical point of view, genius is analyzed in the Kantian conception, its attributes and relationship with nature and the work of art. The issue of the artist's mythification is also analyzed and to what extent this can be decisive in the creation of a supposed work of art that is not autonomous; The relationship between the person of the artist and his creation. The construction of a style, his own signature, a personality and how this can condition his work as not autonomous. The nature of the work of art and the moment in which it is supposed to achieve its autonomy in relation to the artist who created it.

KEY WORDS - Theories of art; Autonomy of art; Aesthetic judgment; Beautiful and sublime; Artistic creation; Cultural industry; Reception of art; Genius; Aura; Artist and society.

SUMÁRIO

Introdução	8
Parte I - Da Arte e da autonomia	
1.1 As teorias da arte e a experiência estética	11
1.2 A idéia da autonomia da arte em Kant	20
1.3 O belo e o sublime em Kant	24
1.4 Crítica à autonomia da arte	30
1.5 A essência revolucionária da arte	36
Parte II – Do artista criador e da obra de arte	
2.1 A formação, o talento e a inspiração do artista criador	47
2.2 O artista e sua relação com a sociedade	53
2.3 A mitificação e a estigmatização do artista	57
2.4 A afirmação do artista através da criação da obra de arte	65
2.5 A relação do artista com a obra de arte	74
Considerações finais	82
Referências bibliográficas	88

INTRODUÇÃO

A maior motivação para a realização desta dissertação se assenta na tentativa de compreender o tema da autonomia da arte formulada a partir da 3ª crítica Kantiana, sob o viés da realidade vivenciada pelo artista criador e sua obra, a natureza de seu papel na criação artística, bem como os desdobramentos derivados desta condição ou o alcance cultural e social atingido por ela. Como ponto norteador, buscou-se investigar o fato de, por várias vezes, verificar-se a perda do controle do artista sobre a obra produzida no que concerne sua significação, seu valor estético e sua influência cultural. Também o modo como esse artista, mitificado, atuante socialmente, manifesta suas opiniões fora do universo artístico ou dentro dele e com isso passa a ser visto pela sociedade de forma indissociável da sua obra a ponto de contaminá-la com suas convicções políticas e humanas, através de um julgamento peremptório da opinião pública, impregnando de preconceitos e impressões execrantes à obra de arte por ele produzida.

Ao perpassar as principais correntes filosóficas que explicam a arte buscou-se estabelecer premissas e referenciais que pudessem ser utilizados ao longo do trabalho capazes de facilitar e proporcionar maior clareza para compreender como a obra de arte é constituída, como ela é assim reconhecida e como se coloca a justificar e a consolidar a idéia da arte. Não há como alcançar tais questões sem repassar as idéias que constituem o conceito de autonomia da arte. Porém, mesmo ao examinar aspectos históricos destes referenciais teóricos, buscou-se sempre invocar o problema da relação entre o artista e a obra criada, perquirindo-se sobre a autonomia possível do objeto artístico em relação à motivação criadora. É nessa orientação que se discute o pensamento de Kant, trazendo-o para o universo da realidade do artista e a sua obra, com a análise do juízo de gosto e sua centralidade na pessoa do sujeito contemplador; O jogo entre a imaginação e o entendimento a partir de um objeto tomado pela experiência estética e as definições sobre o belo e o sublime como intenções deliberadas a serem buscadas pelo artista no processo de criação da obra de arte. Ainda que Kant não tenha construído sua teoria estabelecendo uma definição clara sobre obra de arte, todo o pensamento estético do filósofo alemão, no que tange os aspectos da autonomia, são o fio condutor e o principal referencial teórico deste trabalho. De outro lado, como

contraponto necessário, discutem-se as idéias de Peter Burger em relação à autonomia da arte e sua possível categorização burguesa no seio da sociedade.

A abordagem sobre a função da arte ou sua ausência de função, no embate entre as idéias kantianas e as críticas de Burger, trouxeram à tona o pensamento de outros filósofos, notadamente, Adorno e Marcuse, na medida em que os temas de reificação, indústria cultural, arte engajada e arte revolucionária estabelecem certo grau de antagonismo à teoria da autonomia da arte, pois estabelecem a possibilidade de uma arte justificada, com finalidade prática. Desse modo, ao apresentar as críticas ao conceito de autonomia, quase que naturalmente se impôs a discussão sobre o conteúdo político e social da arte. E claro, buscando o viés da motivação do artista como marca indelével na obra e provocando a idéia da autonomia, na medida em que aqui o objeto artístico (obra de arte) não estaria completamente livre das motivações pessoais do criador. Do mesmo modo, buscou-se verificar a influência da indústria cultural na obra de arte e no processo criativo do artista, a perda de controle sobre o objeto artístico, o culto à imagem do artista e sua mitificação e banalização como parte integrante do mercado de produção cultural, polarizando as idéias principiológicas que caracterizam a autonomia da arte em relação às características consolidadas da chamada arte engajada.

Na segunda parte, o perfil do artista criador ganhou contornos sob o exame da filosofia e da autonomia da arte, onde foram apresentadas questões sobre sua formação moderna desde uma perspectiva histórica até as implicações determinadas pelo modo de vida atual, o talento nato e a influência econômica e social na construção de um perfil artístico. O modo como os apreciadores da arte associam estes aspectos, muitas vezes contaminando a experiência estética a partir das idéias sobre a personalidade do artista, seu modo de vida, suas crenças, etc. Ao se perpassar todos os mecanismos históricos que moldaram a construção de uma idéia sobre o que é ser artista, também há uma necessária aproximação com sua eventual função social e revolucionária como criador de um produto cultural capaz de influenciar a sociedade.

Ao longo da pesquisa questionamentos levaram a buscar alguns elementos comuns à definição da obra de arte. Mas, as dificuldades, principalmente tendo a referencia da teoria sobre a autonomia da arte, não possibilitaram o alcance de um resultado que fosse satisfatório à estrutura do texto e do tema trabalhado resultando somente na análise de sua gênese sob a perspectiva da motivação do artista. Ainda assim, partir desse estudo pôde-se aclarar melhor a relação entre a obra de arte e quem a

criou, a personalidade do gênio e a possibilidade de uma inserção marcante de um estilo, de uma escola, na obra criada. Ao analisar os aspectos que compõem um objeto a ponto dele ser designado como obra de arte, é possível responder algumas questões sobre a relação ou não com as intenções criativas do artista e até a possibilidade deste ofício criativo ser um meio de comunicar idéias políticas ou influir na sociedade. O problema de sua autonomia ressurge, mas não é completamente satisfatório em relação à filosofia estética, pois não ecoa nos conceitos kantianos que não tomam o objeto como sendo dotado de propriedades estéticas absolutas. O paradigma da modernidade presente em Kant coloca todo o conhecimento no sujeito, não no objeto.

Como tentativa final de trazer elementos novos a essa questão, buscou-se estudar o processo de produção artística, a obra e seus atributos estéticos, bem como o seu impacto na sociedade em cada contexto histórico com ênfase nos receptores da obra de arte para ao final, tecer-se um quadro capaz de fornecer elementos para identificar a verdadeira atuação dos criadores de objetos artísticos e o seu papel na estética filosófica.

A inquietação inicial sobre o modo com que a sociedade lida com a arte e com o artista, estigmatizando ou mitificando-o, para muito além da experiência estética, fundindo o modo de vida e as experiências pessoais do Gênio com o seu objeto de criação, bem como a vinculação de sua obra à sua conduta, determinando muitas vezes, a valoração artística, perpassam toda a elaboração da dissertação e confesso, ao final, permanece ainda mais robusta e elaborada sem qualquer indício de responder as questões iniciais suscitadas pelo trabalho. Porém, acredito que traz pontos aclaradores sobre a autonomia da arte a partir de uma configuração mais próxima do artista criador e desnudar sua plausível incapacidade de controle sobre o produto de sua criação pela diversidade de formas com que ela será apropriada pelo público contemplador.

PARTE I - Da arte

1.1 As teorias da arte e a experiência estética

A formulação do conceito de arte sempre foi um desafio que se perpetuou de forma muito dinâmica na filosofia, a determinar de acordo com cada época, teorias e correntes bastante díspares entre si, embora atreladas quase sempre a uma investigação sobre o belo ou a sua percepção no ambiente de uma criação humana. No final do século XVIII, com o desenvolvimento de uma estética sistemática como disciplina filosófica, o atributo da autonomia passou a ser uma parte constitutiva do conceito e trouxe novas abordagens e reflexões. A dificuldade na formulação do conceito persistiu e também se estendeu à caracterização de objetos capazes de reunir em si elementos que possibilitasse sua definição como obra de arte e até à figura do artista criador, a partir de sua atividade de criação a tipificar o seu fazer como um fazer artístico.

No âmbito filosófico, a teoria estética ganhou contornos nítidos para tomar o universo das experiências relacionadas à arte como extensão indissociável da obra criada e, embora não limite o objeto da investigação filosófica às experiências brotadas dos objetos artísticos, concentra neles um enorme referencial que vai definir o modo e a intensidade da relação entre o artista criador e a obra de arte posta à apreciação. Para efeito do estudo acerca da autonomia e a possibilidade dela ser estendida ao objeto para além de qualquer controle do artista, é imperativo que se repasse aquelas teorias sobre a arte que de algum modo relaciona ou faz refletir sobre o atributo da autonomia.

A primeira teoria a ser destacada e a mais longeva é a denominada representacionista, que define a arte como atividade humana de representação das coisas, pessoas, acontecimentos e tudo mais passível de ser apropriado pelo olhar do artista criador. E, a excelência da melhor técnica de manuseio das matérias da natureza a moldar o objeto artístico tornam o ato de representar como ideal, na medida que se aproxima da forma mais perfeita possível do objeto natural representado, estabelecendo o paradigma de qualidade e valoração da obra de arte criada. A gênese desta teoria está em Platão e Aristóteles que concebiam a arte como imitação ou uma representação naturalista da realidade.

Para a teoria, em suma, as criações artísticas devem ser dotadas de qualidades representativas. Como corolário desta concepção, a experiência estética, quanto à sua intensidade, atingiria um grau tanto maior quanto fosse a precisão da representação do objeto feita pelo artista.

Mais adiante, a idéia da representação sofisticou-se. A obra de arte não precisaria ser uma cópia ou imitação da realidade, uma mera representação naturalista. Ela poderia ser uma representação puramente convencional ou simbólica. E ainda, não é mais exigido que a obra de arte represente nada, mas que seja sobre algo, que possua um tema, um assunto, um significado.

O artista criador imbuído da ideia representacionista, desenvolve a possibilidade da arte como um meio de preencher uma incompletude da natureza, que ao ser realizada deixaria um vazio no espírito humano, e assim seria carregada de várias espécies de enigmas frente à atividade geral de fabricar, não sendo de fato o que ela representa, mas fundindo-se imitativamente com o seu modelo. Ou seja, nada de real seria fabricado, nada de uso real, mas algo preenchido, quiçá, quando observado, por sua própria aparência¹.

Os elementos que constituem a intenção e motivação do artista criador na busca da representação da natureza impregnam sua criação artística na medida em que ele atinge maior aproximação entre o objeto e a obra, tanto maior for a perfeição em traduzir o objeto natural, seja simbólico ou convencionalmente representado, tornando-o possível de apreciação, e principalmente dando perenidade na forma da obra de arte produzida.

Sob a perspectiva da representação, em muitos sentidos, os motivos que determinaram o artista na feitura da obra, parecem limitar o seu universo criativo e até esboçar elementos significativos que orientam de uma forma mais simplificada, a compreensão da obra e a sua intenção.

Os problemas de definição derivados da teoria representativa da arte são diversos e bem conhecidos. E suas seguidas melhorias não foram suficientes para torná-la uma teoria definitiva, embora tenha permanecido por muito tempo como referência no estudo da arte.

¹ GADAMER, Hans-Georg, 1985, p. 25.

Por sua vez, para a teoria expressivista, a tarefa da arte é expressar algo, que pode ser uma emoção ou mesmo um sentimento. Em certo sentido essa expressão pode inclusive ambicionar um conteúdo intelectual significativo ou ideias. E aqui há que se considerar aquelas idéias que não comportam outra forma de expressão que não seja aquela expressa por meios artísticos. Nesse rol, as sensações íntimas de angústia, afeto, júbilo, tristeza e os devaneios fantasiosos, tipicamente imaginativos, que só comportam apropriação plena no mundo real a partir de uma manifestação artística.

A arte assim seria uma tentativa de objetivação daquilo que acontece na consciência do artista, permitindo, de certo modo, aos receptores da obra, participarem de alguns lampejos de sua vida emocional e mesmo compartilharem, ainda que de maneira difusa, suas experiências pessoais².

Mesmo obras não representatórias ou aquelas que de um modo direto não tem a representação como objetivo do artista ou ainda que representem conteúdos intelectuais significativos, são aceitas e conformadas pela teoria expressivista.

A expressão não se limita, portanto, a sentimentos. As qualidades expressivas das obras artísticas aqui veiculariam desde sentimentos a conteúdos, idéias, e mesmo poderiam conter a ausência de qualquer significação. E, claro, a expressão do artista ocorreria independentemente de sua intenção. Aqui, parece haver uma possibilidade perceptível de ausência de controle significativo a ser impresso pelo criador na sua obra e, inclusive, a compreensão da emoção expressa nela não cunharia uma definição objetiva, mais talhada na consciência do apreciador.

No entanto, a expressividade não é uma condição necessária e suficiente para toda a arte, na medida em que existem muitas formas de expressão de sentimentos não artísticas e, do mesmo modo, não é privilégio da arte a expressão de conteúdos intelectuais.

Veja que aqui, a motivação do artista criador tem um ambiente imenso para desenvolver-se. A autonomia de sua criação restará inerente à própria sistemática de produção da obra. E as possibilidades de compreensão ou entendimento de sua arte

² É importante frisar que, a percepção plena do estado interior do artista criador, na teoria expressivista, não é absoluto ou permanente. É um fato de fácil demonstração que o sentimento expressado por uma obra pode ser muito diferente daquele experimentado pelo artista durante a criação da obra. As qualidades expressivas de uma obra, na verdade são definidas pelo efeito dela nos fruidores, pouco importando ou impactando nisso, a história de sua produção ou de maneira definitiva, o estado mental ou o humor do artista que a criou (REICHER, E. Maria, 2005, p.167).

atingirão um alto grau de liberdade por parte dos apreciadores vez que reduzidas às condições pré-existentes conhecidas, que poderiam ser relacionadas com a intenção do artista.

Já para as teorias formalistas, a tônica da produção artística e a construção da obra de arte privilegiariam os aspectos formais da obra com certo detrimento dos aspectos de conteúdo. Ou seja, são os aspectos formais de uma obra e não os aspectos do seu conteúdo que irão determinar a base de sua avaliação estética, as qualidades intrínsecas da obra. Em certa medida, isso pode resultar na exigência de que obras de arte, quando possível, devem estar livres de conteúdos, sem representar ou expressar coisa alguma. Embora isso não esteja abrangido pela teoria formalista como exigência de sua definição, é uma interpretação que deriva da natureza dos conceitos por ela defendida³. O conceito de autonomia da arte, na mesma esteira, encontra terreno fértil para desenvolver-se mediante um ajustamento quase natural com a teoria formalista, no ambiente intelectual derivado de suas idéias e concepções.

É nítido perceber que, a exemplo da teoria expressionista, o formalismo é uma reação às teorias representacionais da arte, ao buscar exercer uma tentativa perene de definir o conceito de arte através das características formais do objeto artístico. Embora não negue que a arte possa representar ou expressar algo, essa não seria uma função primordial da arte a ponto de assim defini-la. Isso, tomado como premissa, poderia orientar uma classe de artistas a perseguir a criação de obras onde o rigor estilístico atribuído às formas, seria o principal paradigma. Mas, para além de uma intenção dirigida ao culto da forma artística, mesmo o artista incauto, inconsequente à referida orientação, na criação de uma arte autêntica verá sobressaído em sua obra, como aspectos relevantes na contemplação do público, apenas as características formais passíveis de serem apropriadas pela experiência estética.

Ressai como necessária condição de sua afirmação teórica a existência no objeto de qualidades formais específicas capazes de por si só afetarem o contemplador da obra, e produzir nele uma alguma emoção. As dificuldades da teoria residem, em grande medida, exatamente na extrema dificuldade para obter-se um consenso da definição do que seria qualidade formal de um objeto; porque é ela que caracterizará este objeto como obra de arte. A presença dela, resultando em um atributo intrínseco de

³ Maria E. Reicher (REICHER, E. Maria, 2005, p.176) afirma que o formalismo pode resultar em obras de arte, livres de conteúdo, mas esta não seria uma exigência necessária, capaz de definir a teoria.

sua existência, é que o definirá como obra artística. Ou seja, as obras de arte serão distintas em relação às não obras de arte por possuírem qualidades formais específicas.

O elemento determinante aqui é o impacto causado pelas formas da obra de arte produzida através de uma emoção despertada no apreciador. Uma emoção estética decorrente de uma sensibilidade para a arte. Seria irrelevante o objeto representado pela arte, a tradução do real ou o tema, na medida em que como valoração estética na definição artística ressaíria a harmonia, a composição da forma e o sentimento e a emoção despertados. A base da avaliação estética recairia sobre os aspectos formais da obra, e não sobre os aspectos de conteúdo. Em certo sentido, é a teoria que mais se amolda às ideias sobre a autonomia da arte que rejeitam qualquer finalidade a ser abrigada no objeto artístico que não os efeitos estéticos de sua apreciação. Como motivação criadora, o empenho do artista estaria em buscar uma composição das formas que, em sua harmonia, gerasse uma emoção no contemplador, no apreciador da obra. O choque no observador, sua arrebatção, aturdimento e estranhamento passam a determinar o princípio motivador do artista.⁴

A possibilidade da arte autônoma é tanto maior e mais presente no formalismo vez que ela não precisa percorrer o caminho mais fácil de perseguir ou ser empregada para atingir finalidades onde o conteúdo se revela sem maiores dificuldades. Ela não precisa do modelo natural nem da instigação íntima da expressão de emoções para alcançar sua plenitude. Isso porque o ápice de sua autonomia é proporcional à intensidade do seu componente de forma, em comparação inversa com o componente de conteúdo.

Já a teoria institucional da arte não compartilha para sua definição nenhuma referência a qualidades formais, qualidades de representação ou de expressão. Através de uma instituição, um complexo sofisticado e, de certo modo elitista, denominado “mundo da arte”⁵, um objeto possuirá o status de obra de arte exatamente quando desempenhar uma função for relevante e esteticamente reconhecido como dotado de qualidades em coerência com as respectivas definições institucionais⁶.

⁴ BÜRGER, Peter, 2017, p.49.

⁵ Para Dickie, “mundo da arte” seria um dos sistemas para reunir públicos em torno das obras de arte. O público seria um grupo de pessoas que compartilham um entendimento sobre artefatos apresentados a eles. Para ter um público, você precisará de algum sistema que vincule as pessoas em um entendimento compartilhado. (DICKIE, 1974, p. 11).

⁶ REICHER, 2005, p.178.

Nesse ambiente se desenvolve a idéia de que arte seria o produto da adequação entre as definições erigidas pela instituição do mundo da arte e, a obra artística para ser considerada como tal, reuniria os atributos aceitos e difundidos como hábeis a serem postos à apreciação dos fruidores⁷. Há um nítido caráter elitista na teoria ao vincular os elementos definidores de arte aos conceitos consensualmente definidos pelas pessoas constituintes da instituição. Não se procura a essência da arte, qualidades inerentes ao objeto da arte construído por uma determinação livre do artista criador, mas através das indicações de caráter institucional, produzidas no seio do chamado mundo da arte.

Temos assim, por corolário desta teoria, a existência de determinados mecanismos na sociedade a permitir que certos grupos legitimem seu gosto e o disseminem entre as pessoas, tornando-o quase uma unanimidade. Esses mecanismos estão ligados às instituições políticas, educacionais e culturais existentes. Ela tem o poder de identificar, selecionar, qualificar e preservar a produção artística. Logo, certo padrão se consagra e se torna “clássico” dentro de um grupo, moldando sensibilidades. O gosto assim legitimado torna-se dominante e resiste à mudança na medida em que o grupo, ou parte dele, identifica-se com seus princípios.

Não obstante a intensa sucessão de teorias a explicar e conceituar a arte, cada uma delas recebendo maior ou menor atenção em cada época, e muitas vezes sendo reabilitadas em momentos diferentes, há ainda um enorme desafio em precisar conceitualmente e significadamente a arte. Parte do ceticismo estético em relação às definições de arte reside na suposta conclusão errada sobre a existência de uma palavra capaz de designar algo com uma essência comum presente em muitas coisas diferentes. Ou seja, seria fundamentalmente impossível indicar condições suficientes e necessárias para que algo seja arte ou obra de arte, pois o simples fato de que designamos muitos fenômenos distintos como arte não comprovaria que todos eles, de fato, tenham algo em comum.

Do ponto de vista histórico, houve uma maior perenidade hegemônica da teoria da representação ou representatória, pois ela foi grandemente acolhida na idade antiga e encontrou muita adequação na idade média e na idade moderna, principalmente com a vinculação da atividade e produção artística à igreja e à monarquia. O aspecto da

⁷ DICKIE, G, 1974, p. 09

justificação da arte encontrou terreno fértil na doutrina cristã dominante no ocidente e eco na monarquia, igualmente dominante como forma de governo desse período.

Diante da tradição da arte, o cristianismo, com a evolução da igreja cristã, adotou uma posição que resultou em um tônus secular determinante para anos e anos de produção artística: a *bíblia pauperum*, a bíblia para os pobres que ignoravam a leitura e o latim, com a mensagem cristã sendo difundida através das narrativas em imagens, instilando uma nova significação para a linguagem formal dos artistas plásticos e à arte uma nova legitimação. Uma justificativa competente com um motivo elementar para a arte no Ocidente. Sua produção totalmente ligada a instituição social da religião era feita de modo coletivo-artesanal e sua recepção coletivamente recepcionada, nas figuras imediatas dos fiéis.⁸

A história da arte ocidental viveu amplamente dos frutos da conduta adotada pela igreja cristã, com um desenvolvimento de uma linguagem formal coletiva, através da renovação humanista da arte grega e romana, inserindo conteúdos de nossa autoconsciência até o final do século XVIII com a grande transformação religiosa, política e social, que adveio com a revolução burguesa. Até então, a arte servia à igreja e tinha como motivação principal aos artistas criadores a temática religiosa.

De igual forma, a arte associada à figura do rei, moldou uma justificativa institucional que impulsionou a produção artística e também renovou a tradição antiga da arte grega e romana, embora aqui com uma legitimação fundada na auto promoção das monarquias e na ostentação de monumentos criados ao sabor de paixões e vaidades. A denominada arte cortesã, cuja finalidade de uso recai sobre o objeto de representação que serve à glória do príncipe e a sociedade cortesã. A forma de produção é individual com a arte desenvolvendo a consciência de sua singularidade no fazer artístico.

Seja pela motivação religiosa, seja por aquela determinada pelo monarca, o ápice da imitação da natureza e o máximo do rigor técnico como norteador da atividade criativa alcança um patamar inédito na história da arte, compreendendo o período que vai da idade média até a idade moderna.

Na modernidade, com o desenvolvimento da sociedade burguesa, o objeto artístico volta-se para o individual, no que se refere à sua produção com o exercício mais evidente pelo artista da liberdade técnica e estética, e também no que se

⁸ GADAMER, Hans Georg, 1985, p. 12.

refere à recepção de sua obra, apropriável como item de consumo, tornando o objeto artístico simbólico, com fins à representação de uma ideia ou de um conceito, a partir de da compreensão expressada na forma de um anseio individual. Ou seja, o objeto artístico, com o surgimento de uma burguesia rica e do mercado, passava a ser independente em relação a qualquer instituição. O artista não mais subordina sua criação a um patrono específico, seja ele religioso ou aristocrata, mas ao anonimato do mercado. A consequência é uma expansão de grandes proporções do seu universo criativo e expressivo, na medida em que não mais se limita a representação de temas sacros ostentatórios ou glorificação de pessoas e artefatos. Para tanto, contribuíram o surgimento de uma burguesia rica e o desenvolvimento do mercado, acarretando uma gradual separação da arte em relação à aristocracia e à igreja, tornando-se veículo da representativa auto compreensão burguesa, com o modelo de produção e recepção individual.

Gadamer confere a esse processo uma perspectiva bastante ilustrativa:

Há um novo agente social na pretensão do artista moderno. Há uma espécie de confrontação contra a religião formativa burguesa e seu cerimonial de fruição, que atraiu o artista de hoje, de muitos modos, a incluir nossa atividade em suas próprias pretensões, assim como acontece naquela construção de um quadro cubista ou não-figurativo, no qual as facetas das contemplações alternativas do espectador devem ser sintetizadas passo a passo. Está na pretensão do artista colocar na obra a nova mentalidade artística, a partir da qual ele cria, ao mesmo tempo como uma nova forma de comunicação de todos com tudo. Quero dizer com isso não só que as grandes realizações criadoras da arte afundam por mil caminhos no mundo utilizável e na configuração decorativa de nosso ambiente – ou digamos: não afundam, mas difundem-se, espalham-se e preparam assim uma curta unidade estilística de nosso mundo elaborado humanamente (GADAMER, Hans-Georg, 1985, p. 21).

A arte burguesa, a princípio foi artesanal com o artista buscando o isolamento e produzindo fora da prática social comum, da prática utilitária comum, fora

do padrão coletivo de produção, mas com vista à maior apropriação pelo coletivo, embora sua recepção seja consumada de modo individual. Como consequência, desse distanciamento das práticas humanas comuns, a criação artística se vê arrancada da totalidade vital (*Lebenstotalität*)⁹ das atividades sociais, e com elas abstratamente se defronta.

Na esfera da sociedade burguesa, o objeto artístico torna-se revestido de individualidade, no que se refere à sua produção e também no que se refere à sua recepção, entendida na ponta do consumo, o objeto artístico torna-se um objeto simbólico, com fins à representação de uma idéia de classe, advinda da auto compreensão de si mesma como uma concepção simbólica do individual frente ao social maior e abrangente. Em termos gerais, da arte sacra, medieval, à arte burguesa, desde os primórdios da era industrial, passando pela arte cortesã, sua finalidade passa de objeto passível de ser cultuado à representação de uma idéia de classe; sua produção se desloca do âmbito coletivo (artesanal) enquanto artefato social ao individual; sua recepção, por vez, desenvolve-se de forma coletiva em direção ao particular, o individual. Com esse atributo, a arte estaria cada vez mais dissociada da vida prática, prosaica, estabelecida pela convivência em sociedade. A produção artística se reveste de bálsamo e aflição, pois aponta para informar um conteúdo imagético dissociado da realidade servindo como meio de atenuar os rigores da existência social ao passo que muitas vezes, pode acirrar sua percepção.

Nesse sentido, ressaí a percepção que a arte exerceria uma função contraditória na sociedade burguesa, ao projetar a imagem de uma ordem melhor e ao mesmo tempo, em sua criação, protestar contra à cruel ordem vigente, gerando uma aparência, uma ficção de ordem melhor capaz de sublimar, aliviar a pressão na sociedade, das forças transformadoras. Ao passo que promete uma possibilidade de ruptura com a ordem vigente, dilui e gera resignação, servindo assim à própria causa dominante. Esse duplo caráter assegura que a distancia entre o processo de produção e reprodução artística contenha tanto um momento de liberdade quanto um de descompromisso, alheio à qualquer consequência de trazer a arte de volta ao processo da vida¹⁰.

⁹ BÜRGER, Peter, 2017, p.101.

¹⁰ MARCUSE, Herbert, 1964, p. 16

1.2 - A ideia da autonomia da arte em Kant

O conceito de autonomia da arte esteia-se, de forma fundamental e referencial no pensamento estético de Kant (KANT, I, 2016). Sua formulação estabelece a apreciação estética desinteressada, ou seja, aquilo que é objeto de apreciação estética não tem, enquanto tal, nenhuma função prática, moral ou cognitiva. Enquanto objeto de apreciação estética, uma coisa não obedece a uma razão instrumental: ela não existe para uma finalidade, ela vale por si mesma. E como tal, devem ser assim tomadas às obras de arte. Embora Kant diretamente não tenha tratado do assunto especificamente em relação às obras de arte, é possível uma leitura extensiva a elas considerada como objetos com grande potencial de produzir experiências estéticas relevantes.

Nesse sentido, qualquer análise que investigue a relação de autonomia da obra de arte em relação às intenções motivadoras do artista, tem como crivo necessário a formulação levada a cabo por Kant, ainda que, repita-se, em sua teoria ele não tenha se detido especificamente sobre a obra de arte. Talvez porque, como se verá adiante, ele concebia toda e qualquer experiência estética como oriunda do sujeito, não residindo jamais na coisa, na obra percebida.

O objeto da investigação kantiana é o juízo estético, definido por ele como juízo de gosto, que no jogo entre a esfera dos sentidos e a esfera da razão, entre a inclinação pelo agradável e o interesse da razão prática na realização da lei moral, se define como desinteressado. Não sendo um juízo de conhecimento, ele tem como fundamento de sua determinação o subjetivo. O interesse estaria definido apenas através da relação com a faculdade de julgar. O gosto, por sua vez, traduzir-se-ia na faculdade de julgamento do belo. A inteireza do elemento subjetivo dimensiona-se pela impossibilidade da sensação de prazer ou desprazer, no campo da representação empírica, ser associada ao objeto da percepção, mas sim no sujeito e o que ele faz com essa representação, indiferente à existência do objeto (KANT, I, 2016, p.100).

E é exatamente por ser assim, que a faculdade de julgar ocupa posição dominante no sistema filosófico de Kant, pois a ela incumbe fazer a mediação entre o conhecimento teórico e o conhecimento prático, representados por natureza e liberdade. Ao estético atribui-se uma posição especial entre a sensibilidade e a razão, definindo o juízo de gosto como livre e desinteressado. Para Kant, a satisfação pura e desinteressada seria aquela experimentada pela representação da existência de um objeto, bastando tão

somente o vivenciar desta representação para proporcionar o juízo de gosto, a definir se o objeto é belo ou não. Sem que haja qualquer relação de dependência do sujeito para com o objeto, ou para com sua existência, mas apenas sendo suficiente sua representação para provocar a sensação de satisfação (KANT, I, 2016, p.101).

Logo, o juízo sobre o belo por ser estético, não indica uma característica do objeto, mas um sentimento (*Gefühl*) de prazer ou desprazer do sujeito¹¹. O sujeito desfruta do belo, estimulando uma interação lúdica, resultado do jogo livre entre a imaginação e o entendimento¹². Daí porque o juízo de gosto pretende, a despeito de qualquer aparente contradição, erguer uma pretensão de universalidade, ainda que ele próprio seja inerente à subjetividade do sujeito. Desse modo, o prazer estético surgiria de um jogo que em essência envolve a imaginação e a compreensão objetiva do objeto. Sendo assim, o belo não seria uma propriedade do objeto, que ressairia de suas formas, de sua perfeita composição, da harmonia de suas cores, mas, sim, um sentimento do sujeito.

Eckart Forster, em análise à obra de Peter Frederick Strawson sobre o juízo estético em Kant, explica assim a reivindicação de validade universal do Juízo de gosto:

Na cognição de qualquer objeto a imaginação e o entendimento co-operam, o primeiro apreendendo e exibindo o múltiplo que o juízo, então, subsume sob um conceito proporcionado por este último. Contudo, se o objeto é também belo, então o juízo percebe na sua reflexão que esta subsunção não esgota o objeto; ao invés disso, o entendimento e a imaginação agora exercem um livre jogo, no qual a capacidade da imaginação em exhibir e a capacidade do entendimento de conceituar vivificam-se e promovem-se uma a outra. A esse livre

¹¹ Karl Philip Moritz “critica a ideia de que seja possível utilizar a categoria do prazer como critério distintivo entre o que é belo e o que é útil, já que os dois são ambos fontes de prazer. Sensações prazerosas surgem seja em presença de objetos uteis (cuja utilidade provoca prazer), seja na frente de objetos belos. Estas considerações eram dirigidas contra o filósofo berlinense Moises Mendelssohn, que nas Considerações sobre as fontes e relações entre as belas artes e as ciências (1757) sustentava a opinião de que o fim da arte fosse a capacidade de causar prazer. Moritz, em vez disso, acha que tanto o belo como o útil produzem prazer e, por isso, que não se pode recorrer a tal princípio como critério distintivo entre beleza e utilidade.” (SPEZZAPRIA, Mário. “A essência autônoma da obra de arte na estética de Karl Moritz”, p. 238. In: Anais da VIII Semana de Orientação Filosófica e Acadêmica. São Paulo: Blucher, 2014)

¹² Para Han, “a imaginação é a força de reunir, em uma imagem unificada, os diversos dados dos sentidos gerados pela visão. O entendimento opera em um nível abstrato superior. Ele unifica as imagens, fazendo delas conceito”. O belo seria o resultado desse jogo livre entre imaginação e entendimento em uma interação lúdica harmônica (HAN, B, C, 2019, p.32).

jogo responde-se com o sentimento de prazer. Se expressa esse prazer ao dizer que o objeto que suscita o livre jogo e o subsequente deleite advindo dele é belo. Uma vez que supomos que a imaginação e o entendimento existem em todos os seres humanos, supomos também que outros sentirão o mesmo prazer diante dos mesmos objetos e, portanto, concordarão com nosso juízo. A aceleração de ambas as faculdades (imaginação e entendimento) para uma atividade indefinida e, no entanto, harmoniosa (graças à representação dada), [aceleração para uma atividade harmoniosa] tal como cabe à cognição-em-geral [indeterminada e sem conteúdo especificado] – eis a sensação cuja comunicabilidade universal é postulada pelo juízo de gosto. (FÖRSTER, E, 2009, p. 18)

A princípio, sob o viés da relação entre o artista criador e sua obra de arte, a partir de sua criação, concebida muitas vezes com a intenção deliberada de promover o belo ou até o instigante, no momento em que o jogo livre da imaginação e o entendimento na percepção deste objeto artístico desencadeiam certo grau de experiência estética no apreciador da obra de arte, qualquer motivação prática ou utilitária pretendida pela intenção do artista, em Kant restaria perdida. O objeto ao se permitir contemplar, alcançaria o status de autônomo, livre e desprovido de qualquer interesse. E tanto maior o grau dessa experiência estética, maior será a qualidade exercida pelo Juízo de gosto, admitindo-se que o objeto possua o potencial de despertar sentimentos sobre beleza. Uma beleza livre, divorciada de conceitos e significância, onde o movimento estético do prazer ocorre sem que algo seja necessariamente compreendido. Por mais que o artista concentrasse seus esforços na confecção de uma obra capaz de invocar o mais alto grau de sentimento estético, ele não conseguiria imprimir eficientemente isso na obra artística, pois para Kant, não são os atributos do objeto que determinarão o juízo estético, mas os atributos da imaginação e do entendimento presentes no sujeito contemplador. O máximo que esse artista atingiria é a obtenção de um objeto com mais potencial de despertar os sentimentos estéticos.

Esse prazer desinteressado que ressairia da experiência estética contextualizado no ambiente da produção artística constitui um importante fundamento para a consolidação da teoria sobre a autonomia da arte. Porque no momento em que a obra de arte, tomada como objeto de contemplação vem a ser elevada à apreciação

produzindo o sentimento estético no contemplador, muito além das expectativas do próprio artista que a criou e desvinculada de qualquer finalidade ou motivo que justifique sua existência, percebemos sua natureza autônoma. Ela, como veremos mais adiante nas análises sobre a chamada arte engajada, mesmo quando deliberadamente utilizada como veículo de uma idéia, de uma mensagem, de uma convicção política ou moral, apresenta-se resistente a se vincular a uma finalidade, a uma motivação. A obra de arte, reconhecida como tal, encarna o ideal do prazer desinteressado, pois não se presta como meio para atingir um fim, para alcançar algum objetivo ou para satisfazer alguma necessidade. Ela é o próprio fim, o interesse se encerra nela mesma. Não temos desejos ou pretensões em relação a esse objeto. Para Kant qualquer interesse externo que não se dirija ao objeto por causa dele mesmo torna impossível a contemplação do objeto em atitude estética e resultará num juízo de gosto parcial, não um juízo de gosto puro¹³.

Assim, a contemplação da obra de arte, para realizar-se plenamente em consonância com os elementos que proporcionam o juízo de gosto, depende de ser percebida em atitude estética. A atitude estética pressupõe o exercício do prazer desinteressado. A contemplação em atitude estética nivela-se pela fruição do objeto em si, independentemente de causas, significados ou objetivos. Aqui se revela a experiência estética que em suma consiste numa experiência de percepção e num sentimento. Esse sentimento que se denomina de estético encerra um lado positivo, o gosto ou negativo, desgosto ou ainda prazer e desprazer. Em um ambiente onde subsistam interesses e emoções a experiência estética é de difícil realização. Essa é uma assertiva particularmente interessante para a temática da autonomia do artista em relação à obra de arte. Veremos que a mitificação do artista ou a sua execração por motivos relacionados à sua conduta pessoal, só alcançará sua obra quando submetida a elementos que excluem toda e qualquer atitude estética, vez que impulsionada por julgamentos emocionais associados a uma causa.

A ausência de finalidade encerrada no objeto artístico, pela teoria kantiana da autonomia da arte, exclui também, a própria figura do gênio criador. Pelo menos no sentido de que ele possa emprestar à obra de arte qualquer sentido proposital para ser percebido na contemplação estética. Sua contribuição criativa acaba por ser limitada aos aspectos formais da obra em si, atingindo no máximo acréscimos que

¹³ KANT, I, 2016, p. 119

possibilitem embutir nela mais elementos que possam ser traduzidos em qualidades estéticas capazes de despertar as contemplações e experiências estéticas.

Por outro lado, me parece que Kant não relaciona a idéia de universalidade do juízo de gosto à pretensa universalidade de um objeto afirmado como sendo belo. O que é universal em Kant é a formulação do Juízo de gosto e não os atributos do objeto apropriados pela recepção do sujeito. Então, embora todos tenham a imaginação e o entendimento, aptos a produzir a sensação de prazer, penso que as representações e os conceitos que brotam do jogo livre, variarão conforme o grau e a intensidade das experiências acumuladas pelo sujeito. Assim, não seria concebível por tal perspectiva, a existência de um objeto capaz de reclamar, de forma universal, a denominação de belo, o que implicaria em afirmar que ele, indistintamente, provocaria em qualquer observador, o mesmo sentimento de prazer.

1.3 - O belo e o sublime em Kant

Para Kant, há dois tipos distintos de experiências estéticas: o belo e o sublime¹⁴. No belo, há um perfeito ajuste entre a imaginação e o entendimento, extraíndo-se daí a sua definição. O belo que vem da natureza tem forma de objeto, e este deve ser considerado como exibição de um conceito indeterminado do intelecto. Sua descrição inicia o movimento estético do agradar, sem o compreender.

Já a experiência do sublime se revela envolta em aturdimento e proporciona ao sujeito uma redução de sua situação frente ao mundo, realça a infinitude ao passo que fragiliza o observador. O jogo livre entre o entendimento e a imaginação não comporta de maneira exata esse tipo de experiência estética. Por esse motivo, o sublime é aquilo que terrifica, causa espanto, admiração, pois ele é grandioso, diferente e assustador. Ele está presente em cada indivíduo quando este se depara diante das coisas da natureza que o perturba, arrebatam e ao mesmo tempo o abala. Já o belo é tudo aquilo que se encontra como um objeto, uma obra de arte, cuja síntese na razão é plena, vez que em harmonioso acordo com o jogo livre da imaginação e o entendimento¹⁵. A questão reside, com certo grau de controvérsia, em visualizarmos a experiência do

¹⁴ KANT, I, 2016, p. 140.

¹⁵ FÖRSTER, E, 2009, p. 32.

sublime no ambiente da produção artística. Mojca Kuplen, pesquisadora húngara em comentário à obra de Kant explica:

Em primeiro lugar, a conexão entre o sublime kantiano e o valor estético da arte contemporânea depende do pressuposto de que a teoria do sublime de Kant permite a possibilidade de sublimidade artística, que, no entanto, não é tão simples como se poderia pensar. Na verdade, há uma grande discordância entre os estudiosos de Kant sobre a possibilidade do sublime na arte. Essa discordância se deve principalmente a diferentes interpretações da teoria do sublime de Kant. Aqueles que argumentam que nenhuma sublimidade pode ser encontrada na arte enfatizam os critérios perceptivos do sublime, a saber, que o sublime só pode ser ocasionado por objetos que são avassaladores em tamanho e poder, produzindo assim um sentimento de insignificância fenomenal em nós. Como as obras de arte não têm tais propriedades - elas têm limites definidos e não as consideramos ameaçadoras de forma alguma, elas não têm a capacidade de produzir o sublime (Guyer 1996, p. 264; Brady 2013, pp. 119-146). Por outro lado, aqueles que defendem a possibilidade de sublimidade artística interpretam o sublime principalmente como uma atividade mental, que não requer necessariamente a presença de objetos externos (ou seja, objetos de grande tamanho e poder). Essa visão depende da afirmação de Kant de que: "a verdadeira sublimidade deve ser buscada apenas na mente de quem julga, não no objeto da natureza" (5: 256 p. 139). Presumivelmente, isso implica que as idéias da razão, especialmente as idéias morais são suficientes para incitar o sublime. Visto que as idéias da razão podem ser expressas por meio de uma obra de arte (como sugerido por Kant em sua teoria da arte e idéias estéticas), as obras de arte podem suscitar sublimes. (KUPLEN, M, 2015, p. 116).¹⁶

¹⁶ Tradução livre minha: "First, the connection between Kantian sublime and the aesthetic value of contemporary art depends on the assumption that Kant's theory of the sublime allows for the possibility of artistic sublimity, which however is not as straightforward as one might think. There is in fact a major disagreement among Kant's scholars regarding the possibility of the sublime in art. This disagreement is mainly due to different interpretations of Kant's theory of the sublime. Those who argue that no sublimity in art can be encountered emphasize the perceptual criteria of the sublime, namely, that sublime can be occasioned only by objects that are overwhelming in size and power, producing thereby a feeling of phenomenal insignificance in us. Since art works do not have such properties - they have defined limits and we do not find them threatening in any way, they do not have the capacity to

Com efeito, o desenvolvimento do presente trabalho, considera a possibilidade do sublime dentro do universo da arte e seu potencial de ser invocado através da atividade artística, precisamente assumindo a razão como principal motor para a construção da experiência que realiza o sublime.

Seguindo, nesse sentido, ao buscar uma definição, a tradução por uma imagem ou conceito, a razão, diante da intensidade de uma experiência com o sublime promove uma distensão, uma percepção de infinitude, um alargamento da imaginação na busca de uma totalidade que lhe dê significado. E ela não se apresenta e nem se permite revelar de imediato, mas, precisa ser concebida pela imaginação por um processo cognitivo que Kant denominou de juízo reflexionante:

A faculdade de julgar pode ser considerada ou como mera faculdade de refletir segundo um certo princípio sobre uma dada representação, com vistas a um conceito assim tornado possível, ou como uma faculdade de determinar, através de uma dada representação empírica, um conceito que serve de fundamento. No primeiro caso ela é a faculdade de julgar reflexionante; no segundo, é a determinante. Mas refletir(ponderar) é: comparar e interconectar dadas representações, em vista de um conceito assim tornado possível ou com outras representações, ou com a sua faculdade de conhecimento. A faculdade de julgar reflexionante é aquela a que também se costuma chamar de faculdade de julgamento (*facultas judicandi*) (KANT, I, 2016, p. 27).

Essa ideia de infinitude, de ilimitação do objeto é evocada em nós devido à capacidade limitada de nossa imaginação. Em Kant, a cognição é realizada por meio de duas faculdades, a imaginação e o entendimento. O poder da imaginação

produce the sublime (Guyer 1996, p. 264; Brady 2013, pp. 119-146). On the other hand, those who argue for the possibility of artistic sublimity interpret the sublime primarily as a mental activity, which does not necessarily require the presence of external objects (i.e. objects of great size and power). This view depends on Kant's claim that: "true sublimity must be sought only in the mind of one who judges, not in the object of nature" (5:256, p. 139).² Presumably, this implies that ideas of reason, especially moral ideas are sufficient to incite the sublime. Since ideas of reason can be expressed through an art work (as suggested by Kant in his theory of art and aesthetic ideas), thus art works can elicit sublime"

apreende ou reuni o múltiplo da intuição, e reproduz ou mantém em mente as impressões sensoriais apreendidas. Enquanto a apreensão pode continuar infinitamente, a compreensão ou síntese da reprodução, por outro lado, é limitada. Ou seja, compreendemos os limites de um objeto percebido, mas no sublime, essa percepção não acompanha a imaginação que extrapola o conceito do objeto, e vai além, a invocar em nós a ideia de infinitude, de assombro, de vastidão ilimitada.

Assim, a experiência estética que temos quando estamos diante de um objeto que revela nossa pequenez no universo e nossa natureza sensível sente suas limitações para representá-lo, devido a sua grandeza, sua força e seu poder ameaçador, esta é a experiência do sublime. Também é uma relação de ameaça diante de uma grandeza ou poder, nos quais pressentimos a premência de nossa aniquilação. O sublime, na sua experiência, revela nossa dependência e pequenez enquanto seres sensíveis diante da possibilidade do infinito, ao passo que também revela nossa liberdade enquanto seres racionais. Aqui imprescinde para o vivenciar desta forma de experiência estética um necessário distanciamento psíquico que é caracterizado por um ambiente de contemplação onde estarão ausentes qualquer espécie de emoção ou interesse.¹⁷

O filósofo coreano Byung Chul Han, na obra, “A salvação do belo”, em comentário à ideia kantiana, aponta que, no sublime a primeira sensação experimentada pelo sujeito será de desprazer e, ao passo que a razão se amolda a ela, dentro do possível, daquilo que encontre uma definição, até suplantar o medo, o pavor, revitalizando a interioridade, o deslumbramento do sujeito.

Ao contrário do belo, o sublime não produz uma complacência imediata. A primeira sensação perante o sublime é, como em Burke, a dor e o desprazer. É perigoso demais, grande demais, para a imaginação. Ela não consegue contê-la, sintetizá-la em uma imagem. Então o sujeito fica abalado e arrebatado, Nisso consiste a negatividade do sublime. Ao se observar fenômenos naturais perigosos, o sujeito se sente primariamente impotente. Mas se toma coragem, por força de “um tipo bem diferente de

¹⁷ REICHER, E. M, 2005, p. 49.

autopreservação”. Socorre-se na interioridade da razão, já que, diante de suas ideias de infinito, “tudo na natureza é pequeno” (HAN, B.C, 2019, p.34).

Na esteira de precisar a experiência estética que resulta no sublime, Kant estabelece duas possibilidades para sua manifestação: o sublime matemático e o sublime dinâmico. Em ambos, a experiência do sublime consiste em um sentimento de superioridade da razão sobre a natureza, ao passo que nos aflige com lampejos de pavor, aturdimento ou incompreensão diante da imensidão do infinito.

O sublime matemático kantiano é aquilo que é absolutamente grande, magnitude, grandeza que precede a própria quantidade (*quantitas*), que é uma categoria do entendimento¹⁸.

No caso do sublime dinâmico, o sentido de superioridade da razão em relação à natureza se manifesta quando experimentamos as forças naturais e dessa experiência vivenciamos o caráter brutal de seu poder, a potência de sua grandeza e o perigo que exala desta opulência. Mas, situados em uma posição de segurança onde nosso corpo físico não estaria submetido ao risco imediato do poder que se contempla, e com isso para a reflexão sobre a dimensão de nossa fragilidade no universo. O distanciamento seria uma condição para que a razão alcançasse a vivência do sublime.

Cumprе inquirir, portanto, onde reside o potencial de comoção presente no sublime na medida em que ele não se define por si mesmo e não está presente nos objetos sensíveis, mas sim dentro de cada indivíduo. E também, sendo um produto da razão, porque ele se apresenta para a apreciação do sujeito de forma tão avassaladora e atordoante aos sentidos, caracterizando uma sensação que transcende o próprio objeto através do qual o sublime restou revelado. Na arte, esse potencial, na medida em que se substancializa nas contemplações das obras artísticas, pode revelar uma grande dificuldade em conciliar a postulação kantiana de centralizar no sujeito a experiência do sublime com a força invocativa sensível do objeto, na forma de uma obra de arte com qualidades estéticas suficientes para suscitar a referida experiência. Em consequência a essa possibilidade, surgiria uma clara hierarquia entre os objetos sublimes e belos a sistematizar atributos de um e outro e, no ambiente da produção artística, o ideal do

¹⁸ KANT, I, 2016, p.144.

gênio criador em buscar a confecção de obras capazes de produzir esta ou aquela sensação estética. É fácil conceber isso e não se descarta que esse tipo de orientação exista como referência no mundo da arte, mas esse fato não retira da experiência estética sua natureza autônoma e não proporciona o controle do artista ou mesmo orientação segura para ele acerca da obra que irá produzir.

Tanto a concepção do belo e a do sublime, pressupõem experiências que prescindem de finalidade. A ausência de utilidade ou de um interesse direto na contemplação artística dá a medida da formulação kantiana em sua teoria estética. A percepção do belo e a do sublime tem em comum o fato de ser um ato de consciência do contemplador, antes de ser uma propriedade do objeto. Entretanto, distinguem-se porque o sentimento do Belo tem seu fundamento no livre jogo entre a imaginação e o entendimento, enquanto o sublime é de ordem puramente intelectual, consistindo na apresentação de um conceito indeterminado da razão.

Desse modo, a autonomia da arte seria plena e livre de qualquer finalidade. Persiste a questão em saber se, em Kant, a experiência do belo ou do sublime seria possível de apropriação pela intenção criadora do artista, que a despeito de qualquer motivação, pudesse imprimir na obra de arte, de forma deliberada, as qualidades do belo ou do sublime, preservando os traços originais de sua intencionalidade.

Mas, não se pode olvidar que mesmo o objeto não sendo, em Kant, dotado da qualidade original da beleza, é através dele que o entendimento e a imaginação são despertados para a formação da sensibilidade estética que gera a satisfação e o prazer decorrente do que foi experimentado pelo sujeito e, nesse sentido, há algum elemento relacionado à maior ou menor intensidade nesse despertar que pode ser traduzido em determinada qualidade estética. E essa qualidade seja talvez o mais precioso elemento para a obtenção da validade universal, pretendida por Kant para o juízo de gosto, estendida ao próprio objeto instigador do sentimento de prazer. Em certo sentido, essa condição revitalizaria de forma muito contundente a natureza autônoma da arte e forneceria os elementos definidores do que seria uma obra de arte universal. Hoje, a idéia de uma obra de arte universal, subsiste muito mais pela definição de instituição

arte, do que propriamente em virtude de atributos estéticos presentes no objeto artístico¹⁹.

Como dito anteriormente, também é importante considerar que o jogo livre entre o entendimento e a imaginação que resultará na experiência estética pode ter um elemento qualitativo talvez determinado pelo grau de conhecimento do sujeito que percebe o objeto. As chamadas qualidades estéticas podem ser percebidas de modo diferente, e seguramente são influenciadas pelo grau de conhecimento do sujeito que, em conjunto com a imaginação, resulte na produção do sentimento estético.

Do mesmo modo, em relação às qualidades da obra de arte em si, para além das definições da instituição arte, talvez seja possível imaginar-se que, a experiência estética gerada na contemplação de um objeto com muitas qualidades estéticas, mesmo diretamente determinadas, conforme Kant, pela imaginação e o entendimento, tenham influência no grau e intensidade do sentimento estético produzido. Sob essa perspectiva, haveria certa relativização da autonomia, pois permitira um deslocamento do sujeito, portador dos atributos que possibilitam o prazer estético em direção ao objeto, com suas ressaltadas qualidades estéticas, e, a aludida subjetividade que marca o juízo de gosto, resultaria diluída na forma objetiva do objeto.

1.4 – Crítica à autonomia da arte

À luz das idéias de Kant, o filósofo contemporâneo Peter Burger, na obra *“Teoria da Vanguarda”*, a propósito da expressão autonomia da arte, em acentuada crítica, escreve:

¹⁹ José Pedro Antunes, em notas da tradução feita da obra de Peter Burger, *Teoria da Vanguarda*, assevera: “Instituição arte é um conceito central na teoria de Peter Burger. Que a arte tenha voltado para os museus, que os happenings dos dadaístas só possam ser mesmo reproduzidos como acontecimento midiático nos anos 1960, que as neovanguardas tenham sofrido o mesmo revés sofrido décadas antes pelos movimentos que as inspiraram, todos esses fatos fazem ver que, sem a compreensão da arte como instituição social, estaremos fadados a uma infundável repetição dos mesmos surtos revolucionários e a repetir o mesmo inevitável fracasso. E, se isso é verdadeiro para a arte, tanto mais o será para a vida, onde mais palpavelmente se sentem os efeitos negativos das atitudes meramente anárquicas, da postura cândida daqueles que acreditam poder ajudar a mudar o mundo com seu voluntarismo.

A compreensão desse caráter institucional permite divisar a moldura que determina a recepção das obras de arte. Uma questão elementar, acerca de um poema, por exemplo: como saber se aquilo é um poema? O que determina ser ou não arte uma das hoje chamadas “instalações”? Um objeto colocado no museu por Duchamp, a roda de uma bicicleta ou um urinol, só passa a ser visto como arte por ocupar um espaço institucional: o urinol é exposto num museu, encimado por um título, “fonte”, e trazendo a assinatura do seu suposto autor, R. Mutt (BURGER, P, 2017, p. 239).

Resumindo: a autonomia da arte é uma categoria da sociedade burguesa. Ela permite descrever a ocorrência histórica do desligamento da arte do contexto da práxis vital, descreve o fato de que, portanto, uma sensibilidade não comprometida com a racionalidade de fins pode se desenvolver junto aos membros das classes que, pelo menos temporariamente, estavam livres da pressão da luta cotidiana pela sobrevivência. Aí reside o momento de verdade do discurso da obra de arte autônoma. No entanto, o que essa categoria não consegue abarcar é que esse desligamento da arte do contexto da práxis vital representa um processo histórico, vale dizer, socialmente condicionado. E, nisso, justamente, consiste a não verdade da categoria, o momento da deformação, que é próprio de toda ideologia – contanto que se use esse conceito no sentido da crítica da ideologia do jovem Marx. A categoria da autonomia não permite compreender o seu objeto como tendo se tornado histórico. Na sociedade burguesa, a relativa dissociação da obra de arte em face da práxis vital se transforma, assim, na (falsa) representação da total independência da obra de arte em relação à sociedade. A autonomia é, por conseguinte, uma categoria ideológica no sentido estrito da palavra, que congrega um momento de verdade (descolamento da arte da práxis vital) e um momento de não verdade (hipostasiar esse estado de coisas, produzido historicamente, como “essência” da arte) (BURGER, P, 2017 p. 109.)

Segundo Burger, nisso reside o traço ideológico em Kant: a pretensão do juízo estético ao desinteresse, aliado à sua pretensão à universalidade, oculta uma forma maior de interesse em relação ao conflito social entre a nobreza e a burguesia:

Além disso, fica claro que, com sua exigência de universalidade do juízo estético, Kant tampouco leva em consideração os interesses particulares de sua classe. O teórico burguês assevera imparcialidade também frente aos produtos do inimigo de classe. Burguesa, na argumentação kantiana, é exatamente a exigência de validade universal do juízo estético. É característico da burguesia em luta

contra a nobreza feudal, como estamento que representa interesses particulares, o páthos da universalidade. O estético é declarado independente por Kant não só da esfera do sensível e do moral (o belo não é nem o agradável nem o bem moral), como também da esfera do teórico. A especificidade lógica do juízo de gosto consiste em pretender efetivamente validade universal, é claro que não uma universalidade lógica segundo conceitos, porque, do contrário, a necessária aprovação universal poderia ser conseguida através de provas (BURGER, P., 2017, p. 103).

Em Kant, a ambicionada universalidade do Juízo estético esteia-se na confabulação entre a imaginação e o entendimento, presentes em qualquer pessoa, constituindo-se no uso da faculdade de julgar a qual cabe realizar a mediação entre o conhecimento teórico e prático. Segundo Burger, isso forneceria uma finalidade da natureza que “não só permite ascender do particular ao universal, como também intervir de maneira prática na realidade” (BURGER, P, 2017, p.104). Ele acredita que a suposta liberdade do artista ao criar sem se ater à qualquer finalidade, como o ideal da criação artística, ao passo que reforça o conceito de autonomia da arte, por outro lado desnuda uma postura perceptível no modo de atuação do artista, resultado de um condicionamento social histórico, a produzir obras que representam realidades totalmente independentes da sociedade. Daí, como uma ideologia, a arte na sociedade burguesa é semelhante à religião, sob a acepção de ideologia, por conta de sua separação radical com a esfera das lutas cotidianas pela existência (BURGER, P., 2017, p. 27). A partir do momento que ela é produzida sem o compromisso de expressar uma finalidade, uma motivação real e prática, ela alienaria o artista no fazer artístico e o fruidor no momento de sua contemplação. E é exatamente essa dissociação da arte, atribuída e empreendida pela sociedade burguesa, que vem a tornar-se a própria concepção de arte, no seio desta sociedade, dissimulando-a através de seu status de autônoma.

Em certa medida, Burger parece exigir que o artista não possa ser alheio às vicissitudes e embates provocados pela existência e pela opressão da realidade e, de igual modo sua atividade não deve internalizar o discurso da arte sem finalidade, pois isso acarreta sua inteira separação e distanciamento da realidade vigente. Nisso reside o caráter ideológico da arte sem finalidade.

É certo que a composição da obra de arte sem qualquer comprometimento com uma finalidade, com uma destinação ou motivo faz transparecer uma assombrosa liberdade que distingue o ofício artístico de qualquer outro. Mas, para Burger, é exatamente nesse aspecto que a propalada autonomia da arte assume a aparência de uma ideologia burguesa. Sob o pálio desta liberdade, sob a ausência de um compromisso com a vida real, a arte servirá tão somente à ordem vigente que dela se beneficiará.

Os movimentos de Vanguarda também se colocaram contrários à concepção de arte e à ideologia burguesa, produzindo manifestações que emergiram como reação ao então status da arte autônoma, contemplando sua autonomia numa direção oposta, que privilegiou o retorno dessa esfera social à *praxis vital* da sociedade, não como forma de integração, mas como ação sobre a realidade e reflexão acerca da função social da arte. O empreendimento vanguardista nesta direção, no entanto, não teve êxito, pois a intenção de superar a distância entre arte e prática social jamais foi concretizada, restando substituída pela falsa ideia de sua realização com o advento da indústria cultural²⁰. Pode-se dizer, portanto, que esta superação da distância entre arte e práxis aconteceu num plano ideológico, amparada ainda pela pretensa liberdade na produção da arte e a dissociação profunda que se deu, de fato, entre produtor e receptor. Além disso, a produção e a recepção do artefato artístico atestam também para um rompimento com o caráter individualizante da arte burguesa. Este rompimento, entretanto, não consistiu em um movimento contrário à socialização da arte e do artista, mas sim em uma completa transformação da concepção artística e de sua experimentação. A vanguarda, na medida em que reagiu ao *status* da arte burguesa, acabou por negar também todos os princípios apontados por Bürger como essenciais para a arte autônoma, caminhando, novamente, não para seu contrário, uma espécie de engajamento social, mas sim para uma completa transformação da concepção artística.

A vanguarda tenciona a superação da arte autônoma, no sentido de uma transposição da arte para a práxis vital. Tal fato não ocorreu e, na verdade, nem pode ocorrer na sociedade burguesa, a não ser na forma da falsa superação da arte autônoma. Que exista essa chamada “falsa superação”, eis o que atestam a literatura de entretenimento e a

²⁰ ADORNO, Theodor W, 1985, p.114

estética da mercadoria. É efetivamente prática uma literatura que tem por objetivo, antes de mais nada, impingir ao leitor um determinado comportamento de consumo; mas evidentemente, não no sentido como o entendiam os vanguardistas. A literatura é, aqui, não um instrumento de emancipação, mas de sujeição. Algo semelhante se pode dizer da estética da mercadoria, que trata a forma como mero estímulo para levar o comprador a adquirir produtos que não lhe são úteis. Nela também a arte se torna prática, mas de forma subjugadora. A referência concisa pode mostrar que, do ponto de vista da teoria da vanguarda, também a literatura de entretenimento e a estética da mercadoria se tornam compreensíveis como formas da falsa superação da instituição arte. Na sociedade do capitalismo tardio, intenções dos movimentos históricos de vanguarda são realizadas com sinais invertidos. A partir da experiência da falsa superação da autonomia, será necessário perguntar se, afinal, uma superação do status de autonomia pode ser mesmo desejável; e se a distância que separa a arte da práxis vital, antes de mais nada, não garante a margem de liberdade dentro da qual alternativas para o existente passem a ser pensáveis (BURGER, P, 2017, p. 123).

De igual modo, Burger sugere que o surgimento da estética enquanto disciplina filosófica, em termos, e, na medida em que se afirma como teoria dominante na sociedade burguesa, impede a possibilidade de uma arte politizada, já que a própria definição do estético passa a se ancorar na noção de desinteresse. Ao se distanciar da vida cotidiana da realidade social, a arte incorpora a ideologia burguesa, pois vai separar o homem das lutas sociais necessárias à transformação do real²¹.

Mas, essa forma de pensar, para ter validade como pretende o contemporâneo pensador alemão, parece depender de uma caracterização da vida social como necessariamente engajada ou admitir a relação do indivíduo com a arte e a cultura de uma forma determinista, mecânica. Kant traz impregnado no seu pensamento filosófico uma inescapável pulsão de vida, e a arte, mesmo autônoma, não exclui de si a presença da vida, imergindo assim, de forma natural na realidade social onde ela for produzida. Em Kant, o ideal da arte orgânica remete à noção de uma obra que possui

²¹ BURGER, P, 2017, p.100

dentro de si a potência da vida, uma regra atribuída pela própria natureza e não a simples delimitação da forma, através da repetição (KANT, I, 2016, p.205). A conotação disto sob o prisma de quem vai trilhar o caminho da arte, como criador, remete a uma condição de insuperável originalidade a ser tomada como ideal na realização dos objetos artísticos. O que para Burger se traduz em alienação do artista das lutas sociais, é para Kant, o exercício pleno do talento artístico a partir de regras fornecidas pela natureza.

É dessa maneira, que, ao passo que exterioriza a autonomia, Kant concebe a liberdade como condição insuperável para a criação artística, na medida em que, a obra de arte, para ser chamada como tal, pressupõe a produção de algo por meio da liberdade, do arbítrio que toma a razão por fundamento de suas ações (KANT, I, 2016, p.201). Ou seja, a beleza ressairia como um desfrutar da liberdade necessária à autonomia, através dos princípios morais. A liberdade, exercida a partir das categorias do Bem e do Mal proporcionaria o perfeito ambiente para a autonomia como o ideal em Kant.

Marcuse critica tal posição, por negar aos sentidos “a função de órgãos cognitivos não só exclusivamente, nem sequer primordialmente”.²² E assim, não se concebe à liberdade a percepção sensorial.

Sobre esse tema, Vasconcelos em comentário à obra de Marcuse, assim leciona:

Marcuse objeta que a liberdade não tem percepção sensorial e apela para uma solução de compromisso com Kant, rebatendo a demonstração para um campo “indireto”, simbólico e *per analogiam*. Desliza sua doutrina de sensualidade (sensibilidade) em conotação com sensualismo, “como expressão não só da gratificação instintiva (especialmente sexual), como a percepção sensório-cognitiva e sua representação (sensação)”. A forma pura do objeto a que persegue a sensação independentemente da sua matéria (fenômeno como intuição empírica), ou do seu propósito (intencionalidade sem intento), exige a imaginação para representá-la. (...) A arte fica abandonada ao

²² MARCUSE, H, 1968, p. 164

princípio do prazer, como processo, talvez, “para a reconciliação erótica do homem e da natureza, onde a ordem é beleza e o trabalho é a atividade lúdica”. A imaginação, porém, como terceira faculdade mental, lança a ponte de entendimento do conceito kantiano, “onde a dimensão estética é o meio onde os sentidos e o intelecto se encontram”, repetindo a noção central da Estética clássica, onde a “verdade da arte é a liberdade da sensualidade (sensibilidade), através da sua reconciliação com a razão”. Conclui Marcuse que, na imaginação estética, a sensualidade gera princípios universalmente válidos para a ordem objetiva. Embora sensual e, portanto, receptiva, a imaginação estética é criadora: numa livre síntese da sua própria criação, ela constitui a beleza. As duas principais categorias definidoras dessa ordem são “intencionalidade sem intento” e “legitimidade sem lei”. Elas circunscrevem para além do contexto kantiano a essência de uma ordem verdadeiramente não repressiva (VASCONCELOS, P, 1970, p. 77).

Em certa medida, a liberdade, em toda a sua extensão que inclui mesmo a opção de produzir uma obra cujo conteúdo possa exprimir uma concepção moral, política ou social, é indispensável na lição kantiana para o exercício da criatividade artística. O que ressaí como fundamento da autonomia da arte é que o modo de apropriação pelo público vai ocorrer, muitas vezes, para além da intenção do artista. Em outras palavras, no ato de criar, mesmo que o artista opte por buscar a produção de uma arte comprometida com a sua realidade, buscando fugir da alienação política ou social, sua obra pode resultar em algo, que na contemplação resulte distante da intenção criadora.

1.5 - A essência revolucionária da arte

O crescente florescer das idéias socialistas e outras posições voltadas a confrontar o modelo social e econômico oferecido pelo capitalismo resultaram em severas críticas à concepção da arte pela arte e sua aludida autonomia a partir da chamada finalidade sem fim de Kant. Surgiu o conceito de arte engajada como contraposição à arte autônoma a revitalizar a idéia de que ela, como criação humana,

não poderia ser dissociada da prática cotidiana, da vida real com seus problemas e implicações existenciais.

Mesmo a despeito do apelo e da imensa carga de sedução trazida pelos defensores da arte engajada, a discussão que realçava conteúdos estéticos, resultava, na visão dos tradicionalistas, em uma concepção da arte bastante restritiva e tendente a tolher até mesmo a criatividade do artista, pois a produção de uma obra de arte engajada afrontaria o elemento criativo do artista para exercer o seu ofício sem vinculações ou compromissos. Ela perderia assim, o inusitado, pois o motor da atividade criativa estaria limitado por um discurso, uma justificativa política, social, ou ideológica²³.

Por seu turno, os defensores da arte engajada sustentam que a arte é o retrato do real e dele não se dissocia. A atividade criativa é intrínseca as condições materiais que compõe a existência do artista e, naturalmente, ela se estabelece como veículo natural às manifestações e anseios do seu artífice criador. A arte seria a expressão das idéias do artista, o veículo de sua afirmação como indivíduo, o instrumento para imprimir mudanças sociais e promover uma sociedade mais justa e menos cruel. Interessante notar que a teoria expressivista encontra eco fecundo no ambiente fornecido por esta visão sobre a arte.

O discurso da vanguarda em muito ambicionou essa aproximação entre a atividade artística da realidade social, das coisas humanas que delimitam a vida em sociedade situando a arte como meio de expressão individual ou coletiva das insatisfações, dos desejos de mudança, das angústias, colocando esses sentimentos como matéria prima inspiradora das obras artísticas. O aspecto da autonomia, no sentido kantiano, é completamente superado pela visão engajada da arte, na medida em que ela brotaria como uma forma de realização humana dirigida, associada a uma finalidade social, política ou cultural.

De uma forma objetiva, parece ser na literatura que o evento de arte engajada teria mais elementos para se contrapor à construção filosófica da autonomia da arte. Mesmo admitindo que o engajamento possa ocorrer nas artes plásticas, onde as intervenções plásticas de quadros e pinturas são capazes de estampar conteúdos políticos ou de manifestar inconformismos, seria na literatura, com o escritor sendo dotado de uma ampla riqueza de instrumentos de significações (a palavra escrita), onde

²³ ADORNO, Theodor W, 2017, p.81

teríamos a maior mostra de uma criação que mais aproximaria a arte de estar imbuída de uma conotação genuinamente engajada.

Adorno designa muito claramente os limites entre a conduta tendenciosa de agir sob a justificativa de uma crença política, religiosa, ideológica usando a atividade artística como veículo, daquela caracterizada pelo florescer de uma consciência própria e manifesta, presente no engajamento. Isso, não pode também ser encarado como uma redução estagnante no papel da obra de arte, pois, segundo Adorno, toda arte autêntica e toda filosofia verdadeira jamais esgotaram seu sentido em si mesmas por estarem imersas no processo vital da sociedade onde foram concebidas.²⁴ Essa imersão, certamente concede a elas uma dinâmica de interpretação e percepção que as liberta de qualquer limite conceitual em seu processo de criação.

Isso ressaí de forma nítida em Brecht²⁵, que para Adorno, na sua produção artística empenha-se a construir personagens situados em cenários representativos onde as formulações intelectuais do texto teatral buscam desnudar a sociedade, revelando através de criações marcadas pela intensa crueldade, visceralidade e violência das situações cotidianas, o que seria de fato a sociedade verdadeira, repleta de valores questionáveis, inclemente com o indivíduo e despida de qualquer glamour. Em Brecht, a composição teatral despreza o sentimentalismo, a fantasia, as tramas cheias de ilusões e dramaticidade empostada, já incorporadas nas escolas de formação do Teatro ao longo da história por personagens crus, com uma humanidade exacerbada a denunciar as mazelas trazidas pela exploração selvagem presente na sociedade industrial e assim fazendo emergir contundente crítica ao capitalismo. Nesse ponto específico de ser instrumental crítico ao capitalismo, para Adorno, essa seria uma postura que, em muitos pontos, beiraria o pueril, pois se afirma no mundo com a pretensão alienante de pleitear validade social oponível como modelo de orientação política e assim, pulverizando-se e sacrificando todo e qualquer procedimento de individualizar a estética. A arte restaria diminuída em sua potência, limitada pela obsessiva necessidade de ser instrutiva socialmente, a reforçar uma pedagogia de

²⁴ ADORNO, Theodor W, 2017, p.82.

²⁵ Berthold Brecht, destacado dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX. Seus trabalhos artísticos e teóricos tiveram profunda influência no teatro contemporâneo, tornando-o mundialmente conhecido a partir das apresentações de sua companhia o Berliner Ensemble realizadas em Paris durante os anos 1954 e 1955 (PEIXOTO, Fernando. Brecht Vida e Obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974. 2ª. Edição, p.21).

orientação e resistência política, perpetuada no esquematismo gerado por este modelo de criação literária²⁶.

A obra de Brecht, não obstante a crítica de Adorno que ainda assim não a enxergava como manifestamente engajada, foi repetidas vezes tomada como paradigma da produção de uma literatura com alta qualidade artística, mas com o conteúdo de protesto e veículo para a expressão de uma posição política.

Para Burger, Brecht, embora classificado como um vanguardista, não compartilhava com a intenção de parte de seus representantes de destruir a instituição arte, mas mudá-la:

O fato de definir a arte como um fim em si mesmo, mantendo assim uma categoria central da estética clássica, somado à sua vontade não de destruir a instituição teatro, mas de transformá-la, torna clara a distância que o separa o jovem Brecht dos representantes dos movimentos históricos de vanguarda. O que o aproxima destes é, por um lado, uma concepção da obra, na qual os momentos individuais ganham autonomia (está é a condição para que o distanciamento possa afinal surtir efeito), e, por outro lado a atenção dedicada à instituição arte (BURGER, P, 2017, p.195).

Já a obra de Kafka²⁷, tem uma idiossincrática posição nesta polarização entre obra autônoma e obra engajada, pois em sua abordagem está bem distante de ser considerada literatura de engajamento, com sua predileção pelo estranho, sua constante atmosfera de clausura, repleta de imagens a evocar o grotesco, o inexplicável absurdo da existência ordinária e prosaica; ainda assim, não precisaria de nenhum esforço maior para suscitar no leitor, impactantes condutas de reflexão e mesmo espanto, muito mais eficazes do ponto de vista da formação de uma consciência crítica sobre a sociedade do que muitas outras obras, deliberadamente declaradas como engajadas. E com todas estas possibilidades ainda mantém preservada, sem concessões, uma acentuada valoração da

²⁶ ADORNO, Theodor W, 2017, p.84

²⁷ Franz Kafka, escritor tcheco de obras como *A metamorfose* e *O processo*.

beleza artística a desencadear experiências puramente estéticas na contemplação da obra Kafkiana.

Mas, se em sua definição, a arte engajada se ressentida de flertar sempre com o risco de se tornar mera manifestação panfletária, ela por outro lado, recrudescer seu antagonismo frente à idéia da autonomia fustigando o fato daquela conter na sua formulação teórica a concessão para a existência de uma obra de arte sem qualquer comprometimento com a realidade concreta, que não seja provocar prazer ao contemplador. Esse irresistível elemento, despido e divorciado da opressão do real, da vida e suas dificuldades materiais, seria de apelo fácil no processo de manipulação das massas e assim favoreceria as práticas mercadológicas associadas ao consumo na sociedade industrial. Então, ao contraporem-se a isso, os defensores da arte engajada colocam-se como dotados de uma integridade moral e ética que não seria possível de ser exercida ou mesmo manifestada na produção de uma obra de arte autônoma, livre de qualquer justificativa impactante na sociedade.

É claro que diante de tal posição, não há como negar que nessa visão exista um forte conteúdo revolucionário, que ambiciona a estruturação de uma nova vida e nova sociedade, a partir da postura de quem interiorizou os efeitos da obra artística. Mas a intenção do artista restaria inteiramente preservada? Seu engajamento e sua postura diante da sociedade poderiam ser transmitidos à obra de arte por ele criada? O artista que se afirmasse como revolucionário teria êxito em caracterizar sua obra de igual maneira mesmo que esta esteja evidente na sua atuação social?

Nesse sentido, em rápida reflexão é possível supor que a assinatura do artista através de um estilo de composição de formas, de uso comum de elementos criativos e até de temas possa criar uma identificação na sua obra de um componente identificador que aglutina sua produção artística e a torna classificável. No entanto, essa propriedade não é comunicada a leituras, fruições, significados ou mensagens que ele deliberadamente tenha imprimido na obra de arte e o mais provável é que todo esse conteúdo intencional destilado pelo artista não permaneça e às vezes sequer seja percebido pelo apreciador de arte. Por exemplo, podemos identificar uma pintura de Van Gogh, de Picasso, Matisse, Renoir ou até uma escultura de Michelangelo, mas perceber de forma absoluta a intenção de cada um deles e até se haveria alguma intenção de transmissão de alguma idéia ou mensagem, é tarefa muito difícil. Mesmo nas formas de arte mais representativas onde o exercício mimético é a tônica de sua

produção, não é possível de maneira indubitável estabelecer uma única interpretação desta obra.

O papel revolucionário da arte parece estar desvinculado da intenção criativa do artista. Pelo menos, não é plenamente apropriável na feitura da obra de arte. E, quando isso, tanto mais se aproxima de ter um conteúdo engajado e doutrinador, tanto mais se distancia da ideia de arte, tornando o artefato artístico algo distante da definição de obra de arte. Há que perquirir então, se, sendo autônoma, livre nas concepções e experiências produzida nos apreciadores, se ela, por si só, unicamente pelo proporcionar da experiência estética poderia ser revolucionária.

Esse aspecto, que resgata a possibilidade de um ato revolucionário inconsciente por parte do artista criador (como ambicionado pelo surrealismo) é questão que se insinua no embate entre a postulada autonomia da arte e sua forma engajada, apta a ser instrumento de transformação social. Quando se analisa uma obra tipicamente produzida com um viés de crítica social ou a um sistema político, como por exemplo, a *Guernica* de Pablo Picasso, é necessário perpassar não só a motivação do artista e seu papel no contexto histórico da época em que a obra foi produzida, mas também indagar se o potencial estético puro da obra vai transcender estas motivações e para além do tempo e contexto, impactar esteticamente os diversos contempladores que a ela se dirigirem. Embora a intenção do artista possa estar declarada (no caso de *Guernica*, seria um crítica ao fascismo alemão e um alerta ao poder destruidor da guerra) e até influenciar as primeiras abordagens da obra, o seu caráter estético não estará limitado a tais motivações. A beleza que emana da obra, não se condiciona à qualquer mensagem, crítica ou denúncia buscada pelo artista ao criá-la. E a forma inversa desta dinâmica também é possível. Há obras criadas sem qualquer intenção revolucionária que assim foram apropriadas e serviram como motivação às causas e ideais, muitas vezes, bastante distantes das próprias convicções do artista criador.

Marcuse, alerta para o cuidado que se deve tomar com a arte engajada, pelo fato de, quanto mais declaradamente política ela for, menos será sua capacidade de promover uma atitude consciente capaz de alterar o *status quo* dominante. Ele desvincula qualquer finalidade política da arte a partir de seus destinatários e também em relação ao artista criador, preconizando, com certa influência da teoria formalista, que o seu atributo político seria uma propriedade da forma estética. Ou seja, as idéias sociais e políticas não seriam determinadas pela coletividade receptora da obra de arte, e

tampouco conseguiria conter deliberada orientação pessoal buscada pelo artista ao criar sua arte. Na composição da obra, na forma estética nela percebida, residiria a latente possibilidade da experiência revolucionária²⁸.

Nesse sentido é oportuno o comentário de Juliana Castro Chaves e Daviane Rodrigues Ribeiro sobre a arte revolucionária em Marcuse:

A arte pode ser revolucionária em vários sentidos. Em sentido restrito, quando apresenta uma mudança radical no estilo e na técnica (vanguarda), “antecipando ou refletindo mudanças substanciais na sociedade” (Marcuse, 1977/1999, p. 12), como aconteceu com o expressionismo e o surrealismo, que “anteciparam a destrutividade do capitalismo monopolista” (p.12). Mas também a arte pode ser revolucionária em sua configuração estética, quando apresenta ausência de liberdade do existente e indica as forças que se rebelam contra isso; quando rompe com a realidade reificada e aponta horizontes de transformação; quando subverte as formas de percepção e compreensão e deixa transparecer um teor de verdade, de protesto e de promessa na linguagem e na imagem. Dentre os exemplos dessa estética revolucionária, o autor menciona a obra *As afinidades eletivas*, de Goethe, que apresenta a denúncia da realidade existente e deixa aparecer a imagem da libertação, e as narrativas de Beckett e de Kafka, que dão forma ao conteúdo, o qual aparece transformado, alienado e mediatizado. (Chaves, J. C. & Ribeiro, D. R, 2014, p.14-15).

O conteúdo verdadeiro da arte se concentraria em sua capacidade de romper com o real, de estabelecer uma alternativa criativa e até fantasiosa da vida prática. A arte criaria um mundo próprio e ficcioso promovido pela criatividade artística, mas que se revela como o mundo verdadeiro, exatamente por transcender a realidade do mundo material. E o artista como o artífice desta realidade transcendente, fantasiosa, por mais que ambicione transpor para a sua criação os ideais que lhe inspiram, irá fracassar nesse intento quando produzir autêntica arte, pois esta se prestará

²⁸ MARCUSE, H, 1999, p. 14

sob o irresistível apelo de uma liberdade incontável, a provocar diversos sentimentos e apreços para além de sua vontade criadora²⁹.

Esta visão, mesmo destacando o conteúdo revolucionário da arte, não nega sua autonomia como essência, pois, o referido potencial de promover mudanças em quem vivencia sua manifestação, seria algo imanente dela mesma, num esboço de inteira liberdade capaz de indicar realidades criadas sob a força da imaginação do artista. E, de tal modo, esta afirmação a ressaltar sua natureza autônoma também é inequivocamente contrária à concepção de uma arte engajada, vinculada inteiramente a uma classe social e dela ser veículo de posições políticas.

Entretanto, não se vislumbra de forma clara nesse entendimento se a realidade social do artista seria um componente determinante de sua produção, porque ainda que a arte tenha em si mesma os atributos da mudança, qual seria a medida de contribuição de quem a criou para a formação de tais atributos?

Como fenômeno criativo do humano, se a obra de arte consegue trazer na sua forma e definição para o mundo real, elementos da existência do artista, de suas convicções, então ela atenderia a função de ser meio de divulgação das idéias de uma classe e assim, não seria autônoma. Mas, se o modo, a forma com que ela se apresenta à apreciação estimula percepções, sensações e a aludida experiência estética, para muito além da intenção de seu criador, muitas vezes conotando imagens que a ele, no momento da criação sequer lhe ocorriam, então a autonomia estará revitalizada e marcará definitivamente a natureza da arte.

Ou o artista, como elemento motivador tem o ideal do belo como norte de sua atividade ou tem a tese, a defesa, na forma de sua criação, de uma idéia filosófica, política, religiosa ou social. Nos dois casos, há uma difícil conciliação entre as distintas intenções a afastar ou aproximar o conceito de autonomia e da mesma forma o exercício pleno da liberdade criativa, tanto quanto se adotar uma ou outra posição.

A dificuldade de compor arte com finalidade (engajada) e arte sem finalidade (desinteressada) é um traço enigmático que macula o objeto artístico significativamente em relação às suas qualidades estéticas. Realçar na obra uma posição política ou outra, associada à vida em sociedade, parece afastar na mesma proporção, os atributos de beleza produzidos por ela. Realizar uma obra, deliberadamente, que seja ao

²⁹ MARCUSE, H, 1999, p. 29

mesmo tempo, bela e estimulante de sensações estéticas e com uma tese política ou filosófica bem delineada, não é tarefa fácil ou que se apresente livremente no universo da criação artística. Repassando Kant, ou juízo de gosto se sobressai com a sensação de prazer ou outros juízos de conteúdo tomam a contemplação e maculam a experiência estética impondo outra modalidade de experiência, divorciada da vivência do belo, e comprometida com uma idéia política, moral ou social.

Para Christopher Caudwell, influente pensador marxista inglês, em sua obra “*O conceito de liberdade – Para uma Teoria Marxista da Estética*”, somente são reconhecidas como formas de arte as coisas que tem uma função social consciente. E a imaginação criativa do artista só se tornará arte quando trajada com símbolos socialmente reconhecidos. Essa forma de compreensão vincula fundamentalmente a intencionalidade do artista na construção de sua obra, ou seja, não haveria assim arte resultado do acaso e sua função social dependeria do tipo de sociedade onde ela estivesse inserida³⁰. Mas, por outro lado, também não implica em afirmar que essa propalada função social criaria uma vinculação da intenção do artista como direcionamento da obra criada, dentro de um sentido social, para uma finalidade buscada. O momento de criação é impulsionado por razões que não se comunicam, pelo menos, completamente, com aquelas razões que determinam o modo com que a obra de arte é contemplada, absolvida e apropriada pelo público. Então, a função social apontada por Caudwell parece estar em consonância com esse aspecto que se eleva, mas que, a exemplo de outras finalidades pretensamente atribuídas à arte, pulverizam-se na experiência estética do fruidor, preservando sua natureza autônoma.

Para cada um dos lados na interpretação da arte, seja como atividade de engajamento ou atividade desinteressada, para ambas as posições extremadas, há um risco correspondente. A arte sem finalidade poderia invocar uma postura de frieza estética, de desumanização, onde a contemplação desinteressada alienaria o sujeito do mundo real e o privaria das experiências estimulantes da vida prática. A arte engajada, com um fim determinado, seria limitante, tenderia ao caminho prosaico da propaganda e assim, seria uma excrescência de confrontação quase instantânea aos atributos originais e criativos da atividade artística.

³⁰ CAUDWELL, 1968, p.11.

Mesmo a contraposição da teoria da cultura de massa em face da chamada alta cultura, frequentemente se reduz a duas imagens especulativas que são apresentadas em termos de valor. O argumento da maior exposição à quantidade de pessoas alcançada pela cultura de massa é um contraponto pouco producente em relação a alta cultura com seus signos herméticos que quase sempre, resulta estigmatizada como passatempo típico de intelectuais. Essa contraposição foi invertida pela Escola de Frankfurt com uma visão caracterizada como extensão e aplicação das teorias marxistas da reificação da mercadoria às obras da cultura de massa.

A aplicação desta idéia sobre as obras de arte pode ser medida no contraste com a definição de arte na filosofia estética tradicional gerida a partir de Kant e sua formulação da arte como uma finalidade sem um fim, uma atividade orientada para uma meta que, não obstante, carece de propósito ou fim prático no mundo real dos negócios, da política, ou da práxis humana concreta. E aqui, é possível que esta definição tradicional possa ser aplicada para toda arte consumida, produzida no seio da indústria cultural como cultura de massa ou alta cultura³¹. Entretanto, o conceito de mercadoria introduz a possibilidade de diferenciação estrutural e histórica no seio daquela que foi concebida como a descrição universal da experiência estética em si mesma e sob qualquer forma. Seu conceito reduz o caminho rumo a reificação a partir da perspectiva do consumo. Sendo transformada em mercadoria a obra artística passa a não ter mais um valor qualitativo em si, mas apenas na medida em que possa ser usada, tomada como objeto de posse, e tornar-se assim, instrumento de satisfação mercantil.

A posição do artista inserido nessa realidade é de interiorizar a lógica dos objetos mercadológicos trazidos pelo mundo capitalista e assim orientar sua produção de modo a atender a demanda da cultura de massa, da indústria cultural capaz de propagar sua obra, multiplicar seu consumo, diluindo em certo sentido, a oportunidade de produzir uma genuína experiência estética.

Mas, o aspecto da autonomia da obra poderá se sobressair quando sua criação estiver voltada apenas para o consumo de massas, poderá ela perder a influência motivadora do artista condicionado as regras da indústria cultural e ser apropriada por um receptor que a contemple com outro olhar, distante da fruição consumidora, de gosto fácil, vislumbrando de fato, uma experiência estética?

³¹ JAMESON, Fredric, 1995, p.11.

Parece não haver dúvidas que mesmo a mercantilização da arte tenha produzido algum aspecto de relevância estética. Sobre a indústria cultural, a análise de Adorno-Horkheimer, tem sua força na demonstração da inesperada e imperceptível introdução da estrutura mercantil da própria forma e no conteúdo da obra de arte em si:

Em seu lazer, as pessoas devem se orientar por essa unidade que caracteriza a produção. A função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria. O esquematismo é o primeiro serviço prestado por ela ao cliente. Na alma devia atuar um mecanismo secreto destinado a preparar os dados imediatos de modo a se ajustarem ao sistema da razão pura. Mas o segredo está hoje decifrado. Muito embora o planejamento do mecanismo pelos organizadores dos dados, isto é, pela indústria cultural, seja imposto a esta pelo peso da sociedade que permanece irracional apesar de toda racionalização, essa tendência fatal é transformada em sua passagem pelas agências do capital do modo a aparecer como o sábio desígnio dessas agências. Para o consumidor, não há nada mais a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção (ADORNO, Theodor, 1985, p.117).

Seria o triunfo da instrumentalização sobre a finalidade sem um fim de Kant que é a própria arte, a constante conquista e colonização do reino definitivo da não utilidade, pela lógica do mundo dos meios e fins. Se mesmo com toda essa carga, a obra sobrevivesse à urgência e descartabilidade do consumo de uma produção para a cultura de massas e fosse redescoberta com atributos que mesmo a precariedade de sua criação desnudasse, então ela estaria soerguida e preservaria a idéia de autonomia para além dos limites de sua condição de mercadoria.

Resta oportuno apontar que, parece sobressair mesmo no ambiente de uma produção artística alienada, a ineficiência do artista em deter qualquer controle sobre as significâncias, mensagens ou sentido de sua obra. A dilacerante imposição do mercado específico de cultura e arte não se mostram suficientemente capazes de

aprisionar a natureza autônoma do objeto artístico criado por ele, que desafiará, em muitos casos, mesmo a lógica das produções pasteurizadas e superficiais. E assim, a chamada arte engajada teria um forte obstáculo à sua definição, vez que preconiza, para efeito de sua caracterização teórica, o controle do artista sobre os conteúdos de sua produção.

Assim, não é suficiente para nenhum dos lados a utilização do sistema de contraposição que apregoa a cultura de massa como popular e, portanto, mais autêntica que a alta cultura, que seria mais elaborada e totalmente incomparável a uma cultura de massa degradada, pois ambos são fenômenos relacionados e dialeticamente interdependentes como formas de produção estética.

O papel do artista em relação a esse momento de criação, seja orientado pela idéia de produzir uma obra autônoma ou imbuído da motivação de produzir arte engajada, é verificar se permanecerá na obra por ele produzida algum resquício de sua intenção, de modo a perpetuar-se com ela no movimento da história ou abreviar-se como apreciação fugaz pelo receptor da obra que a ela dará sentido ou compreensão completamente divorciada daquela pensada pelo seu criador.

PARTE II – Do artista criador

2.1 A formação, o talento e a inspiração do artista

Professar julgamentos sobre um objeto e defini-lo como belo é um atributo do gosto (KANT, I, 2016, p.208), mas para a produção de tais objetos exige-se alguém com o talento específico de dotar este objeto com a referida condição de beleza. Esse talento, desenvolvido pela pessoa de maneira sistemática, define o que o mundo da arte e da estética chama de gênio criativo ou artista criador.

Embora Kant tivesse em mente o ambiente das artes plásticas (belas artes) quando escreveu sobre o gênio, ele estabeleceu a diferença entre a beleza natural e a beleza artística concebendo esta como uma representação bela de uma coisa enquanto a outra seria a coisa bela em si. Para ele, portanto, quanto mais próximo fosse da perfeição a representação da coisa bela, mais sobressairia a figura do gênio criador com a potencialidade de um primor técnico capaz de invocar a beleza pela perfeita representação da coisa. E nesse sentido, ela seria superior à beleza natural porque seria

capaz de, no seu ato criador, descrever de maneira bela coisas que na natureza são feias ou desagradáveis à apreciação³². Ou seja, coisas trágicas, fúrias, devastações e moléstias, no momento que apropriadas pelo gênio artístico, podem ser belamente descritas e representadas pela obra de arte criada.

Assim a atividade de criação artística seria fundada nesse atributo genuíno, segundo Kant, constituído de imaginação, entendimento, espírito e gosto³³, cuja essência consiste em subverter o natural e traduzi-lo na forma de obra, que, embora seja estabelecida a partir de uma representação, distancia-se do modelo original imprimindo a ele o belo, quando sua própria contemplação no real seria dolorosa, feia e a antítese de uma fruição da beleza.

Toda essa concepção ressalta a natureza de uma capacidade criativa desenvolvida no criador de objetos capazes de receberem a denominação de obra de arte, a partir de um talento e da prática no lapidar de uma habilidade definidora das qualidades eventualmente estéticas do objeto criado. O produto resultante desta força criativa, pragmatizada na forma de objetos artísticos capazes de proporcionar ao contemplador experiências estéticas esconde o mistério da origem do gênio artístico, do qual surge o necessário questionamento se ele seria produto de um talento divino, inerente ao espírito ou, desenvolvido pela prática constante da atividade criadora, atingindo seu primor pelo alto domínio da técnica.

Para Kant, as obras de arte poderiam ser construídas de forma inadvertida pelo gênio ao sabor de uma inspiração ligeira e ainda assim instilar admiradores e ser referencial ou modelo para outros artistas.

Vê-se que a partir disso que o gênio 1) é o talento de produzir algo para o qual nenhuma regra determinada pode ser fornecida, com nenhuma predisposição de habilidade para aquilo que pudesse ser aprendido segundo alguma regra; vê-se, por conseguinte, que a originalidade tem de ser sua primeira propriedade. 2) Que, podendo haver também um contrassenso original, seus produtos tem de ser ao mesmo tempo modelos, isto é, ser exemplares; e que, portanto, mesmo

³² Para Kant seria um atributo do gênio a capacidade de extrair da fealdade na natureza uma recriação bela, capaz de proporcionar a harmonia das faculdades do sujeito (KANT, I, 2016, p.210).

³³ IBIDEM, p.218

não tendo surgido eles mesmos da imitação, têm de servir a outros como tal, isto é, como padrão de medida ou regra do julgamento. 3) Que ele mesmo não pode descrever ou indicar cientificamente como cria o seu produto, a não ser dizendo que lhe dá a regra enquanto natureza; e que, portanto, o criador de um produto, pelo qual ele agradece ao seu gênio, não sabe ele mesmo como lhe vieram as idéias para cria-lo, nem tem em seu poder a possibilidade de decidir se o concebe ao seu bel-prazer ou de maneira planejada, ou de comunicar a outrem preceitos que lhes permitissem criar produtos semelhantes. (Daí que a palavra “gênio” venha presumivelmente de *genius*, o espírito protetor e condutor que é dado a um homem no seu nascimento, como sua propriedade, e que fornece a inspiração da qual emanam aquelas ideias.) 4) Que a natureza, através do gênio, não dá a regra à ciência, mas sim à arte; e, mesmo assim, somente quando se trata da bela arte (KANT, I, 2016, p.205-206).

Percebe-se que, para Kant, a obra de arte deve surgir como uma criação genuína e espontânea, da forma mais natural possível, e, mesmo que haja um conjunto de regras a disciplinar o fazer artístico, sua porção inata, intuitiva que o artista sequer sabe explicar ou de onde vem, é que cunhará a obra como bela. E aqui, talvez, promovendo o destaque de algum atributo capaz de despertar no seu contemplador o desencadear do jogo livre entre a imaginação e sensibilidade para com isso proporcionar a experiência estética plena.

E assim, mesmo que o juízo do artista acerca de um objeto, inclusive aquele criado por ele, seja, como para qualquer pessoa, um juízo de gosto, para Kant, no ato de criação deste objeto, é imprescindível figura do gênio para tornar possível o advento da beleza artística³⁴.

A chama criativa no artista dotado do talento inato não se justifica e não se comunica, constituindo-se para o próprio gênio em impossível conceituação, vez que lhe dada pela natureza. Daí porque Kant opunha a figura do gênio ao espírito da imitação exatamente por conta da difícil tarefa de se transmitir uma arte autêntica brotada no gênio humano. Sua configuração, o regramento imposto pelo gênio à arte

³⁴ KANT, 2016, p.209

não admite um preceito traduzido em uma fórmula ou um procedimento porque isso resultaria em um Juízo determinável, incompatível e incongruente com a beleza artística

35

A técnica artística e o desenvolvimento das habilidades do artista criador, possível de ser transmitida, imitada ou reproduzida pela prática constante, pelo estudo repetido e sistêmico, ainda que possua uma faceta que privilegia a erudição, um esmero na elaboração dos conhecimentos relacionados ao ofício artístico, possui também outra faceta profundamente intuitiva e amparada na construção sensível do sujeito que a desenvolve.

É claro que na formação da técnica artística do artista, os elementos que irão determinar a originalidade de sua obra a partir das impressões estéticas suscitadas por ele e principalmente pela possibilidade de despertar sentimentos estéticos, são resultado não só do talento inato, mas também de sua sensibilidade e do seu juízo de gosto, mesmo que esse não seja dotado de qualquer habilidade especial que o destaque e não seja fundamental na criação artística. Porque, o motor criativo de sua obra, residirá na parcela intuitiva brotada no seu talento, que como vimos em Kant, lhe é dado pela natureza. A reiteração desta prática por certo estabelece os elementos que permite identificar sua técnica e seu estilo e assim possibilitar o surgimento dos imitadores, dos aprendizes e de artistas que a tomam como modelo ou inspiração. A assinatura do artista e seu estilo, ainda que para ele, conscientemente sejam atributos impossíveis de ser ensinados poderão ser percebidos em sua obra em grau maior ou menor, dada a capacidade contemplativa do sujeito. Também, não parecem ser atributos originalmente concebidos pela consciência do artista, mas um produto resultante do emprego do talento e sensibilidade com a prática recorrente a desenvolver uma técnica apropriada e tomada como artística.

Mas, diante desta verificação, o elemento da autonomia alcançado pela contemplação da obra, seria pleno, na medida em que a assinatura do artista e o seu traço característico ou seu estilo, a dinâmica de sua técnica estariam visíveis e apropriados nessa contemplação? O prévio conhecimento destes atributos não afetaria a percepção estética da obra? Nesse sentido, ela perderia sua autonomia na medida em

³⁵ KANT, 2016, p. 207

que a presença de tais atributos orientaria a fruição da obra e concentraria no objeto um meio para a sua compreensão e assim estabelecendo uma finalidade?

Embora os campos da criação artística nas diversas teorias estéticas possam em certo grau explicar as diversas formas de manifestações artísticas, eles parecem ser insuficientes para estabelecer o grau de vinculação definitiva entre a obra criada e o artista criador, no aspecto de condicionar a motivação criadora com o resultado produzido pela obra dentro do espectro de sua contemplação. Porque, ainda que seja possível identificar o autor de uma obra de arte pelo seu estilo, técnica ou forma percebida, no que concerne a visualização da motivação, da intenção criadora ou da possível mensagem ou redenção buscada pela obra, isso se revela uma realidade difícil de ser atingida. Pelo menos, não se conhece nenhum método de fruição de uma obra de arte capaz de sistematizar o entendimento que seja consenso sobre tais elementos. As atribuições que possam ser feitas acerca da espiritualidade na forma eleita pelo artista ou pela riqueza criativa da técnica por ele utilizada são incapazes de vincular artista e obra dentro de uma só causa, de uma só interpretação.

Mas, o estilo e a assinatura estética do artista seria um traço de apropriação absoluta sobre a obra produzida? Seria esse aspecto uma marca indelével do criador que assim alienaria a obra de forma definitiva, relativizando sua suposta autonomia na medida em que ela conservaria elementos suficientes para pré orientar e influir o público na apreciação? Quando conheço o estilo de Van Gogh e deparo com outra obra dele para mim até então inédita, este conhecimento prévio das condições que me fizeram elaborar a experiência estética das obras anteriores por mim conhecidas, no momento de se realizar diante da nova obra, irão determinar a intensidade e a qualidade no meu juízo de gosto?

Parece certo que o aspecto da identificação da autoria da obra de arte é detalhe que se projeta abaixo de qualquer experiência estética e embora o prévio conhecimento desta relação possa de algum modo influir na fruição da obra, penso que ela seja ineficaz para determinar as sensações estéticas produzidas no sujeito contemplador. Assim, tais elementos fazem mera moldura ao objeto artístico e tanto a inspiração do artista, bem como seu exercício criativo e a ênfase do seu talento ressaltado em obras de grande beleza e potencial artístico parecem distantes de serem contaminados pela força de um estilo ou de uma assinatura.

Ao abordar o aspecto da criação da obra na figura do gênio criador, Burger, citando Paul Valéry, aponta que este “desmistifica o gênio artístico, ao reduzi-lo, por um lado, a motivações psicológicas, e, por outro, á disponibilidades dos meios artísticos” (BURGER, P, 2017, p. 120). Nesse sentido, mesmo o fenômeno da inspiração artística, para Burger seria uma forma de autologro que não ultrapassa a concepção da arte relacionada com o sujeito criador, reafirmando o caráter individual da produção artística. Ele aponta ainda que a assinatura, que seria a marca a atestar a natureza da gênese individual, relacionando a obra de arte ao artista criador, serve para revelar a índole do mercado da arte como instituição questionável em que a assinatura muitas vezes agrega mais valor do que propriamente as qualidades estéticas da obra por ela subscrita.

A questão do estilo também tem contornos que se insinuam para além do processo criativo do artista, na teoria adorniana sobre a indústria cultural. O filósofo da Escola de Frankfurt afirma que nela o estilo seria a negação do próprio estilo autêntico do passado e um equivalente estético da dominação, “A reconciliação do universal e do particular, da regra e da pretensão específica do objeto, que é a única coisa que pode dar substância ao estilo é vazia, porque não chega mais a haver uma tensão entre os pólos: os extemos que se tocam passaram a uma turva identidade, o universal pode substituir o “particular e vice-versa”. Para Adorno, o estilo jamais foi encarnado pelos grandes artistas do passado, mas apenas foi acolhido em suas obras “como uma atitude dura contra a expressão caótica do sofrimento, como verdade negativa. No estilo de suas obras, a expressão conquistava a força sem a qual a vida se dilui sem ser ouvida. As próprias obras que se chamam clássicas, como a música de Mozart, contem tendências objetivas orientadas num sentido diverso do estilo que elas encarnavam” (ADORNO, T.W, 1985, p.122).

Tudo isso parece apontar para uma sistemática na formação do gênio criador ao estabelecer seu contato com o estilo de arte de uma forma, no máximo referencial; mesmo num primeiro momento se verificando tentativas do artista de emular o referido estilo, é o burilamento de sua técnica aliada ao talento, que acabam por constituir uma marca pessoal, uma assinatura e uma incorporação a um estilo ou quando não, inaugura uma nova concepção artística e consolida um novo estilo. As nuances deste procedimento não são, como já antes afirmado, o resultado de uma

consciente atitude ou conduta do artista, mas o resultado do talento posto à atividade de criação.

2.2 O artista e a relação com a sociedade

O que se ressalta como uma questão intrigante, considerados o domínio da técnica e a conjunção de uma criatividade destacada, é conceber ao artista uma motivação para a realização da obra de arte em que esteja nítida uma forma de contemplação capaz de resistir às diversas leituras do contemplador, sem perder a identidade da finalidade buscada pelo artista ao criar a obra. Isto se constituiria em uma confrontação clara à teoria kantiana porque concentraria os atributos estéticos unicamente no objeto, sendo este o veículo para a expressão do artista. Embora não se descarte a ocorrência de situações que encerrem esta demonstração, é fácil constatar que na maioria das vezes, ao fruidor livre da obra, as diversas interpretações divorciadas da intenção original do artista criador são mais frequentemente percebidas, de modo que, há uma tendência a pulverizar o argumento da identidade da obra no que pertine sua assinatura estética.

E o artista é também influenciado pelas condições culturais, materiais, morais e políticas de sua época. Sua visão de mundo é produto das experiências que viveu e nelas se inserem as noções sobre a beleza, o grotesco, o chocante, o feio e o anseio de existir plenamente. Foram destas experiências que ele interiorizou técnicas que disponibiliza na sua atividade criativa, aprendeu com erros, com treinamentos e nessa interação aflorou o talento exteriorizado em suas criações. Mesmo que isto seja irrelevante para determinar sua identidade de artista ou seu enquadramento em determinada escola, em um estilo, não há como dissociar tais elementos da sua intencionalidade criativa, porque, a rigor, serão eles que desafiarão sua necessidade de se expressar através da obra produzida. Entretanto, não é claro se ele comunicará de forma eficiente tais condições, anseios e mesmo o desejo de expressar uma idéia, através da sua obra de arte. Ao longo da história, mesmo de forma inconsciente, percebe-se os motivos que desencadearam a atividade criativa do artista de produzir artefatos com propriedades estéticas a partir da realidade que o assola. Mas, tais motivos e o próprio contexto em que se registra sua existência, não são transmitidos como elemento estético determinante à sua obra. Mesmo na modernidade, com as

contribuições que assolam a teoria estética e a caracterização da obra de arte a partir de um leque cada vez maior de atributos, isso não é verificado.

A professora Cristina Costa³⁶ citando o historiador Martin Warnke, tem uma interessante descrição sobre o processo histórico que deu origem ao artista moderno. Ela aponta como, na sociedade burguesa do século XV, as cortes europeias passaram a exigir a presença do artista responsável pelo embelezamento das cidades, e seus jardins e residências. Desse modo, acabaram também por dar visibilidade às classes emergentes e aos nascentes estados nacionais e se tornaram peças relevantes numa sociedade que estabelecia a aparência e a etiqueta como princípios de distinção. Passaram assim a conceder seu brilho às cortes imperiais. Eram muitas vezes, sustentados pela nobreza e emprestavam a ela o tom de humanismo e intelectualidade que originalmente lhe faltava. Viviam junto aos seus mecenas e gozavam de proximidade ao núcleo de poder. É o momento em que, no ocidente, a arte deixava de ser um trabalho físico e artesanal para ascender ao estatuto de atividade dos espíritos nobres. Deixava uma posição subalterna para disputar com a filosofia e a ciência o espaço reservado às atividades do conhecimento. Surge o artista moderno que passa a ter a possibilidade de oferecer a seus clientes um saber pessoal e intransferível. Vimos aqui, novamente a lição kantiana sobre o gênio encontrar ressonância na figura do artista moderno e sua função, estampada nessa impossibilidade de conferir transmissão do seu talento criador e de sua visão artística³⁷.

Com a revolução estética trazida pelo Renascimento, são perceptíveis os sinais de autonomia a florescer no artista criador. Seu trabalho deixa de ser confundido com o do artesão, cuja produção obedecia aos modelos tradicionais de uma cultura ou de uma região. Ao contrário, o artista era estimulado à criação inovadora, à expressão individual e à produção de obras originais, capazes não só de distingui-lo como de notabilizar seu mecenas. Mas, há ainda aqui, o vínculo de dependência com a classe hegemônica do poder. Ainda restava institucionalizar a prática e organizar o campo artístico. Surgem as academias e conservatórios. Através de uma metodologia rigorosa e de intensos trabalhos técnicos, os artistas eram instruídos também em estética clássica, filosofia e história, consideradas indispensáveis ao seu desenvolvimento interior. Com o surgimento do mercado consolidado com a revolução burguesa, a plena configuração

³⁶ COSTA, Cristina, 2004, p. 43

³⁷ KANT, I, 2016, p. 207

do campo artístico ocorreu. Mesmo aqueles que não eram agraciados com um mecenas, podiam agora oferecer suas obras e serviços a uma população de renda média que começava a se estabelecer nas cidades, constituída de comerciantes, juizes, professores, e burocratas do estado que crescia com rapidez no século XVIII. Todos passam a serem os destinatários da produção dos artistas e a arte passa a atender ao anonimato do mercado³⁸.

E a dinâmica desse mercado, sofisticando-se para edificar uma cultura de massas e tornar a obra de arte como coisa comercializável, impondo a praticamente tudo que integre a sociedade uma dimensão estética, forjará uma nova classe de artistas que a essa sociedade vai aderir ou sucumbir no anonimato, pela incapacidade de internalizar as regras de produzir sua arte em consonância com as demandas de consumo.

O fenômeno da reificação da arte apontada por autores da chamada Escola de Frankfurt, notadamente Adorno e Marcuse, ajudaram a dimensionar essa nova roupagem da arte moderna ao consolidar o conceito de mercadoria e introduzir a possibilidade de diferenciação estrutural e histórica no seio daquela que foi concebida como a descrição universal da experiência estética em si mesma. Para o artista criador, num mundo onde tudo se tornou mercadoria, onde todos são quantificados e valorados de acordo com a sua possibilidade de uso, a produção de uma obra de arte, comercializável, que possa ser consumida, considerando os referenciais de valor e utilidade tomados na sociedade de consumo, é uma tarefa que pulveriza a própria idéia consolidada na filosofia estética tradicional (Kant), da arte como uma “finalidade sem um fim”³⁹.

O artista como indivíduo vai evidentemente refletir costumes, padrões de moralidade e hábitos construídos ao longo do tempo na sociedade onde ele está inserido. É forçoso admitir que isso também repercutirá na sua atividade criativa como combustível imaginativo, além do já mencionado efeito de integração com os anseios, as cobranças e a busca de status social estabelecidos pela dinâmica da sociedade do consumo. Ele vai se tornar refém dos juízos emitidos por esta sociedade, desde a classificação de sua obra dentro da contemporânea crítica de arte, até os rompanes passionais de admiradores que não hesitarão em associar sua obra à sua índole, suas crenças e eventuais preconceitos ou fraquezas humanas que venha a exteriorizar.

³⁸ COSTA, Cristina, 2004, p. 45

³⁹ JAMESON, Fredric, 1995, p. 11

Burger aponta que os movimentos de vanguarda surgidos na Europa traziam em suas manifestações, frontal ataque ao status da arte na sociedade burguesa em virtude da visão que preconiza o afastamento dela da práxis vital, pois os vanguardistas colocam a exigência de que a arte novamente deva se tornar prática, não necessariamente em relação a ter um conteúdo socialmente significativo, mas em relação a possuir uma função social relevante. Burger critica a posição dos vanguardistas em buscar a associação entre a arte e a práxis vital da sociedade estabelecida por entender que esta, em sua essência é perversa e totalizante. Para ele, a associação só é possível a partir da constituição de uma nova práxis vital:

Se o duplo caráter da arte na sociedade burguesa consiste em que a distância frente ao processo social de produção e reprodução contenha tanto um momento de liberdade quanto um momento de descompromisso, de ausência de consequência, é compreensível que a tentativa dos vanguardistas de trazer a arte de volta ao processo da vida seja, ela mesma, um empreendimento extremamente contraditório. Pois a (relativa) liberdade da arte frete à *práxis vital* é, ao mesmo tempo, a condição do conhecimento crítico da realidade. Uma arte não mais segregada da práxis vital, mas que é inteiramente absorvida por esta, perde – juntamente com a distância - a capacidade de criticá-la (BURGER, P, 2017, p. 118).

Veja que Burger, já concebe a arte, a partir de um exercício de liberdade, precipuamente como dotada de um atributo político evidente: a capacidade de crítica à sociedade, que se revela exatamente pelo distanciamento dela em relação ao que ele chama de *práxis vital* predominante. Daí porque ele estabelece a necessidade de uma nova práxis vital que não contenha os elementos de perversidade e finalidade burguesa contida na *práxis vital* atual. Mas, há pelo menos uma grande dificuldade nessa abordagem. Ela reside na função do artista e no instrumental que ele reuniu dentro desta realidade para construir sua arte.⁴⁰ Afinal, foi sob a égide da práxis vital que se pretende superar, que ele desenvolveu sua arte. Foi sobre a influência dos valores desta realidade prática que comunicou sua intenção criativa. Até que ponto estas condições

⁴⁰ CAULDWELL, C, 1968, p.16.

determinaram ou não a qualidade estética de sua obra e o seu caráter autêntico é algo difícil de precisar, e, mesmo assumindo que tal obra alcançará a plena autonomia em relação à sua intencionalidade, ela só é o que é resultado da atividade por ele desenvolvida que é indissociável do meio social onde ele se formou.

Vimos então que não há elementos suficientes para estabelecer qualquer relação em um nível seguro, entre a formação da pessoa do artista e as experiências de vida por ele experimentadas, com a obra de arte por ele produzida. Porém o prévio conhecimento destas experiências por parte dos fruidores de arte, bem como o julgamento sobre a conduta e o caráter do artista, em situação preambular ao contato com sua obra, pode influir na apreciação do objeto artístico e determinar um juízo muito distante do chamado juízo estético puro.

Veja-se que, aqui, a percepção pelo artista desta realidade, modificada em pouco espaço de tempo, vai determinar sua postura diante da motivação para o desenvolvimento de sua atividade. E a partir desta atuação, ele estará inserido na sociedade em que vive, será por ela, conhecido, admirado, requisitado ou em sentido inverso, amargará a obscuridade, o desconhecimento, o ostracismo e por esses motivos, muitas vezes, irá sucumbir.

2.3 A mitificação e a estigmatização do artista

As mudanças de paradigmas na modernidade com a maior valorização dos aspectos formais e abstratos da obra em detrimento de sua materialidade resultaram no desenvolvimento da consciência do fazer artístico e de sua especificidade. A arte, cada vez mais, se revelava como uma atividade relacionada ao espírito e assim se anunciava, mas por outro lado, também se atrelava com as imposições da vida material na medida em que elas, com o peso de sua relevância e outorga de status social, passavam a afetar o artista criador.

Com o surgimento da indústria cultural⁴¹ e sua produção em série de bens culturais através do uso da tecnologia conduzida pela iniciativa de um empresário, há uma diluição do aspecto personalíssimo da criação artística. A forma de produção

⁴¹ COSTA, Cristina, 2004, p.48.

destinada a um grande público, constituído de uma população indiferenciada quanto a sexo, idade, religião e origem, opunha-se a tudo aquilo que os artistas vinham defendendo desde o renascimento: a independência, autoria reconhecida e criatividade intelectual. O artista foi colocado na cadeia de produção da indústria cultural, mas submetido à vontade do empresário e do público, restringindo sua liberdade. Mesmo com a ocorrência de certa sofisticação do modelo em dado momento, com os empresários buscando novos talentos para testarem diferentes conceitos estéticos e com isso proporcionando a artistas independentes a realização de sua obra, a plenitude da liberdade criativa sempre foi mitigada no universo da indústria cultural. Tudo isso tornou ainda mais complexo o campo da arte no qual trabalhavam lado a lado, o artista erudito, servindo às classes abastadas; o artista popular, contratado pela indústria e o artista independente, que em seu ambiente de criação experimentava novas possibilidades estéticas. Como resultado, o artista torna-se protagonista, mas as suas relações com o público são mais distantes, mesmo com uma proliferação de manifestações artísticas e uma crescente população anônima que a elas deseja ter acesso. Emergem novos consumidores impulsionados pelo barateamento dos produtos cada vez menos artesanais e pela mobilidade social trazida pelos meios de comunicação de massa e transporte⁴².

Para o artista, isso representa exigir-lhe que considere sua obra de arte como uma mercadoria e sua relação com ela como sendo a de um produtor para o mercado. As exigências da sociedade, sua subsistência pessoal pela venda de uma entidade concreta, substancial, através dos direitos autorais, quadros, estátuas, textos, partituras, traduzindo tudo em propriedade e abastecendo o mercado com um caminho que descamba para à acirrada comercialização da obra ou a vulgarização da arte⁴³. Isso é provavelmente fruto de se verificar na sociedade moderna uma intensa relação entre homens e coisas a culminar com o exercício prevalente da propriedade. Ao desprezar o mercado e se colocar unicamente a serviço de sua vontade, surge a possibilidade do artista produzir uma grande arte. Abre-se a possibilidade da criação autêntica cuja originalidade estará fincada na expressão da vontade criadora e não da opressiva demanda do mercado.

⁴² COSTA, Cristina, 2004, p. 49

⁴³ CAUDWELL, C, 1968, p. 12.

A influência, portanto, de todo o mecanismo de produção mercadológica, trazida ao universo do processo de criação do artista, pode em algum grau, determinar a sua motivação para além de um procedimento genuíno, que venha a reunir minimamente atributos para tornar a apreciação do objeto criado, uma experiência verdadeiramente estética. Nesse caso, ao perseguir o ideal de arte cultuado no mercado estaria o artista comprometendo sua autenticidade criativa e com isso se distanciando do burilamento de sua própria genialidade?

Admitir como positiva essa indagação é também concordar que as condições materiais contribuam na determinação do processo criativo e o aspecto de autonomia que a obra de arte desenvolve quando confrontada livremente pelos contempladores, também terá componentes gerados pelas mesmas condições materiais, se estes contempladores forem contemporâneos do artista que produziu a obra. Entretanto, se protraída no tempo, a autonomia do objeto artístico, incorpora um elemento de volatilidade que nenhuma condição material pré-existente ao tempo de sua criação parece conseguir controlar ou imprimir uma marca determinista. Longe do ambiente social, cultural e das impressões pessoais do artista criador, a obra de arte vai, e aí reside o ponto fundamental para edificar sua autonomia, gerar experiências estéticas, senão inteiramente divorciadas das motivações do artista, muito distantes de seu desejo ou visão que promoveu a criação.

Isso parece, de certo modo, evidenciar a descrição de Kant para o processo de criação artística a partir dos atributos genuínos da imaginação, do entendimento, do juízo e do gosto, exercidos na representação feita pelo artista de sua realidade, muitas vezes, cruel, feia e asquerosa, tornada bela pela forma e técnica empregada na elaboração do objeto artístico⁴⁴. Porque, mesmo que admitamos a presença de conteúdos da existência material do artista a influenciar sua imaginação, seu entendimento, juízo e gosto, a subversão da representação feita, irá determinar modos diversos de contemplação pelos fruidores em qualquer tempo e em qualquer realidade material existente.

Porque no contemplador da arte produzida, por mais que se admita a uniformidade de signos sociais a impregnar a consciência coletiva social que os abrange, a experiência individual de cada um deles vai tingir de tonalidades únicas e

⁴⁴ KANT, 2016, p.211

ressaltar qualidades distintamente peculiares do objeto contemplado com reações e produção de sentimentos estéticos completamente diversos⁴⁵.

Mas, o mercado sabe cultivar aquilo que o abastece de maneira mais eficaz. E a forma de beleza que cativa, que traduzida no artefato artístico se presta ao um consumo relevante, designará uma tendência e pulverizará a arte como produto autêntico, mas sobrelevará a figura do artista à mitificação, ao conhecimento e ao destaque social.

O mercado, ao imiscuir a arte nas atividades de entretenimento, faz com que ela se torne um bem potencialmente consumível e o grau de seu compartilhamento como produto cultural passa a abastecer a lógica da produção, inculcando no artista um objetivo que em última análise vai comprometer toda a sua vontade e inspiração original. O que Kant atribuía ao sujeito, na forma de estabelecer a multiplicidade sensível aos conceitos, é apropriado pela indústria da cultura e pelo mercado da arte.

O artista vitorioso socialmente, conhecido por sua arte e tornado um mito popular, torna-se refém das vicissitudes do mercado e assim, muitas vezes passa a perseguir a reprodução da obra criada que o tenha alçado a esta posição. Quase sempre, esse processo de reprodução repetitiva, de copiar a si mesmo, traz como consequência a diluição de sua arte, o ressaltar de uma natureza frívola a contaminar sua motivação e a gerar objetos de qualidades estéticas discutíveis, em plena sintonia com a superficialidade das práticas de consumo estabelecidas pelo mercado⁴⁶. Esse processo de glorificação auto servil do artista na sociedade moderna capitalista, constituído por uma ação dirigida num sistema social que o libera da necessidade de justificar suas obras, de outro lado acarreta uma brutal reflexão sobre o próprio processo artístico e uma ciranda de expectativas que põe a própria atividade do artista criador em risco.⁴⁷

O olhar da sociedade, do público que consome sua arte habitua-se às formulas que satisfazem e entretém, consolidando clichês. A indústria cultural passa a

⁴⁵ CAUDWELL, C, 1968, p.75

⁴⁶ Benjamim sustenta que mesmo que se construa uma reprodução perfeita, o elemento do “aqui e agora” da obra de arte não estará presente. E é nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra (BENJAMIM, W, 2008, p.167).

⁴⁷ JAMESON, Fredric, 1995, p. 70.

valorizar o predomínio que o detalhe técnico, o efeito e a performance visual alcançaram na obra que em outros tempos privilegiava a idéia e agora resta liquidada⁴⁸.

No seio desta sociedade marcada pelo consumo, a arte recebe a marca de promover o novo. Desencadeia-se a duplicação daquilo que pode ser vendido com a indispensável sedução constante do comprador pelo atrativo da novidade do produto. A arte se submete a essa forma de coerção mesmo quando a ela faz resistência. O artista pode conscientemente perceber a imposição do mercado e quiçá utilizar sua própria arte para denunciá-la, mas o potencial cíclico de apropriação da obra produzida pela sanha consumista poderá pulverizar esse intento, pois o ajuste da arte ao superficial da sociedade já terá ocorrido⁴⁹.

Em outro sentido, a posição do artista, sua situação na sociedade, também são elementos estratégicos considerados pela indústria e mercado da arte. As reiteradas divulgações da vida íntima, das predileções e das posturas assumidas pelo artista passam a serem utilizadas como meio de impulsionar a venda e o consumo de sua arte. Desta intensa exposição, engenha-se uma cumplicidade com público consumidor que o fideliza ou ao menos desperta sua curiosidade. Se esse mecanismo tem a força de promover a arte como produto vendável e atender a finalidade do mercado cultural, ocorre também, não raras às vezes uma vinculação obsessiva pelo público do artista em relação à sua obra. Ele tanto pode ser mitificado como pode ser estigmatizado em virtude de uma posição, de uma crença pessoal ou de um valor moral que porventura tenha em algum momento externalizado.

A lógica do consumo, na consciência coletiva do público consumidor de arte, tomará por paradigma de qualidade, não mais o potencial da experiência estética eventualmente contida na obra de arte, mas as virtudes ou falhas de caráter expressadas pelo artista que a criou. A experiência do belo resta comprometida pelo conhecimento da realidade informada vivida pelo artista que contamina o julgamento de gosto da obra. Passa-se a gostar da obra ou a detestá-la de acordo com a postura pessoal do artista que apraz ou que repele. O exercício de experimentação estética do sujeito como fruidor da obra de arte parece não ser devidamente despertado para realizar-se na plenitude.

⁴⁸ ADORNO, T.W, 1985, p. 118.

⁴⁹ BURGER, P, 2017, p. 140.

É certo que Kant coloca a beleza circunscrita no processo de conhecimento, embora estabeleça a condição de que este é um conhecimento que prescinde de conceituação, através do jogo livre entre a imaginação e o entendimento (KANT, I, 2016, p.136). Tais atributos são inerentes ao sujeito e a experiência do belo é proporcionada pela dinâmica desse esquema. O mercado consegue afetar ou mesmo impedir essa percepção ao substituir a experiência estética pelo proporcionar sensorial de harmonia alegre e pelo divertimento leve ofertado pelos produtos, apresentados como artísticos, mas revestidos pelo ideal do entretenimento⁵⁰.

O fenômeno da mitificação ou degradação do artista tem como referência a consolidação destes valores pela sociedade. E ele próprio, também se orienta por tais parâmetros para buscar sua colocação no status social. Tal orientação atinge sua postura na sociedade e certamente suas escolhas temáticas na elaboração de sua obra. O que não quer dizer que sob a motivação de produzir uma obra com finalidade meramente de entretenimento, ele não possa produzir uma grande arte. Mesmo sob o pálio de uma diversão leve, da superficialidade dos elementos que compõem sua obra, ele pode inadvertidamente produzir algo de estimado valor estético. E isso, penso, é a mais clara demonstração da teoria kantiana da autonomia da arte reportada ao universo do objeto artístico revelando atributos de autonomia para além de qualquer intenção do artista criador. Porque ao esboçar um conteúdo leve de entretenimento ele não se privou de realizar uma representação bela de um objeto existente, - afinal é nessa habilidade de criação artística que reside seu talento - e é deste modo que esse objeto será apropriado pela experiência estética. Em Kant, sinteticamente, “a beleza artística é uma representação bela de uma coisa” (KANT, 2016, p.209). Logo, para além da motivação do criador, a obra poderá assumir o status de bela, com real grandeza numa avaliação estética, mesmo concebida ao sabor de uma intencionalidade frívola, descompromissada e até inconsequente. A obra de arte criada ao acaso, que também é uma verdade constatável presente na filosofia kantiana, é plenamente possível e traz em si a amostragem mais característica da chamada autonomia da arte.

Mas, na indústria cultural, o entretenimento passa ser o norte dominante e uma legião inteira de artistas, dos mais variados seguimentos, diante do fomento típico do mercado da arte e da possibilidade de retumbante promoção pessoal através da fama e do sucesso, passam a perseguir a produção de objetos de rápida absorção, de fácil

⁵⁰ ADORNO, T.W. 1985, p. 117.

compreensão e a privilegiar a superficialidade em detrimento das complexidades reflexivas de outrora das obras de arte. Porque, no mercado, esse objeto será rotulado como produto consumível e sua maior aceitação implicará em maior aporte financeiro para o artista criador. A partir do século XX, tudo, em se tratando de obra de arte virou artigo de consumo, com regras e estamentos construídos pelo “mundo da arte”, chancelado pela força econômica impulsionadora oriunda do mercado, do empresário da arte que se nutre desse mercado, da indústria cultural, que permanece e se perpetua como a indústria da diversão.

Para Benjamin, os movimentos sociais de massa e a crescente industrialização comunicada ao declínio do modo de produção artística explicavam as profundas transformações experimentadas pela arte no século XX, especificamente a partir da construção do conceito de aura e sua consequente destruição:

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. Graças a essa definição é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. Ele deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução (BENJAMIN, W, 2008, p.170)

Por sua vez, Burger faz uma leitura da concepção de Benjamin para a chamada “arte aurática” que exprime a natureza da atividade artística considerada a partir do florescimento da sociedade burguesa e da consolidação dos meios de produção:

Benjamim parte de um determinado tipo de relação entre obra e receptor, que ele chama de *aurática*. Na verdade, o que é designado com o conceito de aura pode ser traduzido, da maneira mais simples, por inacessibilidade:” a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja”. A aura tem sua origem no ritual de culto, mas, para Benjamim, o modo de recepção aurático continua sendo característico também da arte que deixou de ser sacra, desenvolvida a partir do renascimento. Para ele, não é a cesura entre a arte sacra da Idade Média e arte profana do Renascimento que parece ser decisiva para a história da arte, mas aquela que resulta da perda da aura. Em Benjamim, tal cesura é derivada da transformação das técnicas de reprodução. A recepção aurática supõe, segundo ele, categorias como unicidade e autenticidade, Mas mesmo estas se tornam supérfluas diante de uma arte (como o cinema, por exemplo) cujo projeto tem seu fundamento na reprodução. A idéia decisiva de Benjamim é a de que os modos de percepção se transformam graças às transformações das técnicas de reprodução, mas que com isso, também “ter-se-ia transformado o caráter geral da arte”. Em lugar da recepção contemplativa característica do indivíduo burguês, deve surgir uma recepção característica das massas, ao mesmo tempo distraída e racionalmente verificadora. Em lugar de basear-se no ritual, ela se funda, daí por diante, na política. (BURGER, P, 2017, p. 69).

Nesse ambiente, o artista é cúmplice e refém, flertando com a miséria material quando fidedigno à originalidade marginal ou com o sucesso quando cedendo aos apelos do mercado, e, sua arte como tal, apropriada como produto, edifica modelos a serem seguidos por pessoas comuns, que abalizadas pela suposta autoridade intelectual do discurso que apresenta o objeto artístico, dilui o real conteúdo estético em nome de ser palatável ao consumo. Esse mecanismo implementa como procedimento de disseminação da “mercadoria arte”, a chamada reprodução mecânica do belo, com a idolatria à individualidade e à exaltação reacionária da cultura em oposição à idolatria inconsciente que é ligada ao belo⁵¹. Pela repetição, oferta a promessa do divertimento e

⁵¹ ADORNO, A. W. 1985, p. 131.

entrega padronizados, uma fuga do cotidiano e um sentimento de alegria ligeira a gerar resignação e apatia.

Há ainda, de maneira límpida, uma clara forma de coerção e impositiva necessidade gerada pelo mercado que irá repercutir na atividade criativa do artista. Temos, pela proposição kantiana que nem a necessidade, nem a utilidade são categorias do belo. Logo, qualquer forma de coerção ou de necessidade vai restringir e privar a ação da beleza. A beleza reside exatamente nas coisas e nos atos que não são controlados pela necessidade ou pela utilidade.⁵² Ao sofrer a coerção pelo mercado, pelo *status quo* imperante na sociedade e ditado pelo “mundo da arte”, o artista não esposará na plenitude a liberdade para habilitar-se a criar o belo. Poderá claro, criar inadvertidamente uma obra de arte autêntica e válida em conteúdos estéticos, mas cada vez mais, seu impulso genuíno e interior da sua verdade como artista, estará distante de sua prática criativa. A produzir sob a égide do entretenimento, estabelecendo modelos na sociedade do consumo, o artista acaba por projetar-se a si mesmo ao público e daí orientar sua mitificação a partir de sua vida, dos seus hábitos e preferências. Do escritor de sucesso, do músico premiado ou do pintor consagrado esperam-se modelos de conduta que estejam em sintonia com a arte que produziram, por mais superficial e desprovida de valor estético que ela seja. Passa-se a gostar mais do artista do que propriamente de sua obra. Esse artista, o gênio na concepção kantiana, violentado pela opressão e exigências do mercado consumidor, vai extemporaneamente criar arte autêntica, mas restará irremediavelmente contaminado pelo fascínio e comodidades gerados pela sociedade de consumo no qual está inserido.

2.4 A afirmação do artista através da criação da obra de arte

O sentido estético de espírito em Kant significa “o princípio animador na mente traduzido pela faculdade de expor idéias estéticas” (KANT, I, 2016, p. 211). Por idéia estética temos uma representação da imaginação que nenhuma linguagem alcança ou pode tornar compreensível. Posto a imaginação e o entendimento como forças da mente, unidas na constituição do gênio, haveria uma sistemática diferente a ditar a atividade criativa e artística. Para Kant, o uso da imaginação voltada para o conhecimento faz com que ela seja submetida à condição de ser adequada ao conceito

⁵² HAN, B, C, 2019, p.87

fornecido pelo entendimento, enquanto no âmbito estético, portanto, na produção de uma idéia estética, ela gozaria de uma liberdade suficiente para levar ao entendimento um material rico em conteúdo, embora pouco desenvolvido que não se amolda ao conceito, mas inteiramente capaz de dar vida às forças do conhecimento, encontrando idéias para um conceito e ao mesmo tempo criando meios de expressá-la. O artista dotado de talento poderia assim, expressar o inominável “no estado de ânimo que acompanha certa representação e torna-lo comunicável – quer a expressão se dê pela linguagem, pela pintura ou pelas artes plásticas”. (KANT, I, 2016, p. 215).

Conquanto admitamos que a existência do artista, como qualquer pessoa, seja constituída através das experiências de conhecimento, de tal modo que a imaginação e o entendimento, o espírito e o gosto, segundo Kant, exigíveis nas Belas artes,⁵³ terão na sua composição as referidas experiências, é possível supor que a produção da obra de arte realizada por este artista estará influenciada por este espectro cognitivo e talvez até visível na obra através de uma abordagem mais prosaica, racional a dispensar a atitude estética, vez que esta não seria uma experiência estética, mas uma experiência de conhecimento. O que não significa supor uma subordinação do objeto artístico a essas predeterminações oriundas das experiências de vida suportadas pelo artista criador. O caráter autônomo da obra de arte não sofre qualquer afetação por tais impressões contidas nela e identificadas com algum traço pessoal da existência do artista, ainda que isso possa, no universo da crítica de arte, constituir-se num estilo ou marca.

Nos diversos campos da arte, em maior ou menor grau, de acordo com as possibilidades do veículo artístico, verificamos a ocorrência destas impressões a justificar muitas vezes a existência do artista criador. Por exemplo, nas artes literárias onde a representação da imaginação se dá por significados expressos e a experiência estética tem poucos elementos sensoriais diretos em sua composição⁵⁴, é comum a utilização pelo artista de fragmentos ou blocos inteiros de sua biografia ou ainda a retratação de acontecimentos que marcaram sua vida⁵⁵. Veja-se que tudo é percebido diretamente no conteúdo de sua obra, mas ainda assim, não podemos afirmar que isto afetará a experiência estética de quem a contemplou, que inclusive, em atitude estética

⁵³ KANT, I, 2016, p.218

⁵⁴ REICHER, M. E, 2005, p. 39

⁵⁵ Para Walter Benjamim, no romance, “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros”. (BENJAMIM, W, 2008, p. 201)

diante da obra, pode ter um sentimento que em nada se comunicará com as circunstâncias concretas da vida do artista expressadas na obra.

Na música por sua vez, o componente pessoal das vivências do artista na composição da obra de arte encontra uma dificuldade de identificação bem mais premente. De todas as formas de arte, ela é a que menos se dispõe a ofertar um produto artístico que esteie uma representação direta do real, ainda que utilize uma simbologia própria, na forma das partituras e, portanto, um meio de expressão por signos. Por ser assim, naturalmente, para o artista a comunicação de uma condição pessoal através da música, embora não impossível, é tarefa bem dificultosa. Poderia se afirmar, que a música, com a utilização dos tempos e andamentos, das tonalidades diversas, possibilitaria a expressão de um sentimento de tristeza ou alegria, de reflexão ou efusividade, de paixão ou ódio, mas, tais percepções entram no campo mais propício da interpretação da obra e não se mostra de uma forma clara e de fácil percepção a indicar uma condição pessoal do artista, como verificamos na literatura, nas artes plásticas ou no cinema. É claro, que mesmo nestas artes, o simples fato de terem uma referência direta no real, não garante a elas a certeza de que o artista criador estará representando com sua criação aspectos constatáveis de sua realidade. Mas, tão somente sua impressão do real, através de algum símbolo, linguagem ou código capaz de ser compartilhado e percebido de maneira mais imediata.

Na literatura, o artista inclusive, municia-se de elementos do real e ao mesmo tempo dele se distancia quando vislumbra um mundo próprio, fantasioso que subverte a realidade e onde as inclusões de suas experiências pessoais podem restar diluídas na idéia ficcional, assumindo inteira liberdade justificada pela criação. No cinema, o processo de produção tem uma natureza mais coletivizada até a obtenção da forma acabada da obra; o aspecto individual da criação artística é pontuado pelas fases desta produção, através do argumento, roteiro, direção de arte, direção de atores, direção geral, fotografia e montagem, mas ainda assim a natureza autoral, que poderá conter as experiências do artista, não são facilmente percebidas nas fases onde o caráter individual da produção se sobressai a ponto de imprimir ao conjunto a marca de uma autoria. Alguns cineastas tentaram consolidar uma forma de caracterizar a produção individualizada através do controle unificado por uma única personalidade marcante, mas tais tentativas “são rapidamente bloqueadas pelo próprio sistema comercial, que as

reduz a inúmeras ruínas trágicas e a lendas truncadas (Stroheim⁵⁶, Eisenstein⁵⁷), redirecionando essas energias criativas para as produções medíocres de Hollywood”⁵⁸.

No que pertine à percepção do artista pela sociedade de consumo, tudo o mais que toca a sua existência, seus dramas pessoais e angústias, a partir do ponto em que se verifica uma cultuação à pessoa, ainda que esta tenha sido determinada pelo caráter encantador ou atributos estéticos relevantes de sua arte, todo o Juízo do público passará a contabilizar estas condições no ato de contemplação da obra de arte por ele produzida. Assim, seja pelo equívoco deste Juízo levado adiante pelo público, seja pela impossibilidade do artista de comunicar plenamente suas convicções à sua criação, o fato é que a autonomia da obra permanece inatingível sob a perspectiva da multiplicidade de experiências estéticas distintas que dela possam derivar.

No entanto, tal fato não é suficiente para negar a influência das experiências pessoais do artista no processo de criação artística unicamente por conta da natureza autônoma da obra. Até porque, nos casos em que o caráter autoral se sobressai, questiona-se se não haveria uma relativização desta autonomia, vez que poderia haver uma perpetuação do estilo ou de uma assinatura estética no sentido de proporcionar elementos inequívocos de identificação da obra à figura do artista. Em Kant, essas características afetariam o juízo de gosto e a própria experiência estética que estaria contaminada por aspectos relacionados ao prévio conhecimento daquelas condições, pois significaria contar com um elemento de interesse externo a afetar o juízo de gosto puro⁵⁹.

Parece indubitável que o estilo de um artista na criação de uma obra e a edificação de um signo identificativo a caracterizar sua assinatura artística sejam atributos facilmente incorporáveis ao objeto tornando-se motivo de perpetuação e relevância no mundo da arte, quanto mais destacável e perceptível for esta marca ou estilo. Quando se reúne o conjunto da obra de um grande artista, tome-se em exemplo, um Van Gogh, Beethoven, Picasso, Kafka, Renoir, Mozart, todos eles, possuem algum elemento identificador da autoria ou estilo próprio e que constituem atributos da obra em si. O que é discutível relaciona-se com a possibilidade da obra de arte, levada à apreciação, proporcionar genuínas experiências estéticas livres e divorciadas destes

⁵⁶ Eric Von Stroheim, cineasta, ator e escritor austríaco, radicado nos EUA.

⁵⁷ Sergei Eisenstein, cineasta russo de obras como Encouraçado Pomtekin e Outubro.

⁵⁸ JAMESON, Fredric, 1995, p. 85

⁵⁹ KANT, I, 2016, p. 119

atributos, de modo que o fruidor realize na plenitude o juízo de gosto. A princípio, na concepção kantiana, quando se toma tais atributos como referenciais para orientar a apreciação da obra, haverá um distanciamento natural dos meios para a concretização de uma experiência estética genuína, pois ela restará irremediavelmente contaminada por aspectos formulados pelo mundo da arte (estilo, assinatura, escola, etc.) que em nada podem servir ao propósito de realizar a referida experiência. Ao contemplador da obra, o conhecimento prévio de tais atributos, só o afastará de exercer o juízo de gosto puro, embora, muitas vezes, tal conhecimento, possa sob a aparência da autoridade de uma erudição robusta, se prestar a propagação daquele objeto como obra de arte de alto valor estético.

A despeito de existir alguma proposital construção pelo artista de seu estilo é muito tênue a divisão entre conceber este processo como brotado de seu talento de maneira espontânea ou surgido pelo fazer imitativo de algum outro artista ou obra já consolidada por determinada escola no qual ele se filie. Então, estabelecer concretamente que o seu estilo, identificável em sua produção artística, contenha traços de uma expressão intencional, de uma afirmação individual de sua existência, com seus dramas, anseios e frustrações, ou meramente apenas o resultado do apropriar de outra obra a partir da habilidade técnica no manuseio de sua arte, sem qualquer indício de uma inclinação pessoal, é tarefa que se mostra ingrata em sua definição, no estabelecer de contornos claros capazes de erigir uma base sólida de julgamento⁶⁰.

O talento artístico, na formulação do gênio por Kant, seria uma faculdade produtiva inata e pertencente à natureza. As artes seriam o resultado, o produto desta faculdade exercida pelas regras constituídas pelo artista no seu fazer e na sua criação. Mesmo que ele, conscientemente não saiba explicar como as idéias para a sua criação foram concebidas ou de onde vieram. Mas, o regramento estabelecido pelo dom natural do artista não pode se traduzir em fórmula pronta, sob pena de ter o juízo sobre o belo, determinável através de conceitos.⁶¹ Nesse sentido, parece que o paradigma dos atributos do estilo e autoria incutidos na obra de arte, são perfeitamente conceitos associáveis ao objeto artístico e assim, afetam consideravelmente a experiência estética genuína, preconizada no juízo de gosto puro.

⁶⁰ JAMESON, Fredric, 1995, p. 84.

⁶¹ KANT, I, 2016, p. 206

Não parece possível negar-se que o artista utilize sua arte como expressão de sua existência, mas, não está claro que tais motivações possam ser eficientemente transmitidas à obra criada e com ela constituir-se em um uno indissociável e contemplável como uma coisa só, como algo inerente à própria essência do objeto artístico. As motivações quase sempre serão olvidadas diante das vicissitudes do tempo, da época e da cultura predominante em dado contexto social aonde a apreciação da obra vier a ser realizada.

Mesmo nos momentos de ruptura do modelo de arte tradicional, essa preocupação esteve presente. O advento dos movimentos dadaístas e surrealistas em alguma medida trouxeram novos parâmetros de avaliação autoral sobre as obras artísticas e, tanto as teorias expressivista como a formalista encontraram farto campo de demonstração empírica com os referidos movimentos. Como veículo de expressão significativa dos anseios e desejos do artista criador, o dadaísmo, por exemplo, era a antítese do ambiente propício para tal intento porquanto fundado nas idéias da antiarte, na busca de criação de obras sem qualquer significado onde a plástica visual da obra era o menos relevante. A produção de uma arte que conscientemente busca imprimir no objeto artístico traços estilísticos e pessoais da existência do artista parece fracassar em meio a esses referidos movimentos de vanguarda onde por princípio postula-se a ruptura com os ideais da arte clássica, o acaso como medida de fomentação das obras, a resultar em um quadro disforme onde a perspectiva de que deve sobressair o conceito, a idéia por traz da atividade artística e não propriamente o efeito estético objetivo inerente a ela, em detrimento da tradição. Um terreno fértil para a livre expressão artística, mas também um risco ao próprio fazer artístico, passível de ser diluído pela presença de técnicas questionáveis, de obras com atributos estéticos discutíveis a culminar com uma arte fragilizada e quiçá, desprovida de qualidade.

No caso dos surrealistas, Burger acredita que eles elegem como prática artística a busca pela imprevisibilidade do cotidiano a partir de impressões diametralmente opostas ao fazer artístico consciente, porque este estaria situado dentro de uma estrutura organizada a produzir obras previsíveis e limitantes das possibilidades do indivíduo:

Ora, os surrealistas de fato não produzem o acaso, mas eles dedicam uma atenção redobrada a tudo o que se encontra fora da expectativa provável. Dessa forma, eles conseguem registrar “acaso” que, por sua trivialidade (isto é, sua não congruência em relação às idéias dominantes do indivíduo em questão), escapam aos demais. Partindo da experiência de que uma sociedade ordenada segundo a racionalidade-voltada-para-os-fins limita cada vez mais as possibilidades de desdobramento do indivíduo, os surrealistas procuram descobrir momentos do imprevisível na vida cotidiana. Sua atenção, por conseguinte, se dirige para os fenômenos que não têm lugar num mundo ordenado segundo essa racionalidade-voltada-para-os-fins. A descoberta do maravilhoso no cotidiano representa, sem dúvida, um enriquecimento das possibilidades de experiência do “homem-urbano”; mas ela se acha ligada a um tipo de comportamento que renuncia a toda e qualquer planificação em favor de uma receptibilidade integral às impressões. (BURGER, P, 2017, p. 149)

No surrealismo, a aludida “renúncia a toda e qualquer planificação em favor de uma receptibilidade integral às impressões”, em tese, é o que permitiria a liberação em profundidade do inconsciente do artista, o “eu profundo” como meta essencial da arte. Além do estilo, o que vai definir a obra de arte surrealista está fundamentado no exercício de uma genuína sinceridade, no impulso de libertação do inconsciente, para além da apreciação exterior dos objetos. O papel do artista em orientar sua produção ou expressar qualquer sentido estaria livremente à cargo da manifestação do seu inconsciente. Novamente os questionamentos sobre o estilo identificável do artista se insinuam, vez que é, talvez, o elemento mais confiável para perpetuar sua expressão na criação de obras, criadas ao sabor de certa aleatoriedade pela motivação do inconsciente.

Então, mesmo em movimentos artísticos de vanguarda onde há uma ruptura radical das técnicas de criação, o artista em sua existência e no seu afã de traduzir isso na obra criada, consegue o seu intento, embora de maneira mitigada, sujeito à qualidade e intensidade da interação entre o público e a obra, atendendo a conformidade entre os símbolos imprimidos nela e a percepção subjetiva dos seus fruidores.

Sob a perspectiva dessa interação entre a expectativa do artista ao idealizar e tornar material a obra e o modo em que esta será percebida pelo público, o advento da experiência estética pura, provavelmente ocorrerá em meio a várias outras experiências possíveis derivadas do mesmo objeto. O desempenho da fruição contemplativa depende da constituição emocional do público, dos hábitos artísticos e se polarizam em relação à habilidade e competência do artista criador em direcionar com sucesso o olhar dos fruidores para os significados, outrora por ele pretendidos. Quase sempre, teremos novos significados para além daqueles idealizados pelo artista de acordo com a qualidade interpretativa deste público⁶². O objeto artístico é múltiplo em seus sentidos, inesgotável e inapreensível, zomba do cientificismo que não consegue, não obstante às seguidas tentativas, esgotar a “verdade” da obra. Sua complexidade faz com que ele não seja imediatamente acessível. E mesmo quando ele possui uma sedução imediata, uma adesão espontânea já mediatizada pela cultura atual e pelo gosto geral, não está livre de, no momento seguinte, deixar de ser esteticamente atrativo quando não mais operarem as convenções que o elevaram à uma popularidade nas contemplações.

Ciente destas condições, o artista moderno desenvolve a preocupação com a qualidade do seu público, seu nível de formação e conhecimento. No ambicionar de obter reconhecimento através de sua obra, essa informação se torna relevante. Sua produção passa a ser dirigida e a abarcar elementos que se harmonizem com o perfil do público, de modo a garantir melhor receptividade da obra criada. Algo como assegurar a predominância de um juízo de gosto favorável na apreciação futura de sua obra. Para Kant a representação bela de um objeto “é somente a forma da exposição de um conceito pela qual este é universalmente comunicado”. E para tanto, o artista precisa exercitar seu próprio gosto, de forma obstinada e reiterada até atingir a forma que melhor lhe apraz.⁶³ O juízo de gosto orienta a concepção das formas que o satisfazem na elaboração da obra, mas não a cria diretamente. Na medida em que ele orienta sua produção artística para atender aos anseios do seu público, na visão kantiana, ele se distanciaria de confeccionar um objeto digno de ser considerado obra de arte, pois o juízo seria voltado a uma finalidade caracterizada pelo gosto geral do público.

⁶² ECO, U, 1993, p. 33.

⁶³ KANT, I, 2016, p. 210.

Porque, em Kant o gosto é somente uma faculdade de julgamento, não uma faculdade produtiva e assim não tem o potencial de criar por si, obras de arte:

O gosto é, contudo, tão somente uma faculdade de julgamento, não uma faculdade produtiva; e é justamente por isso que aquilo que lhe é conforme não é uma obra das belas artes – pode ser um produto pertencente, segundo determinadas regras, à arte útil e mecânica, ou mesmo à ciência, e que pode ser aprendido e tem de ser seguido à risca (KANT, I, 2016, p. 211).

Em outras palavras, no processo de criação da obra artística, o juízo de gosto levado adiante pelo artista criador é apenas motivador em relação a encontrar a forma que melhor lhe agrada, mas não é ele determinante para a feitura da obra, que será resultado do emprego da técnica e produto do talento do gênio. Ou seja, mesmo que tenhamos um apurado juízo de gosto para definir uma forma bela, isso não é suficiente para produzirmos obras de arte, daí porque, se confecciono um objeto ao feitiço do gosto geral, não possuindo eu o talento do gênio, o resultado está mais para o que Kant chama de arte útil ou mecânica, ligada a um determinado fim, algo bem diferente da “bela arte”.

Mas, para além da conceituação kantiana, é imperativo questionar se o objeto pode atingir o status de arte, mesmo que o seu criador não o tenha concebido sob a égide da genialidade artística, em situações onde a gênese esteja definida dentro de uma atividade artesã ou mecânica, talhada para a uma finalidade útil. O Objeto prosaico constituído como instrumental a um fim, sem a busca proposital do seu criador em imprimir nele qualquer qualidade estética, pode, aos olhos do observador, alcançar a realização do Juízo do belo, a partir do avivamento da imaginação e do entendimento? A arte acidental, divorciada da intenção criadora e proporcionando a experiência estética, transcendendo o próprio objeto e sua finalidade original, é algo possível de ser conciliado com concepção de Kant sobre a autonomia da arte?

Em Kant, o artista criará a obra de arte mediante uma disposição de suas faculdades e fundando-se nos modelos da arte bela, consolidados historicamente por

seus predecessores. Nesse sentido sua autonomia não é ilimitada nem absoluta e essa referência ou ponto de partida, evitaria para o filósofo alemão, a produção de obras exageradas e extravagantes desprovidas de qualquer possibilidade de apropriação pela experiência estética. O gênio reproduziria não a obra de seus antecessores, mas o fazer, e a disposição para criar regras, embora não completamente dissociadas do seu passado. Isto é o que ressaltou no §32 da sua terceira crítica:

Que as obras dos antigos sejam, com razão, tomadas como modelos, e os seus autores sejam denominados clássicos, como se fossem os nobres dentre os escritores, ditando leis ao povo através de seu exemplo, é algo que parece sugerir fontes a posteriori do gosto e refutar a sua autonomia em cada sujeito. Mas também se poderia igualmente dizer // que os antigos matemáticos, que até hoje foram tidos como modelos praticamente indispensáveis da maior profundidade e elegância do método sintético, também mostram uma razão imitadora de nossa parte, bem como uma incapacidade dela para produzir provas firmes a partir de si mesma, mesmo com a maior evidência empírica, por construção de conceitos. Não há nenhum uso de nossas capacidades, por mais livre que seja, e nem mesmo da razão (que tem de criar todos os seus juízos a partir da fonte comum), que não descambe para tentativas equivocadas quando cada sujeito tem sempre de começar pela crua disposição de sua natureza, quando outros não o antecederam com as suas próprias disposições – não para fazer dos sucessores meros imitadores, mas para, através de seus exemplos, dar as pistas para os demais procurarem os princípios em si mesmos e, assim, encontrar o seu próprio e muitas vezes melhor caminho (KANT, I, 2016, p. 180).

2.5 - A relação do artista com a obra de arte

Já falamos que Kant, na sua terceira crítica, não tratou diretamente a da obra de arte em si, e, em certa medida, isso pode estar relacionado ao fato dele situar o mecanismo do Juízo de gosto, dentro do sujeito contemplador, a partir dos elementos da razão, a indicar precisamente, um distanciamento em relação a quaisquer atributos

eventualmente contidos no objeto a partir do qual a experiência estética seria possível. Porém, ele não nega que a fagulha para desencadear o jogo livre entre imaginação e entendimento parta do objeto percebido, seja ele uma criação da natureza ou do gênio. Afinal, o fundamento para o juízo de gosto é o modo de representação do objeto, livre de conceito, através da sensação de prazer⁶⁴. De outro lado, não temos a experiência estética tão somente a partir da contemplação das obras de arte e a própria definição de um artefato como tal, é de difícil estipulação. Na Crítica da faculdade de julgar, Kant apresenta uma visão de que um objeto, tomado como belo passará a ter um propósito subjetivo. A idéia de finalidade sem um fim. Um objeto é subjetivamente intencional se provoca em nós o estado de espírito de harmonia livre entre imaginação e entendimento, as duas faculdades da mente que são responsáveis por nossa habilidade comum de conhecer objetos. Enquanto a imaginação sintetiza a variedade sensível, o entendimento, por outro lado, unifica o múltiplo sob o conceito de objeto. Kant explica este procedimento ao apresentar uma variedade sensível de conceitos com a faculdade de julgamento, definido como: “faculdade para a subsunção do particular ao geral” (KANT, I, 2016, 134). Assim, a cognição e percepção de um belo objeto satisfazem a necessidade do poder de julgamento para atingir a harmonia entre os poderes cognitivos, sendo a diferença que, neste último caso, não há um conceito aplicado ao sensível e, assim, o julgamento resulta tão somente em uma sensação de prazer⁶⁵.

Então, esse mecanismo, aplicado ao universo das obras de arte, parece indicar que, as qualidades estéticas de um objeto (obra de arte) serão significantes para produzir uma experiência de prazer, mas, a dificuldade de tornar isso uma regra objetiva capaz de comunicar a todos, através de um conceito o que seria belo, em Kant não é possível, “pois todo o juízo originado nesta fonte é estético, isto é, tem o sentimento do sujeito, e não um conceito do objeto, como fundamento de determinação” (KANT, I, 2016, P. 128). Assim, a estética kantiana parece não pressupor uma definição para a obra de arte, mas sim, para o juízo estético. Mas, Kant não nega que as belas artes são assim chamadas, não só por ser produto do gênio criativo, mas pelo potencial de fagulha, de incitar com mais facilidade a experiência estética. Ele situa tais objetos que não podem ser, enquanto conceitos, apresentados adequadamente, como idéias da razão:

⁶⁴ KANT, I, 2016, p. 118

⁶⁵ KUPLIN, M, 2015, p. 120

As formas que não constituem a apresentação de um dado objeto, mas apenas exprimem, enquanto representações secundárias da imaginação, as consequências a isso ligadas e o parentesco do objeto com outros, são denominadas atributos (estéticos) de um objeto cujo conceito, como idéia da razão, não pode ser apresentado adequadamente (KANT, I, 2016, p.213).

Dito isso, o referencial de beleza eventualmente atingido na obra de arte, mesmo admitindo que não seja absoluto e universal, pode ditar a produção artística e a própria inspiração criativa do artista. Um desafio permanente perseguido às vezes na tentativa de reprodução da beleza natural como modelo da beleza buscado pela obra de arte, e noutras nas supostas formulações da própria consciência (surrealismo, dadaísmo, etc) a valorizar os atributos formais presentes na representação, muito além de esboçar meramente cópias fidedignas da natureza.

Como já dito, há os que defendem a possibilidade da obra de arte alcançar mesmo a sublimidade, nos mesmos moldes daquela proporcionada pelos objetos da natureza. Mojna Keplen comenta:

Semelhante é o caso da sublimidade artística. Somente quando a representação artística (de um sublime ou não sublime) de uma coisa sublime em si mesma, é que podemos dizer que temos genuína sublimidade artística. A sublimidade artística não é o resultado da sublimidade do assunto, mas da representação artística em si (ou seja, da estrutura e organização do assunto). Embora existam muitas obras de arte, em particular típicas do romantismo do século 19, retratando objetos sublimes, eles não são exemplo de sublimidade artística genuína. Por exemplo, a pintura de Albert Bierstadt intitulada Uma tempestade nas montanhas rochosas, MT, Rosalie (1866) descreve um céu tempestuoso acima da cordilheira, um cenário que normalmente encontra o sublime. Neste caso, a pintura apenas imita um objeto naturalmente sublime, o objeto da obra, mas sem ser (como representação artística) sublime. Pode-se argumentar que, embora a obra de arte em si não seja sublime, o assunto pode, no entanto, provocar a experiência do sublime, por exemplo, imaginando estar em meio a esse cenário sublime e "percebendo-o como se fosse natural"

(Clewis 2010, p. 169). Assim, uma obra de arte pode, afinal de contas, ocasionar a experiência do sublime. Eu acho, no entanto, que é improvável que possamos experimentar percepções e fracasso imaginativo meramente por imaginar olhar para um objeto naturalmente sublime. Em vez disso, acredito que aconteça nesse caso é que reconhecemos a sublimidade do cenário retratado na pintura (nós o reconhecemos porque experimentamos sentimentos sublimes quando estávamos realmente em meio a um cenário semelhante), mas sem a sensação de acompanhamento da sublimidade. Ou seja, a sublimidade do cenário permanece na pintura, mas o sentimento do sublime está suspenso. Muitos escritores consideram obras criadas por artistas como Mark Rothko, Barnett Newman, Yves Klein e Frank Stella como exemplos exemplares de sublimidade artística genuína (Abaci 2008, pp. 246-247; Clewis 2010, p. 169). Isso ocorre porque suas obras de arte não meramente imitam o sublime, mas eles próprios "apresentam ou evocam o sublime" (Clewis 2010, p. 169) “.

(KUPLEN, M, 2015, p. 130)⁶⁶.

Todas essas questões passam pela razoável tentativa do artista ao criar o artefato artístico, de buscar imprimir nele uma qualidade que posta aos olhos do contemplador despertará a vivenciação do belo e quiçá, do sublime. E de igual modo, se ele tem sucesso nesse primeiro intento, então poderíamos imaginar que ele também não

⁶⁶ Tradução livre minha: “Similar is the case of artistic sublimity. It is only when the artistic representation (of a sublime or non-sublime) thing is itself sublime, can we say that we have genuine artistic sublimity. Artistic sublimity is not the result of the sublimity of the subject matter, but rather of the artistic representation itself (i.e. of the structure and organization of the subject matter). While there are many artworks, in particular typical for romanticism of 19th century, depicting sublime objects, they are not example of genuine artistic sublimity. For example, Albert Bierstadt’s painting entitled A Storm in the Rocky Mountains, Mt. Rosalie (1866) depicts a stormy sky above the mountain range, a scenery that we would ordinarily find sublime. In this case, the painting merely imitates a naturally sublime object, the subject matter of the work, but without itself (as an artistic representation) being sublime.

One might argue that even though the art work itself is not sublime, the subject matter can nevertheless provoke the experience of the sublime, for example through imagining ourselves being amidst of that sublime scenery and “perceiving it as if it were natural” (Clewis 2010, p. 169). Thus, an art work can after all occasion the experience of the sublime. I think, however, that it is unlikely that we can experience perceptual and imaginative failure merely by imagining of looking at a naturally sublime object. Rather what I believe it happens in such case is that we recognize the sublimity of the scenery depicted in the painting (we recognize it because we have experienced sublime feelings when we actually were amidst of a similar scenery), but without the accompanying feeling of the sublimity. That is, the sublimity of the scenery lingers in the painting, yet the feeling of the sublime is suspended. Many writers consider works created by artists such as Mark Rothko, Barnett Newman, Yves Klein and Frank Stella as exemplary instances of genuine artistic sublimity (Abaci 2008, pp. 246-247; Clewis 2010, p. 169). “This is because their art works do not merely imitate the sublime, but rather they themselves “present or evoke the sublime” (Clewis 2010, p. 169)”.

teria dificuldade de transmitir à obra, algum propósito, mensagem, visão pessoal, etc. Como já vimos isso embora pareça natural, na prática resulta dificultoso e ele quase sempre fracassa, principalmente se do seu ofício resulta a produção de algo elevado à estatura de arte. Ele, invariavelmente, vai perder o controle sobre sua criação e não conseguirá transmitir nela o sentido que buscou, a menos que a traduza em mero objeto panfletário, sem a chancela filosófica de uma obra genuinamente estética. Precisamente é um dos aspectos que estamos a discutir no presente trabalho. No entanto, isso não muda o fato de que as obras de arte possam ser objetos produzidos intencionalmente para um determinado propósito e ao julgar o valor de uma obra de arte, esse propósito deve ser levado em consideração. Podem, inclusive, expressar idéias morais e nos levar a refletir imaginativamente sobre elas⁶⁷.

Ou seja, as obras de arte possuem outros valores que não somente estéticos. Se a partir de uma obra de arte desenvolvo reflexões, comportamentos e mudo minha conduta, não é certo afirmar que isso decorreu de algum atributo estético produzido por ela, mas sim de fatores que implicam o contexto onde essa apreciação se deu e mesmo a orientação do próprio fruidor. Ainda assim, mesmo admitindo conteúdos não estéticos nas obras de arte, não é seguro estabelecer a intencionalidade do artista em relação aos efeitos que dela advirão. Portanto, disso decorre que a autonomia da obra de arte tem contornos muito parecidos com aqueles estabelecidos por Kant em sua teoria da autonomia da arte. Embora, o elemento da finalidade sem fim, na obra de arte, esteja mais para uma finalidade incerta, indefinida, difusa em seus efeitos e múltipla nas aceções e interpretações que gerará.

Tomemos por exemplo a obra cinematográfica “Triunfo da vontade (Triumph des Willens)” de Leni Riefenstahl⁶⁸, feita sob encomenda para ser veículo de propaganda da causa nazista, inclusive atingindo com sobras essa finalidade na época em que foi lançada e cuja exibição expressa qualidades estéticas impressionantes. Porém, a força do engajamento da obra e a magnitude do seu conteúdo político eclipsam e mesmo impedem, para muitos, a apropriação da obra como arte. Qualquer juízo de beleza resta previamente contaminado pelas convicções ou censuras impostas à obra, ainda que, inegavelmente, ressaia em cada fotograma, as qualidades artísticas do filme. É o típico caso onde a obra foi além do conteúdo moral, político e social e alcançou uma

⁶⁷ LEWIS, R, 2010, p.167

⁶⁸ Helene Bertha Amalie Riefenstahl, cineasta e fotógrafa alemã.

dimensão estética que, provavelmente nem era ambicionada pelo artista criador. Lembrando a lição Kantiana, o gênio pode, através do seu ofício, tornar o feio e grotesco, em algo belo. Sem a referência da causa nazista e perseguição cruel ao povo judeu, o contato com a obra, geraria outra forma de experiência, a ressaír predominantemente os seus atributos estéticos. A estigmatização sofrida pela artista a perseguiu até o fim dos seus dias e contaminou a contemplação de sua produção artística. A obra, entretanto, permanece e mesmo com a rotulação de ser mera propaganda nazista, resiste e desafia experiências estéticas. Historicamente ela poderá invocar o drama humano da época retratada e gerar reflexão sobre questões morais pertinentes ao passo que continuará a gerar discussões e provocar sentimentos sobre a possibilidade de beleza em suas imagens.

Sob o prisma da autonomia, a contemplação da obra de Riefenstahl, poderia, não obstante sua motivação política e moral, despertar um juízo de gosto puro, a partir das categorias kantianas e do seu jogo livre entre o entendimento e a imaginação? A experiência do belo conseguiria sobre erguer-se para além da repulsa violenta ao nazismo e à causa política de Hitler? Esta parece ser uma questão que se insinua. A obra de arte é contaminada pelas impressões e juízos determinados por uma elite, por uma hegemonia política ou por uma idéia massificada na sociedade? Como ocorreu nos questionamentos brotados quando estudamos a arte engajada, me parece que responder positivamente à proposição acima implica em fragilizar ou no mínimo, relativizar a idéia da autonomia da arte, considerada na representação de uma obra artística. O fato é que o fenômeno da arte parece se sobressair à própria concepção dos valores da sociedade e ainda que, no momento de produção o artista se atenha às condições sociais, morais e políticos que o cerca, o resultado de sua obra não necessariamente estará condicionado a tais circunstâncias.

Nesse sentido, é valiosa a reflexão de Burger:

Pormenorizando: a neovanguarda institucionaliza a vanguarda como arte e nega, com isso, as genuínas intenções vanguardistas. Isto é verdade, independentemente da consciência que o artista possui do seu fazer e da possibilidade dessa consciência ser vanguardista. Quanto ao efeito social das obras, ele não é determinado pela consciência que os

artistas associam ao seu fazer, mas pelo status de seus produtos (BURGER, P, 2017, p.133).

Disso se extrai uma genuína forma de arte autônoma que resulta do fracasso de inserir a arte na práxis vital negando a intenção vanguardista de realizar tal intento e caracteriza-se muitas vezes nas manifestações artísticas que são tidas por obras de arte para além das intenções de seus criadores.

Qualquer forma almejada pelos fruidores de explicar e sistematizar as obras, usando os referenciais da sociedade moderna, os filtros morais e institucionais (no sentido de uma arte institucional) resultará em tarefa inglória e superficial ao fim da qual irá prevalecer o caráter dissociado da experiência estética da justificativa estampada na convivência social.

O que permanece é o caráter enigmático das obras, a resistência que elas opõem à tentativa de lhes extrair sentido. Se o receptor não aceita a mera resignação, ou seja, se não se dá por satisfeito com atribuições arbitrárias de sentido apoiadas tão somente numa das partes individuais da obra, terá de tentar entender justamente o caráter enigmático da obra vanguardista, voltando-se com isso, para um outro nível da interpretação. (BURGER, P, 2017, p. 178).

Mas, mesmo que o contato com a obra de arte seja pautado por um juízo não estético e sua percepção ressalte aspectos sociais a suscitar o debate e interpretações sobre alguma virtude moral ou educativa, não parece ser escapável o contato com o belo e a possibilidade de renovação dos sentidos com o seu permanente processo de recriação do sentimento de prazer que resulta desta interação. O juízo de gosto é subjacente à nossa percepção e estará no sujeito, mesmo que ele se ocupe de tecer juízos outros, movidos por valores morais ou sociais. Ou seja, o contato com a arte nos torna aptos à captação da beleza das coisas e de seus significados. Posso atribuir a este primeiro momento o verniz da autonomia da arte, que ressairá livre de qualquer significado ou fim e ao segundo momento sua vinculação com a realidade onde ela foi

construída, com juízos morais, políticos, religiosos, etc. Incluindo aqui, as predileções, as crenças, os valores do artista criador e os conceitos ou pré-conceitos do público contemplador.

Diante disso resta perquirir se o sentimento de beleza eventualmente experimentado a partir de um objeto possa ser determinado por outras qualidades que não sejam estéticas capazes de justificar seu aparecimento e desaparecimento, sua mudança e desenvolvimento.

Ora, se o ambiente onde a experiência estética ocorre pode estar marcado por componentes não estéticos, dimensionar a influência deles no sentimento de beleza, de prazer vivenciado pelo contemplador é valorar o quanto genuína e verdadeira será sua autonomia que resistirá ao contágio desses componentes e permanecerá incólume, livre da influência dos julgamentos sociais, morais, pessoais, etc. Se o Juízo de beleza restar afetado por tais situações, haverá, como já apontado, uma relativização da autonomia da obra e da arte.

Em outro sentido, considerando o processo de popularidade, de promoção do artista, de sua viabilidade comercial e criação de uma marca, de um estilo, é perceptível que todos os componentes acima entram como determinadores do sucesso dessa empreitada. E é exatamente por conta disso que as relações de mais fácil conexão com a obra criada têm um potencial muito grande de se sobrepor ao juízo puro de gosto, eclipsando a finalidade sem fim da experiência estética e relevando a figura do artista, suas relações, seus hábitos, opiniões e preferências pessoais. Mas, esse ponto não afeta a suposta autonomia de sua arte. A despeito de isso determinar o seu papel na sociedade, os atributos da obra sob a perspectiva estética permanecerão e, mesmo mantendo laços estreitos com o seu tempo e seu espaço, é certo que a arte continuará a atravessar a história para se apresentar inédita a novas interpretações e a gerar sensações de deslumbramento e prazer.

Considerações finais

O legado filosófico da terceira crítica de Kant para a estética é inestimável. A formulação concebida por ele para o juízo de gosto livre de qualquer finalidade é de irresistível poder de convencimento e deslumbramento. Reportado ao universo da relação produtiva do artista criador e sua obra, a idéia da autonomia da arte se ressentia de não regular algumas temáticas que naturalmente despontam no estudo da referida relação. A maior delas é o suposto atributo e natureza da obra artística, considerada como um objeto capaz de trazer em si uma beleza imanente e universal, capaz de resistir à subjetividade dos juízos de gosto e às categorias tão dinâmicas erigidas pelo mundo da arte. No que toca a possível autonomia da obra em relação às intenções do artista, penso que a filosofia estética kantiana encontra pontos que coadunam com sua demonstração. Ainda que, frise-se, a possibilidade de existência de uma obra de arte que contenha em si atributos de beleza intrínsecos à sua materialidade possa relativizar a teoria da autonomia, penso que tal situação seja insuficiente para garantir uma arte vinculada à intenção criativa do artista e, portanto, não autônoma. Isso porque, a própria definição de obra de arte na modernidade e pela vanguarda é inteiramente dotada de rupturas e incapaz de sintetizar conceitos ou referenciais eficazes para orientar a valoração de um objeto como arte.

Burger ao abordar a suposta dissolução da unidade tradicional da obra de arte como uma característica perceptível na modernidade indagava se a estética hoje deveria renunciar ao conceito de obra:

Antes de mais nada, deve-se perguntar o quê, afinal, entrou em crise: a categoria de obra ou uma determinada acepção histórica dessa categoria? “As únicas obras que contam, hoje, são aquelas que não são mais obras”. A frase enigmática de Adorno utiliza o conceito de obra com duplo significado: por um lado, em sentido geral (e, nele, mesmo a arte moderna possui ainda caráter de obra); por outro lado, no sentido de obra de arte orgânica (Adorno fala em “obra redonda”), e esse conceito restrito de obra é, com efeito, destruído pela vanguarda. Vale, portanto, distinguir entre um significado geral do conceito de

obra e suas várias acepções históricas. Em sentido geral, a obra de arte pode ser definida como unidade do geral e do particular. Mas essa unidade, sem a qual não se pode pensar algo como uma obra de arte, foi realizada das maneiras as mais diversas nas várias épocas do desenvolvimento da arte. Na obra de arte orgânica (simbólica), a unidade do geral e do particular é estabelecida sem mediação; na obra não orgânica (alegórica), ao contrário – é o caso das obras de vanguarda –, trata-se de uma unidade mediada. Aqui, o momento da unidade é, por assim dizer, afastado para infinitamente longe; em caso extremo, não é produzido, afinal, senão pelo receptor (BURGER, P, 2017, p. 128).

Por mais fragmentário que se apresente o objeto artístico para contemplação, tal caracterização não influi em seu potencial de produzir a experiência estética que, sob o pálio da filosofia kantiana estará submetida ao crivo do juízo de gosto. Em tese, esse processo seria determinante para alçar a referida experimentação como autônoma, divorciada de qualquer finalidade expressada na obra. No entanto, se a apreensão do objeto artístico vier acompanhada de dados que informam o caráter, as inclinações pessoais, políticas, morais do artista criador da obra, é muito provável que não mais seja possível um juízo puro de gosto, pois outros elementos da realidade, da vida social do artista que serão refletidos nas vivências e experiências dos contempladores, resultarão em uma forma subvertida de relacionar-se com a arte, para muito além dos limites orientadores da experiência estética. Os elementos que integram o entendimento, talvez sejam modificados e acrescidos de novos conhecimentos e conceitos aptos a afetar o perfeito juízo de gosto e promover o jogo livre com a imaginação. Porém, isto é apenas uma hipótese, uma tentativa de explicar o processamento da experiência acima. Ao que tudo indica, contrário ao afirmado, o mais provável é que a nova apreensão do objeto tenha ocorrido passando ao largo a experiência estética e sim, realizando um Juízo diverso, distante do juízo de gosto preconizado por Kant, orientado por finalidades, aspectos morais e motivações pessoais dos contempladores que assim, sufocaram o eventual sentimento de prazer potencialmente presente na obra de arte. Em suma, uma contemplação não estética.

Nesse universo, com tais definições, a autonomia da obra em relação ao artista resta completamente pulverizada e a arte como atividade e como produção de artefatos estará maculada pelo estigma construído pelo público a determinar de diversas maneiras a medida e avaliação do artista. Veja-se o caso de Leni Riefenstahl que mencionamos anteriormente. Mas, o caráter autônomo da arte permanece. E aqui, de forma inevitável porque de uma forma ou de outra, o juízo estético ressurgirá mesmo que tenha sido tolhido por uma tempestade de escrutínios morais, sociais, pessoais, etc. Haverá um momento irresistível, talvez de desatenção à censura social, às restrições de cada um, onde o contemplador se pegará experimentando um sentimento de prazer que será mesmo incompatível com os juízos até então realizados. É sempre conveniente resgataremos que o juízo de gosto não é um juízo de conhecimento. Por maior que sejam as referências de conhecimento prévio sobre o objeto ou sobre o artista que o criou, ao menor descuido do contemplador, elas são eclipsadas pelo sentimento estético que simplesmente brotará e trará consigo a sensação de prazer, o vivenciar do belo. E, precisamente é nesse aspecto que a teoria de Kant é profundamente impactante e a meu ver, insuperável, por definir com tanta propriedade a origem desse sentimento e o processo interior fornecido pelo jogo entre imaginação e entendimento a configurar o Juízo de gosto.

Há, porém, uma situação que desafia de maneira diferente o processo acima. Quando adentramos o experimentar da arte sob o viés do fazer artístico distanciando da leitura estética dos objetos criados, mas apenas a partir do virtuosismo da técnica apresentada pelo artista, principalmente nos casos em que a atividade desse artista é limitada apenas a execução, ao fazer artístico, sem a representação material de um objeto, de uma obra dimensionada e palpável a um contemplar duradouro, como é exemplo o ator e o músico intérprete. Considerando a performance de um ator ou de um violonista em apresentações ao público, sua obra se configura e se exaure nesta execução, no contato instantâneo e a experiência estética é gerada no mesmo interregno temporal. É claro que, com o advento da reprodutividade técnica das obras de arte, com os filmes e as gravações fonográficas, as performances cênicas e os concertos musicais de cada artista específico passaram a ser registrados e isso imprimiu outro sentido à arte produzida. Mas, o frescor, o impacto da execução naquele instante do desempenho nessa forma de atividade artística permanece com uma experiência distinta aos contempladores que a compartilharam no momento em que ela veio ao mundo daquela

vivenciada por quem teve contato com obra gravada em discos ou em filmes. Penso que a contemplação da obra reproduzida em um meio físico gerará um tipo de experiência derivativa que não proporcionará a mesma integralidade e riqueza daquela promovida pela performance ao vivo. Porque nesse processo, o que se releva é o fazer artístico, obra e artista se tornam indissociáveis e a autonomia vai se configurar a partir da fusão entre o artista criador e sua obra, na medida em que ela não é apropriável como objeto material. Estamos considerando aqui somente a performance tomada no ato de sua execução, vez que a distinguimos da forma gravada em discos ou filmes. Talvez em tais circunstâncias, onde a presença física do artista é um componente substancial da arte produzida, a experiência do belo possa ser acrescida de outros elementos não estéticos, ainda mais se resgatados na memória pelo público, a imagem social da pessoa, do cidadão artista, com suas opiniões e crenças, seus defeitos ou quiçá virtudes. Em tal ambiente, o Juízo de gosto puro de Kant, estará limitado à sensação possível de prazer vivenciado pela contemplação, na idéia estética⁶⁹ que irá sobressair e permitir a experiência do belo, ainda que, diluída nas impressões sobre a pessoa do artista criador.

Então, por mais que haja uma mitificação ou execração do artista, em relação à obra de arte criada, esse crivo só a contamina em um primeiro instante, através do uso institucional do Juízo moral, político, pessoal, feito pela sociedade, pois, no que pertine os atributos da obra em si, por serem eles percebidos dentro da estrutura do entendimento e da imaginação, o tempo e a história ou o divorciar dos aspectos contaminantes levando a uma contemplação que desconheça tais aspectos, farão com que ela alcance sua autonomia e possibilite ao fruidor distante da mitificação ou da execração, um genuíno experimentar de suas qualidades estéticas. No mesmo diapasão, o artista, embora não consiga satisfatoriamente imprimir na obra suas convicções pessoais, morais ou políticas, é através de seu fazer, de sua atividade criativa que o vivenciar do belo, fora da natureza, será possível. Para Kant, esta é uma marcante característica do gênio:

Por conseguinte, o gênio consiste propriamente na feliz circunstância – que nenhuma ciência ensina e nenhum esforço disciplinado permite aprender – de, por um lado, encontrar ideias para um conceito e, por outro, achar a expressão para elas, pela qual a disposição de ânimo

⁶⁹ KANT, I, 2016, p. 214.

subjetiva assim produzida, como acompanhamento de um conceito, pode ser comunicada aos outros. Este último talento é o que propriamente se denomina gênio; pois expressar o inominável no estado de ânimo que acompanha uma certa representação e torná-lo comunicável – quer a expressão se dê pela linguagem, pela pintura ou pelas artes plásticas – é algo que requer uma faculdade de aprender o jogo fugaz da imaginação e unifica-lo em um conceito (que é justamente por isso original e, ao mesmo tempo, cria uma nova regra que não poderia seguir-se de exemplos ou princípios prévios) que pode ser comunicado sem a coerção de regras (KANT, I, 2016, p. 215).

Mas, o gênio hoje, para existir e sobressair precisa conviver com a estrutura social e econômica que irá dimensionar sua obra e proporcionar sua contemplação. Nesse sentido é bastante razoável que o fazer artístico ou a obra de arte, se enquadre na descrição de Adorno, Horkheimer e Marcuse entre outros, que aponta uma relevância imediata da mercantilização para a estética por entender que tudo na sociedade de consumo assumiu uma dimensão estética e a indústria cultural de maneira inesperada e imperceptível introduziu a estrutura mercantil na própria forma e conteúdo das obras artísticas. Em razão disso, na arte, a imagem se coloca como o ideal máximo possível de ser apropriado e os meios físicos de reprodução das obras, plenos com o florescer da tecnologia, servem muito bem a esse propósito. Fredric Jameson tem uma interessante abordagem sobre essa questão:

Os objetos do mundo capitalista das mercadorias também irradiam seu “ser” independente e suas qualidades intrínsecas e passam a ser instrumentos de satisfação mercantil. O exemplo conhecido é o do turismo: o turista americano não deixa mais a paisagem “estar em seu ser”, como diria Heidegger, mas tira uma foto dela, transformando, dessa forma, graficamente o espaço em sua própria imagem material. A atividade concreta de olhar uma paisagem – inclusive, sem dúvida, a inquietante perplexidade com o próprio ato, a ansiedade que deve surgir quando seres humanos, confrontando o não-humano, imaginam

o que estão fazendo ali e qual seria o propósito desse confronto, antes de tudo – é assim confortavelmente substituída pelo ato de tomar posse dela e convertê-la numa forma de propriedade pessoal (JAMESON, F, 1995, p. 15).

Para além da denunciada perda da aura artística, visualizada por Benjamim, a reprodutibilidade das obras de arte favorece a sociedade capitalista que fascina e engloba o próprio artista criador. Gera assim, um círculo que engendra um sistema de produção onde a criatividade como núcleo de relevância e motor da atividade artística é tomada apenas como mais um elemento de valoração da obra produzida a integrar seu valor de mercado. O criativo compositor, o inovador cineasta, o instigante pintor, o escritor ousado, são adjetivações que somente acrescem o valor de mercado das obras produzidas. É a estratégia do mercado imposta ao universo das obras de arte. A mitificação ou a execração do artista é consequência do modo com que esses valores são difundidos e percebidos pelo público consumidor de arte. Vê-se, portanto, que não obstante o caráter imprimido na obra de arte como coisa passível de mercantilização e justificadora de uma cadeia produtiva inserida na indústria cultural, o potencial de realizar e despertar sensações estéticas, mesmo admitindo-se a influência das condições sociais, parece permanecer incólume sob o prisma da percepção filosófica contida na estética. A aludida finalidade sem fim de Kant, em certa medida consegue se preservar, na contemplação da arte, ainda que, como vimos, haja instantes onde o engajamento e a postura ativa do artista com a consolidação de um estilo ou de uma assinatura pareçam de algum modo, afetar o juízo de gosto e a experiência estética.

Esta questão, ainda sem resposta concludente na feitura desta dissertação repovoa o imaginário dos investigadores do belo, dos estudiosos da arte e, filosoficamente, continua sendo desafiadora na medida em que instiga a busca pelos sentidos mais ambientados à realidade da criação artística atual frente aos conceitos notadamente estabelecidos por Kant e sua natural confrontação com os que defendem a arte inserida na praxis vital, com alguma finalidade e sentido revolucionário próprios do fazer artístico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. Dialética do Esclarecimento. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____. Indústria Cultura e sociedade. Tradução de Julia Elisabeth Levy. São Paulo: Paz & Terra, 2017.

_____. Notas de literatura. Trad. Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo das Silva. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1973.

ARISTÓTELES. Metafísica, livros IV e VI. Clássicos da Filosofia: Cadernos de Tradução Lucas Angioni. Campinas: UNICAMP/IFCH, 2007.

_____. Poética. tradução de Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de ouro, 1998.

BENJAMIN, Walter, Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 2008.

BRETON, Andre; TROTSKY, Leon. Por uma arte revolucionaria independente. In: FACIOLI, Vicente (org.). Breton & Trotsky. São Paulo: Paz e Terra/Cemap, 1985.

BÜRGER, Peter. Teoria da Vanguarda – tradução José Pedro Antunes, São Paulo, Ubu editora, 2017.

_____. Crítica de la Estética Idealista. Madrid: Visor. Dis, S.A,1996.

BELL, Clive. Arte. Tradução Rita Canas Mendes. Lisboa, Edições texto & Grafia lda. 2009.

BRAGA, Eduardo Cardoso. Arte e autonomia: A contribuição decisiva da modernidade. 2011.

BOURDIEU, Pierre. As regras da Arte. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

BURKE, E. Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: UNICAMP, 1993.

CAUDWELL, Christopher. O conceito de liberdade. Para uma teoria Marxista da Estética. Tradução de Edmond Jorge. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

- CLEWIS, R. "A Case for Kantian Artistic Sublimity: A Response to Abaci". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 68, n. 2, 2010.
- CHAVES, J. C. & Ribeiro, D. R. (2014). Arte em Herbert Marcuse: formação e resistência à sociedade unidimensional. *Psicologia & Sociedade*, 26(1), 12-21.
- COSTA, Cristina. *Questões de arte: O belo, a percepção estética e o fazer artístico*. São Paulo: Moderna, 2004.
- DICKIE, G. "Art and the Aesthetics": Cornell University Press: Ithaca, 1974.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- FÖRSTER, Eckart, Strawson sobre o juízo estético em Kant, Tradução: Guilherme Mautone e Kathrin H. Rosenfield . *ANALYTICA*, Rio de Janeiro, vol 13 nº 1, 2009.
- GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Tradução de Celeste Aínda Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- GONÇALVES, M. C. F. *O belo e o destino. Uma introdução à filosofia de Hegel*. São Paulo, Loyola, 2001.
- HAN, Byung Chul. *A salvação do belo*. Tradução de Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis: Vozes, 2019.
- HEGEL, G.W. Friedrich. *Cursos de estética*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001.
- _____. *Estética, o belo artístico ou ideal*. Tradução de Orlando Vitorino. Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2005.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Irene Borges-Duarte. In: *Caminhos de Floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- HOFFE, Otfried. *Immanuel Kant*. Tradução de Valerio Rohden. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2005.
- HUME, David. *Investigação Sobre o Entendimento Humano*. Rio de Janeiro: Escala, 2003.

JAMESON, Fredric. *Marcas do visível*. Tradução de Ana Lúcia de Almeida Gazolla e outro, João Roberto Martins Filho, Klauss Brandini Gerhardt, Marcos Soares, Neide Aparecida Silva. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Fernando Costa Matos. Bragança Paulista: Vozes, 2016.

_____. *Duas introduções à crítica do juízo*. Tradução de Rubens Torres e Ricardo Terra. São Paulo: Iluminuras.

KÖHNKE, Klaus. *Surgimiento y auge del neokantismo*. México: FCE, 2011.

KUPLEN, Mojca , *The Sublime, Uglynness and contemporary art : A Kantian Perspective*. *International Journey of Philosophy*. Nº 1, 2015

LYOTARD, Jean Francois. *Lições sobre analítica do sublime*. Campinas, SP: Papirus, 1993.

MARCUSE, H. *A dimensão estética* (M. E. Costa, Trad.). Portugal: Ed. 70, 1999.

_____. *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional* (G. Rebuá, Trad.) Rio de Janeiro: Zahar, 1964.

_____. *Eros e civilização* (trad. Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

MATOS, O. C. F. *A escola de Frankfurt: luzes e sombras do iluminismo*. São Paulo: Moderna, 1993.

SCHILLER, F. *A educação estética do homem: numa série de cartas, tradução de Roberto Schwarz e Marcio Suzuki*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974. 2ª. Edição.

REICHER, E. Maria. *Introdução à estética filosófica*. Tradução de Monika Otterman. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1967. SFEZ, Lucien.

STRAWSON, P. F. Review of Paul Guyer (ed.), *The Cambridge Companion to Kant*, in *European Journal of Philosophy*, I (1993), 227-8.

SPEZZAPRIA, Mário. A essência autônoma da obra de arte na estética de Karl Moritz, p. 238. In: *Anais da VIII Semana de Orientação Filosófica e Acadêmica*. São Paulo: Blucher, 2014

VASCONCELOS, Perboyre . A volta ao mito. À margem da obra de Marcuse. Rio de Janeiro : Biblioteca do Exército Editora e Editora Laudes, 1970.

VAYSSE, Jean-Marie. *Vocabulário de Immanuel Kant*. São Paulo: Martins Fontes, 2012

WARNKE, Martin. *O artista na corte*. São Paulo: Edusp, 2001.