

É claro que a intersubjetividade seria responsável pela ideia da autonomia da arte por meio do reconhecimento do objeto estético como um ente, com toda sua aura existencial, para usar um termo caro a Walter Benjamin (1987). Podemos dizer, talvez de forma excessiva, que um precursor do existencialismo, como Kierkegaard, estaria disposto a afirmar que os objetos estéticos possuem uma tensão interior. Heidegger, por sua vez, assinalava no objeto estético o mesmo sentido da autenticidade do ser.

Sérgio Câmara

Autonomia da arte: notas de estética

Autonomy of art: aesthetics notes

SÉRGIO CÂMARA*

Resumo

Este artigo discute as implicações da autonomia da arte a partir dos conceitos que historicamente associaram o valor de sua experiência aos conteúdos de verdade, moral ou prazer, produzindo, assim, o que poderia ser sinalizado como uma relação de sujeição ou heteronomia. Por outro lado, o problema da autonomia está posto em toda a sua complexidade, na medida em que a liberdade da criação artística é projetada numa esfera de cultismo e pureza, destacada dos valores constitutivos dos regimes de historicidade. Nesse sentido, busca-se compreender o desejo de independência da representação artística como aquilo que é mais característico da experiência estética.

Palavras-chave: Autonomia da arte. Estética. Sublime.

Abstract

The article discusses the implications of the art autonomy within the concepts that historically associated the value of its experience to contents of moral, truth or pleasure, producing, this way, what could be appointed as a relationship of subjection or heteronomy. On the other hand, the problem of autonomy is put in its entire complexity to the extent that the freedom of artistic creation is designed in a sphere of cultism and purity, distinguished from the constituent values of the historicity regimes. Accordingly, we seek to understand the desire of independence of artistic representation as what is most characteristic of an aesthetic experience.

Keywords: Artistic autonomy. Esthetics. Sublime.

A concepção geral da arte é um dos problemas mais relevantes da Estética. Ao mesmo tempo em que trata de um conceito essencial do fenômeno, também comparte e delimita o próprio campo da Estética como disciplina filosófica. Assim é que, de Platão a Kant, de Hegel a Sartre, o centro de discussão estética é, em um primeiro plano, o conhecimento do fenômeno, in-

* Doutor em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil; Docente do Centro Universitário La Salle do Rio de Janeiro, Brasil; Email: sergiocamara2@gmail.com

dependentemente das relações conceituais que envolvem a compreensão da arte; por exemplo, compreender a manifestação artística do Renascimento ou do Romantismo pode revelar uma direção de pensamento, um estilo de época, um ideário, mas não resolve a essencialidade do problema artístico. Isso significa que devemos indagar, e questionar a partir dessa indagação, se a arte é um fenômeno autárquico que deve ser investigado por intermédio de leis próprias, atemporais e universais.

Platão, no livro X da República, define que a arte tem o seu ser na aparência (PLATÃO, 2006, p. 419). Abstraindo a subordinação da arte aos conceitos morais do bem e do belo, teríamos uma questão ontológica de difícil solução, uma vez que o conceito de ser e o de aparência exigiriam a compreensão do objeto e da sua inserção na realidade. Partindo de uma ideia mais acessível, seria lícito indagar sobre o fato concreto da arte, sua manifestação nas diversas espécies e gêneros, enfim na sua morfologia, como o fez Aristóteles. De todo modo, as relações de contingência entre a arte e a realidade e por consequência como pretendia Platão, entre essência e aparência continuam a alimentar esse eterno debate filosófico e a decidir sobre a liberdade da própria arte. Como assinalou Adorno (1982), a metafísica da arte tornou-se o por excelência o lugar de decisão sobre a sua sobrevivência.

Luigi Pareyson (1984, p. 45) apresenta a questão da plenitude de significados da obra de arte na qualidade do seu valor artístico:

Se a obra de arte não aceita valer senão como forma, isto não significa que ela se reduz a ser somente forma: ela é, ao mesmo tempo, uma forma e um mundo; uma forma que não exige valer senão como pura forma e um mundo espiritual que é um modo pessoal de ver o universo. Como acertadamente diz Dewey, a arte é sempre mais que a arte: pela multiplicidade dos atos, desígnios e fins dos homens, ela é sempre ao mesmo tempo profissão de pensamento, ato de fé, aspiração política, ato prático, oferta de utilidade, seja espiritual ou material.

Na realidade, toda a evolução filosófica da estética tem uma nítida tendência fenomenológica a ver na arte um verdadeiro ser, logo, uma condição ôntica, uma vertente ontológica de investigação. Para que a arte possa ser avaliada em sua essência, a fenomenologia afirma que a obra tem a sua equivalência na identidade do Ser, a obra sendo experiência pragmática, enfim, idêntica à realidade. E, como diz respeito à natureza do ser, é fruto de uma tensão. De todo modo, o objeto entregue à tensão (ou à dialética) é um dado da consciência, aquilo que se denomina obra como simulacro ou o *speculo* platônico, o jogo múltiplo de imagens especulares.

Uma reflexão dessa ordem é originalmente controversa, de vez que a representação da realidade pode ser compreendida dentro dos limites da mimesis ou pode ser considerada em termos puros, não se cogitando de

um simbolismo representacional. Nessas condições, a teoria estética deve se limitar, inicialmente, na condição ontológica do objeto como natureza, antes de definir pelo juízo de valor toda a questão semântica que envolve a sua forma de percepção. Ficaríamos diante de um epifenômeno, logo diante do objeto dado à consciência no seu estado puro. Não fossem a intenção, o quase-juízo, teríamos algo semelhante à teoria do sublime, de Kant (o exemplo é discutível, mas instigante).

A questão nos interessa em termos de autonomia da arte porque coloca num primeiro plano a posição do sujeito (sua consciência) e do objeto artístico da perspectiva de sua intrínseca realidade (objeto = coisa), e não no campo das possibilidades do objeto como se observa desde Aristóteles (arte como hipótese do ser). Nesse caso, que incide no âmbito da verossimilhança, da mimesis, teríamos definições quanto à fatura da obra (enquanto o ponto discutido se apegava à determinação do real) não como elemento que o objeto provoca pela imitação (um aspecto funcional), mas à imanência do ser numa esfera ôntica de sua pura existência. Dessa forma, poder-se-ia cogitar da materialidade do fenômeno artístico dentro do seu relativismo existencial a partir de um suporte eidético. É possível compreender, assim, que as botas de um quadro de Van Gogh (HEIDEGGER, 1992) se constituam numa coisa em si ou que os arlequins de Picasso tenham vida própria. Sartre descreve esse processo de modo exemplar quando trata do retrato de Carlos VIII (SARTRE, 1980).

É bom lembrar que, para Kant, era indiferente que o objeto belo, percebido como belo, tivesse ou não existência. Sartre define o retrato de Carlos VIII como representação de um “objeto irreal”. Em suma, ele pôde concluir que “a beleza é um valor aplicável exclusivamente ao imaginário e que comporta a negação do mundo em sua estrutura essencial. Por isso é estúpido confundir a moral com a estética” (OSBORNE, 1976, p. 69).

Mesmo que não se tenha de concordar com a referida *negação do mundo*, é possível admitir a liberdade do objeto estético a partir da *irrealidade* da sua existência. É justamente nessa irrealidade como ausência de um fim que está a sua concordância com Kant. Ambos reconhecem que existe um fim que se chama valor. A obra de arte é um fim. Não tem um fim.

A importância da asserção kantiana é tão significativa que mostra os caminhos do suprasensível que a liberdade revela ou intui. Com isso, revoga a tese da hierarquia das artes, conforme elaborado por Platão (2006), privilegiando a liberdade do sujeito da experiência: o belo escapa da esfera da necessidade e portanto, para Kant, além do belo ser inútil, os objetos belos possuem perfeição teleológica. Para ele, seria impraticável distinguir, como Platão, a beleza dos corpos, da alma e a beleza em si na contemplação dos sábios, salvo que se queira aceitar a estética intuitiva platônica do Hípias livre das hierarquias do Banquete.

Não parece tão fora de nexos atualizar a leitura de Platão como um verdadeiro *tour de force* ou uma prestidigitação no sentido de ver a existên-

cia como um ato estético limite. Alguns personagens de Thomas Mann encarnam a dualidade do artista *doublé* de louco ou alienado. Sabe-se que vão se inspirar ora em Schopenhauer, ora, sobretudo, em Nietzsche como o Doutor Faustus. Com isso pretendo exprimir algumas percepções luminosas de Platão que mais tarde foram absorvidas pelo solipsismo de Plotino. Ao condenar o prazer de inspiração realista, Platão reconhece que existe afinal o hedonismo da arte, o prazer como finalidade em si, que contrasta com o princípio do aperfeiçoamento moral. Enfim, deve-se a Platão a criação de uma verdadeira teoria dos mitos e dos símbolos. Desse modo, no *Timeu*, Deus é perceptível aos sentidos através de uma teologia que se denomina, não por acaso, simbolista. No fundo e para recordar o solipsismo de Plotino, cada coisa é todas as coisas. O sol é todas as estrelas e cada estrela é todas as estrelas e o sol (BAYER, 1974).

Para Platão, seria impensável a unificação dos arquétipos que levaria ao sacrifício do seu sistema dualista, da sua teoria dos símbolos. O grande avanço definitivo em termos de uma estética filosófica ou geral, dado por Kant, retoma a eterna aporia entre o mundo moral e o mundo natural¹.

Fixava Kant, de uma vez por todas, a ligação entre o entendimento e a razão. Pela primeira vez, a consciência estética é claramente definida e livre de contingências morais. Daí a afirmação de Hegel sobre a estética kantiana: “a primeira palavra racional acerca da beleza” (BOSANQUET, 1949, p. 308). Essa “primeira palavra racional” em certos domínios retomaria o dualismo platônico libertando-o de entraves: entendimento e razão, prazer e desprazer como união das forças judicativas do conhecimento e do desejo. A estética platônica se efetiva pelo amor. A estética de Kant pela conciliação dos contrários: reinos da liberdade e da necessidade. Tal forma de idealismo subjetivo (que vai gerar, dialeticamente, o seu oposto) vai conciliar por meio do juízo estético as leis naturais e as leis morais, daí porque a crítica do juízo completa o sistema.

Por outro lado, o modo como Kant descreve e define a consciência estética já antecipa as recentes formulações da fenomenologia, sobretudo ao reservar ao objeto o seu estado puro e dotar o sujeito da liberdade (pelo juízo universal do gosto) para apreendê-lo. Dotando a beleza do conceito de subjetividade, deveria se colocar a questão da beleza natural como algo totalmente livre e sem fim. Como Hegel diria posteriormente, a beleza existe independente de conceito, é uma manifestação sensível da ideia.

Contudo, Kant se utilizaria da teoria do sublime, com muito proveito, como forma de insinuar uma ordem de fenômeno dada ao espírito sem interferência de conceitos ou julgamentos. Lemos na sua *Crítica da faculdade do juízo*:

¹ “Kant não pôde deixar de perceber o abismo que abre entre o mundo da natureza e o da liberdade. Por um lado, os objetos nos são dados na intuição como fenômenos; por outro, são pensados como coisa em si, independentemente de toda intuição. Entre o sensível, como objeto de conhecimento e o supassensível, como objeto de pensamento, nenhum nexos parece possível. E no entanto, este liame era indispensável, dado que a ação moral, obedecendo como obedece, a leis supassensíveis, devia inserir-se no sensível. Tal é o problema que Kant enfrenta no limiar de sua *Crítica do Juízo*.” (PASCAL, 1990, p.156).

O belo concorda com o sublime no fato de que ambos aprazem por si próprios; ulteriormente, no fato de que ambos não pressupõem nenhum juízo dos sentidos, nem um juízo lógico-determinante, mas um juízo de reflexão; consequentemente, a complacência não se prende a uma sensação como a do agradável, nem a um conceito determinado como a complacência no bom, e contudo é referida a conceitos, se bem que sem determinar quais; por conseguinte, a complacência está vinculada à simples apresentação ou à faculdade de apresentação, de modo que esta faculdade ou a faculdade da imaginação é considerada, em uma intuição dada, em concordância com a faculdade dos conceitos do entendimento ou da razão, como promoção desta última. Por isso, também ambas as espécies de juízos são singulares e contudo juízos que se anunciam universalmente válidos com respeito a cada sujeito, se bem que na verdade reivindicuem simplesmente o sentimento de prazer e não o conhecimento do objeto (KANT, 1993, p. 89-90).

Trata-se, portanto da aparição pura e simples do abstrato no espírito como uma categoria não classificável segundo qualquer ordenamento. Banfi (1970, p. 196), discorrendo sobre o sublime em Kant, aponta para o fato de que o sublime “resulta do livre jogo da fantasia e da razão: daí fundar-se não numa harmonia, mas num contraste; não no equilíbrio de uma forma finita, mas na tensão de um dissídio infinito, que supera toda forma particular”. Para o autor, o sublime na concepção kantiana, induz à razão e por consequência à moralidade. Por sua vez, já se depreende da própria Analítica do Belo que os conceitos de beleza ligados ao primado do espiritual conduzem a uma definição ética.

Tal discussão é difícil, árdua, toda vez que se pretende separar a arte da moral. Bosanquet (1949) acertadamente afirma que não se pode falar de um objeto sublime, mas do *sentimento* de um objeto sublime. Para ele, o sublime é ainda mais subjetivo que o belo. Na verdade, o sublime é um *estado* do sujeito e nele permanece. Para Kant, como depois para os existencialistas ao redor de Sartre, o mundo é indiferente aos nossos sentimentos.

De todo modo, a teoria do sublime, elaborada por Kant, não é meramente contrastante no seu insistente dualismo do belo e do sublime como categorias subjetivas (KANT, 1993). Sobressai o aspecto polêmico do abstrato em confronto com a realidade concreta e, por meio desse conflito, o modo como *atua* a consciência estética.

Antonio Banfi esclarece que a estética dos séculos XVII XVIII se ocupou do sublime “por causa da crise da arte” – assim, segundo ele, “o estudo da subjetividade estético-artística, do ponto de vista quer da criação, quer da contemplação” expressa as mutações profundas daqueles séculos (BANFI, 1970, p. 162).

Kant incorpora o conceito de sublime sem aceitar a ideia de *pathos* e de irracionalidade que será retomada pelos românticos. A base racional da tese do sublime deriva desde o *Pseudo-Longino*, mas em Kant ela encontra uma formulação que vai além do axioma, do simples valor conceitual. Tem razão Adorno (1982, p. 222-223) ao afirmar que “o sublime, que Kant reservava à natureza, tornou-se depois dele constituinte histórico da própria arte”. Essa forma de espiritualização da arte é indício da sua autonomia e da liberdade do sujeito diante do diverso, do diferente, como quer Adorno.

Nesse ponto poderíamos chegar um pouco mais adiante na questão da autonomia da arte, verificando como os existencialistas, com o seu conceito de autenticidade, determinaram que o conteúdo da verdade é imanente às coisas e às situações. Assim, é possível falar de *áreas existenciais* em que vão se situar os *objetos naturais*. No último ensaio publicado em vida (*L'oeil et l'esprit*), Merleau-Ponty (1964), escrevendo sobre Cézanne, fala-nos da *coisa sólida*, da *deflagração do ser* para afinal reconhecer com o pintor que os objetos dão nascimento ao artista e não o contrário. Assim, “[o] mundo já não se encontra diante dele através da representação; melhor, é ao pintor que os objetos do mundo dão nascimento por uma espécie de concentração ou volta em si do visível” (OSBORNE, 1976, p. 134).

É claro que a intersubjetividade seria responsável pela ideia da autonomia da arte por meio do reconhecimento do objeto estético como um ente, com toda sua aura existencial, para usar um termo caro a Walter Benjamin (1987). Podemos dizer, talvez de forma excessiva, que um precursor do existencialismo, como Kierkegaard estaria disposto a afirmar que os objetos estéticos possuem uma tensão interior. Heidegger, por sua vez, assinalava no objeto estético o mesmo sentido da autenticidade do ser.

Sobre a objetividade do belo, Cassirer (1992, p. 400) argumenta:

a imagem esboçada pela arte, com efeito, nunca é igualada ao objeto nem coincide com ele, portanto não poderia ser condenada por não-verdade; ela tem sua própria verdade, autônoma e imanente: o alegórico não é falso e a metáfora tem sua verdade, do mesmo modo que a ficção.

Então o problema da verdade na arte, e, portanto, da autenticidade dos objetos estéticos, não se resume no valor artístico e confina, estreitamente, com os limites da ontologia; e mais, tem o seu debate historicamente delimitado no horizonte na metafísica.

Hegel (1964), com extraordinária acuidade, viu na natureza objetiva da arte a presença do espírito que com ela - logo com o outro - se confunde numa totalidade. A realidade da arte assim se fundamenta no princípio da identidade e da alteridade. Talvez por isso ele tenha dito a seus alunos berlinenses que é preciso sentir-se na arte como em sua própria casa, ou seja, que é pela arte que o homem pode satisfazer a necessidade geral de sentir-se deste mundo, sentir-se como em sua casa no mundo. É desse modo, por meio da arte, que o homem despoja o mundo exterior daquilo que ele tem de estranho e frio.

Referências

- ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1982.
- BANFI, Antonio. **Filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- BAYER, Raymond. **Historia de la estética**. México: FCE, 1974.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica**. Arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOSANQUET, Bernard. **Historia de la estética**. Buenos Aires: Editorial Nova, 1949.
- CASSIRER, Ernst. **A filosofia do Iluminismo**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1992.
- DILTHEY, Wilhelm. **Obras de Dilthey: vida y poesia**, v. IV, México: FCE, 1978.
- HEGEL, G. W. F. **L'idée du beau**. Paris: Aubier-Montaigne, 1964.
- HEIDEGGER, Martin. **Chemins qui ne mènent nulle part**. Paris: Gallimard, 1980.
- _____. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1992.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **L'oeil et l'esprit**. Paris: Gallimard, 1964.
- OSBORNE, Harold. **Estética**. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- PASCAL, George. **O pensamento de Kant**. Rio de Janeiro: Vozes, 1990.
- PLATÃO. **A república**. São Paulo: EDIPRO, 2006.
- SARTRE, Jean-Paul. **L'imaginaire**. Paris: Gallimard, 1980.