



Kleber Carneiro Amora\*

# Morte da arte, renascer da vida

Death of art, reborn of life

## RESUMO

A arte esteve sempre ancorada na tarefa de criar idealidades. A estética tradicional expressou essa exigência fundamental, tendo Hegel como seu momento mais elevado. A arte contemporânea desenvolveu todo um esforço para desconstruir esse velho edifício, propondo um retorno ao cotidiano. Porém, tal esforço ainda se manteve refém dos princípios puramente espirituais da própria arte. Nossa hipótese é de que isso leva a arte à auto destruição, de tal forma que se faz necessário voltar, de forma engajada, ao mundo efetivo (natural e social), fazendo uso de todos nossos sentidos, evitando os antigos preceitos do desinteresse, da contemplação e das teologias hierarquizantes. A arte deve morrer para dar lugar à vida, a um novo tipo de prazer que não brota mais da “beleza”, mas dos próprios objetos.

**Palavras-chave:** Idealidade. Morte da arte. Belo natural. Sentidos. Novo prazer.

## ABSTRACT

Art has always been anchored in the task to create idealities. Traditional aesthetics expressed this fundamental requirement, having Hegel as its highest moment. Contemporary art has developed an effort to deconstruct such a perspective, proposing a return to daily life. However, such an effort still remained under the command of purely spiritual principles of art considered in itself. Our hypothesis is that this leads art to self-destruction so that it becomes necessary for art to return to be engaged with the real world (natural and social), making use of all our senses, and avoiding the old precepts of disinterestedness, contemplation and hierarchical teleology. Art must die in order for life to emerge, as a new kind of pleasure that does not spring from “beauty”, but from the objects themselves.

**Keywords:** Ideality. Death of art. Natural beauty. Senses. New pleasure.

---

\* Doutor em Filosofia (UFC). <https://orcid.org/0000-0001-7601-2233>

## Idealidade estética: o exemplo de Hegel

Tudo parece indicar que vivemos em um mundo sem sentido. Nosso cotidiano é definido como a esfera de nossas inclinações naturais, conflitos e desilusões. É a esfera da qual devemos fugir. Afinal, não encerra ela a plena inautenticidade da vida? Mas como, se o cotidiano é a própria totalidade de nossa existência? Quem duvidará de um tal julgamento, já que ele foi feito pela grande maioria daqueles que insistem em deter o nobre poder de decifrar o nosso destino: os filósofos?

Essa história tão depressiva dos indivíduos, iniciada pelos inventores do *Universal* – lá, já bem distante no tempo, quinhentos anos antes do *Conceito* ganhar o símbolo de uma cruz – continua até os nossos dias. Assim, não seria melhor morrer antes de nascer do que, em função de tantos “recalques” e dores sobre-humanas, vegetar sob o efeito de neuroses dilacerantes? Porém, para isso, há uma conhecida resposta: a dor faz parte da vida! Viver é sofrer! Mas os teólogos – incluindo aqui também os teólogos ateus – sabiam e sabem que há dois tipos de sofrimento. Um é o sofrimento com culpa; o outro é aquele que brota do simples viver. O sofrimento com culpa é aquele que é irmão do medo, da angústia febril e que, assim, vê o cotidiano como a fonte de todos os nossos males. Quem quiser entender esse tipo de sofrimento, que leia as Sagradas Escrituras, mas não esqueça a *República*, a *Crítica da Razão Pura* e a *Lógica* de Hegel, para ficar apenas em alguns exemplos. A ojeriza apodítica ao hábito, à experiência, ao instinto, ao imediato e o apego apodítico ao Bem, ao Incondicionado e ao Absoluto parecem indicar, sim, que o mundo não tem sentido mesmo.

Não precisamos falar do sofrimento que brota do simples viver e que a ânsia “natural” por eternidade não pôde jamais reconhecer. Falemos do que a maior bíblia da modernidade (a de Hegel) tem a nos dizer indiretamente sobre a dor com culpa. Ao se ler a *Lógica*, não se percebe bem isso. Por isso, os entusiasmados por redenção veem lá o método que, por excelência, pode “dar conta da realidade”, afinal, tudo, absolutamente tudo, precisa “estar relacionado” e, apenas, e tão apenas, o “todo” pode explicar as partes. Para salvar a dialética, alguns buscam depurar o sistema, eliminando o escolho do Absoluto, porém, esquecem que, se o Absoluto está em tudo, estabelece-se, do começo ao fim da travessia do Ser, uma hierarquia progressiva férrea em que as diversas e possíveis camadas do contingente são abandonadas em prol do necessário, leia-se, da Ideia. Esse dilema já aparece de forma aguda na *Filosofia da Natureza*, na qual esta última é tomada como o *outro* da Ideia, como a instância em que domina a pura externalidade (HEGEL, 1991, p.200) \* que, de imediato, nos faz lembrar o Não-Eu fichtiano. Embora reconhecendo que a “natureza é *em si* um todo vivo” (Ibid., p.204) defende que ela é expressão da Ideia imediata, necessária e destituída de liberdade (Ibid., loc.cit.) e que, em consonância com sua desconfiança em relação à evolução natural dos seres vivos, leva-nos a concluir que, de fato, foi um mecanicista que, com os recursos do método, tentou dar sistematicidade aos eventos físicos. Essa sistematicidade, essa forma de idealização da natureza não pertence a ela mesma, mas é obra do espírito. Como isso se apresenta na *Filosofia da Natureza* também parece não suscitar maiores problemas aos estudiosos de Hegel, dado que, em sua grande maioria, parecem não ter predileção pelos objetos da matemática e das

ciências naturais, preferindo eles o reino confortável do espírito. Está posto já na Introdução à obra citada a tese ainda absolutamente lógica da vacuidade da natureza frente ao espírito, aspecto cujas consequências far-se-ão presentes não apenas no campo metafísico, mas também, de modo virulento, no da arte. É esse último campo que nos interessa pôr em foco neste ensaio; é nele em que, para além do plano metafísico e do religioso (os quais, por natureza, transcendem a experiência) Hegel deposita toda sua herança platônico/cristã.

Sendo possível apenas com o sensível, a arte tem de, mesmo assim, desvencilhar-se dele. É claro que este é um princípio que subjaz a toda tradição filosófica, mas é, em Hegel, que ele se torna contundente. Ele afirma que o espírito quer a "presença sensível, a qual permanece, na verdade, sensível, porém, deve ser igualmente libertada do suporte de sua mera materialidade", e, da mesma forma, que o "[...] sensível na obra de arte foi elevado à mera *aparência* em comparação com a existência imediata das coisas naturais", isso porque o "sensível na obra de arte é ele próprio algo ideal." (Id., 1997, p.60). A realidade, ou seja, o sensível, torna-se aparência, a qual, por sua vez, é idealidade, criação do espírito. Contra um cotidiano prosaico, limitado, marcado pelo sofrimento e prenhe de objetos que, em si mesmos, são destituídos de valor, o artista faz um "milagre" (Ibid., p.215) com o qual ilumina esses objetos e "desperta nosso interesse para com eles, os quais, de outro modo, passariam despercebidos." (Ibid., p.216). De fato, trata-se sempre, na história de nossos valores ocidentais, de alguma forma de milagre quando tentamos compreender a nós mesmos e apelamos para ele quando necessitamos dar algum sentido a nossa existência. E, como em todo milagre, há de se subestimar aquilo que depende de nossos sentidos. Na verdade, o que menos importa para a arte, como o próprio Hegel diz, é o conteúdo; o que vale é o que a transmutação da realidade natural em espírito pode efetivar em termos de sua própria satisfação ideal. Analisando a pintura holandesa, Hegel ironiza e diminui o valor dos objetos, das pessoas e das ações concretas que deram ensejo àquelas representações estéticas e aponta para o fato de que, na verdade, o que importa é apenas a forma. Ele afirma:

Pois em vez da lã e da seda reais, em vez do cabelo, do vidro, da carne e do metal efetivos, vemos simples cores; em vez das dimensões totais que necessitam do natural para a sua aparição, vemos uma simples superfície [...] (Ibid., loc.cit.).

Isso significa que se quisermos ver alguma beleza da vida, devemos nos afastar da selvageria e feiura típicas do cotidiano irreconciliável, e sonharmos com alguma forma de "duração" da vida terrena, irmos, por exemplo, a um museu e contemplarmos aquilo que não somos e ao qual não pertencemos, mas que deveríamos ser e a ele pertencer. No cotidiano marcado pela miséria, o desespero e as paixões, só resta aos indivíduos o refúgio do ideal. Aí, nesse palco deplorável, não é possível qualquer tipo de reconciliação. Sabemos, da mesma forma, que, para Hegel, nem mesmo à arte pertence uma tal aspiração. Aliada a ela há outras formas do espírito que visam também a uma tal ///reconciliação, todas, do mesmo modo, aspirando efetivá-la para além da experiência "imediata" e das ações humanas. Como já afirmamos, interessa-nos aqui apenas o caso da arte, porém, sem negligenciar o fato de que, juntamente com ela, vem à tona uma preocupação que não é só estética, mas também ético/prática, a saber, a pergunta pela natureza de nosso cotidiano e a possibilidade de seu resgate efetivo.

## Primado da forma na arte em Kant e em Hegel

Tal forma de não reconhecimento da natureza e o domínio exclusivo do espírito levam necessariamente ao primado da *forma* estética. Isso soa estranho em se tratando de Hegel que, em todos os níveis de seu sistema, defende a associação íntima entre forma e conteúdo. Porém, uma coisa são as exigências lógicas e outra a sua realização efetiva. Para Hegel, o conteúdo já está na Ideia porque, desse modo, tenta-se evitar o salto mortal da mesma para a realidade empírica; afinal, assim pensa Hegel, como forma pode legitimar-se sozinha? Nesse caso, argumenta ele, que critério poder-se-ia eleger para determinar os conceitos e princípios adequados para, com eles, apreender as coisas externas, que não fosse o da própria experiência imediata? Todavia, justamente porque ontológico, o conteúdo *deforma* o efetivo e *forma* uma aparência de si mesmo; isso ocorre porque o conceito põe algo a mais, postulando ser mais rico, mais nobre e mais verdadeiro que a efetividade, não suspeitando jamais que esta é que pode encerrar essas propriedades. O caráter ontológico-dialético de tal pensamento impede que se veja nisso uma imposição formal, já que o sensível que serve de alimento à arte é, como já vimos, totalmente espiritualizado. Tornou-se, desde Hegel, mais fácil imputar a Kant o critério do formalismo, porque, aqui, a forma (ou formas) vêm, de forma explícita, antes da matéria. Apesar de justificadas (ou seja "derivadas"), as categorias são subjetivas e têm de ser "aplicadas" na experiência. Já é assaz conhecida e tematizada a relação de exterioridade entre sujeito e objeto em Kant, utilizada, geralmente, para reforçar a dialética hegeliana. Todavia, isso não quer dizer que Hegel, na sua visão ontológica da arte, seja melhor que Kant com sua concepção formalista. Isso porque, na verdade, apesar de todas as diferenças, ambos mantêm, sim, as mesmas justificativas, a saber, 1) a arte não é conceito, mas conta com seu auxílio e presença; 2) a arte é desinteressada em relação aos conteúdos efetivos; e por fim, 3) a arte é obra do espírito. No que toca esse último aspecto, vale lembrar que muito se tem afirmado que, em Kant, há um primado da natureza (e, conseqüentemente, do belo natural) frente ao espírito (e, portanto, ao belo artístico), o que não encontra respaldo em seus escritos. Os princípios do belo artístico são estabelecidos de modo *a priori* e são eles que determinam o critério do belo natural e do sublime. A ideia do gênio artístico, antes de ser um talento natural, é um "dom" do espírito e, com ele, em nada se devolve à natureza a sua efetiva autonomia.<sup>1</sup>

## Os sentidos e sua reconquista do cotidiano

Certamente que a visão de Hegel representou o ponto mais elevado da estética do mundo ocidental; ela significou a mais perfeita sistematização do que os filósofos do passado pensaram sobre o fenômeno da arte. Hegel sentiu-se plenamente autorizado a firmar suas idealizações ancorado nas exigências de uma longa tradição e que ele aceita plenamente em seu projeto filosófico. E é possível

<sup>1</sup> Para uma compreensão detalhada desse caráter formal e desinteressado da obra de arte, bem como o conceito de gênio artístico, Cf. KANT, 1968, p. 203-244 e 307-320.

assegurar que os interpretes que vieram depois assumiram, de uma forma ou de outra, a autonomia espiritualizada da arte frente à natureza. Embora críticos em relação à tradição e principalmente em relação ao formalismo kantiano e ao Absoluto em Hegel, reconheceram a proeminência do belo artístico, esquecendo o belo natural e mantendo-se firmes, muitas vezes, na velha ideia de "necessidade" da arte, no seu caráter humanizador e libertário, reforçando, dessa forma, a antiga cisão entre real e ideal, poesia e realidade, museu e vida cotidiana. É de se notar o quanto foi lamentada ou não aceita o prognóstico hegeliano do fim da arte enquanto meio de expressão do espírito no mundo moderno. Ver a arte como "algo do passado" chocou até mesmo aqueles mais aferrados materialistas ávidos por uma sociedade livre de idealidades! Isso leva Arthur Danto, por exemplo, a ter cuidado em afirmar uma ideia, já defendida por ele antes, sobre o fim da arte:

[...] nunca foi parte de minha tese dizer que a arte deixaria de ser feita – eu não tinha proclamado a *morte* da arte! O 'fim da arte' tinha mais a ver com a maneira como a história da arte tinha sido concebida enquanto uma sequência de fases de uma narrativa em desdobramento. Eu senti que esta narrativa havia chegado ao fim e, por conseguinte, qualquer arte que estivesse sendo feita agora seria pós-histórica. (DANTO, 2013, p.4).

A análise de Danto sobre tal ponto de clivagem da arte está, entretanto, em conformidade com o que Hegel estabeleceu: que o mundo moderno lhe era definitivamente adverso e que, em função da perda de sua relação imediata com a realidade social, dependia, essencialmente, da reflexão e do julgamento de especialistas e críticos para dizer o que ela, de fato, expressava. Isso é o que, verdadeiramente, pôde-se observar com a arte contemporânea que, com seu vanguardismo assaz crítico em relação à tradição artística, ficou, para sempre, refém das explicações teóricas e estéticas. Com a recusa da arte figurativa e contextual, bem como da mimese aristotélica da realidade, isolou e destroçou os objetos e suas relações com o mundo exterior, refugiando-se em símbolos que, ao fim e ao cabo, eram conceitos ou ideias que necessitavam de auto explicações. Isso confirma a exaustão das formas artísticas que perdem terreno para uma realidade que se tornou, de fato, dominada pelo conceito e o juízo.

A nossa hipótese é de que, ao refugiar-se nos seus próprios domínios, a arte contemporânea continuou apelando para idealidades que só podem brotar de exercícios intelectuais, embora tais exercícios possam emergir da ânsia muitas vezes intuitiva de retornar à vida real. Ao expor objetos do cotidiano, ao realizar colagens e instalações, ou mesmo esvaziar as formas estéticas ao nível de um acontecimento absolutamente fugaz e banal, é um retorno, sim, ao dia-a-dia o que tal arte (ou antiarte) está suscitando. O dadaísmo, o *happining*, a *pop art*, o movimento *fluxus*, para ficar só nos casos mais significativos, fornecem exemplos flagrantes desse intuito. Trata-se, de certa maneira, do próprio suicídio da arte e, como todo suicídio, é consciente. Afinal, que outra conclusão poder-se-ia tirar da audácia estética, por exemplo, de um Marcel Duchamp (1887-1968), com seu famoso urinol ("A fonte"), ou de um John Cage (1912-1992), com sua 4'33" (uma música sem nota musical), ou de um Andy Warhol (1928-1987), com suas serigrafias de simples latas de sopa, todos expostos nos lugares sagrados da grandiosa arte clássica, senão de uma arte que não apenas critica o seu próprio passado, mas quer, conscientemente, a sua própria morte?

A morte da arte pode significar um retorno à vida. É talvez a possibilidade da redescoberta do mundo efetivo sem o apelo a idealidades em que não apenas os dois sentidos humanos considerados estéticos pela tradição (ou seja, visão e audição), mas toda a nossa inteira sensibilidade, possam ter vigência plena. No nosso ponto de vista, isso só pode se tornar possível se nos relacionarmos de forma mais sensível com os objetos que nos cercam. Isso significa um novo fazer estético absolutamente livre dos princípios do belo artístico. Uma nova perspectiva desse tipo tem, portanto, de fazer uso de novos paradigmas, sem prescindir da experiência ou “suprassumi-la” em uma “aparência” estética ideal.

## Uma nova estética da natureza

À primeira vista, falar de uma estética da natureza, parece ser o mesmo que retomar o belo natural e o sublime no sentido tradicional, tal como Edmund Burke e Kant o fizeram. Não é esse nosso intento aqui, já que tal visão tradicional do belo natural inclui-se na crítica que desenvolvemos neste ensaio sobre os limites idealistas da arte. Nosso objetivo é apontar para uma estética que se volte não apenas para a natureza em sentido estrito, mas para os objetos em geral que fazem parte de nossa existência regular. Natureza não se confunde aqui com mera paisagem<sup>2</sup>, com a grandiosidade de seus elementos, os quais, costumeiramente, suscitam em nós apenas sentimentos “elevados”. Natureza, no sentido mais amplo, é tudo aquilo que faz parte de nosso mundo efetivo, que pode ser percebido e apreciado como objeto estético. Assim, todos os objetos ao nosso redor podem ser tomados como dignos de uma tal atenção. Esse aspecto já bastante reconhecido e verificado na contemporaneidade, padece, todavia, de vários dissabores. Apesar da influência de importantes autores norte-americanos do século XIX, tais como Henry David Thoreau (1817-1862), Georg Perkins Marsh (1801-1882) e John Muir (1838-1914) que voltaram toda a sua atenção para a defesa de um belo natural genuíno e cujos preceitos poderiam ser vistos como superiores aos do belo artístico, este último continuou dominando, em boa parte do século XX, o interesse reflexivo sobre o tema. Atento ao que chamou de negligência em relação ao belo natural, Ronald Hepburn (1927-2008) escreveu em 1966:

Em nossos dias, todavia, os trabalhos sobre estética tratam quase exclusivamente das artes e, muito raramente, na verdade, do belo natural, ou apenas da maneira o mais superficial possível. (HEPBURN, 1966, p.285).

E respondendo ao porquê de tal desprezo pelo belo natural, ele acrescenta:

A imagem característica do homem contemporâneo, como todos nós sabemos, é a de um estranho envolvido por uma natureza que é indiferente, destituída de sentido e absurda. (Ibid., p.286).

O que Hepburn explicita é o balanço crítico sobre uma visão generalizada de que a natureza e o cotidiano humano representam uma realidade que, em si

<sup>2</sup> Malcolm Budd firma que “[...] a apreciação da natureza como arte é diferente da apreciação estética da natureza. Portanto, se um observador adota em relação à natureza uma atitude apropriada à obra de arte, considerando-a como se fosse uma tal obra de arte, a experiência resultante, embora estética e voltada para a natureza, não pode ser considerada uma apreciação estética da natureza [...], pois, apreciar a natureza como se fosse uma pintura não é apreciar a natureza como natureza [...]” (BUDD, 1996, p.207).

mesma, é carente de sentido, necessitando, portanto, ser transmutada em idealidades. Manifestações tanto da esfera ambiental quanto da social, caso queiram se apresentar como esteticamente interessantes, têm de ser dominadas pela definição do belo artístico. Isto porque, segundo Yuriko Saito,

é compreensível que a estética dos objetos e atividades que não são obras de arte seja explicada através da comparação com a arte, simplesmente porque, bem ou mal, a estética da arte é o nosso quadro de referência familiar. (SAITO, 2001, p.87).

Referindo-se não precisamente aos objetos de nosso cotidiano, mas à paisagem natural, Hepburn detecta o mesmo problema da predominância do belo artístico na avaliação estética em geral:

Alguns autores foram tocados pelo o fato de que certas características cruciais da experiência estética são inalcançáveis na natureza. Uma paisagem não controla de forma minuciosa a resposta que lhe dá o espectador, como acontece com uma obra de arte bem sucedida. Trata-se de um objeto comum e sem moldura em contraste com o caráter de moldura, esotérico, ilusório e virtual do objeto de arte. E assim o artefato é tomado como o objeto estético *par excellence* e o próprio foco de estudo. (HEPBURN, Op. cit., p.287).

Allen Carlson chama a atenção para a circunscrição do objeto ou paisagem natural ao formalismo artístico: "Se queremos apreciar esteticamente o ambiente natural, temos de 'fazê-lo como uma pura e formal combinação de linhas e cores" (CARLSON, 2000, p.32). E acrescenta que esse tipo de apreciação

[...] encoraja a percepção e a apreciação do ambiente natural como se fosse uma pintura de paisagem, isto é, como um certo tipo de prospecto visto de um ponto de vista específico. O modo de apreciação foi exemplificado nos séculos XVIII e XIX pelo o uso do "Claude-glass", um espelho convexo e de cor pequena, assim chamado em virtude do artista paisagista. Turistas usaram o espelho para apreciar a paisagem [...] (Ibid.).

Diante de tais análises, a pergunta que precisa ser respondida é: por que a arte é nossa referência maior quando apreciamos tanto um objeto (seja ele natural ou social) quanto uma paisagem? Por que só sentimos prazer estético se eles guardarem semelhanças com as obras de arte? Por que, por exemplo, uma paisagem tem de parecer uma pintura e um objeto uma escultura? Na verdade, isso nos é um fato trivial. Afirmamos muitas vezes, sim, em relação a algo exterior que nos chama a atenção por tocar, de alguma forma, a nossa capacidade estética de julgar, que ele parece ser obra de arte. As referências às artes visuais são muito fortes e provocam, de imediato, em nós, a necessidade de uma comparação com as mesmas. Vemos o pôr do sol, o mar azul, o vale serpenteando entre as montanhas, o riacho cristalino e logo exclamamos que parecem "cartões postais". É esse o sentido do famoso "Claude-glass", cuja utilidade é fixar a paisagem como se ela fosse um quadro, contribuindo, assim, para gerar um prazer maior nos observadores, no caso, na maioria das vezes, turistas. Como na natureza não há molduras, é preciso criá-las para que ela possa ser valorizada esteticamente. Sem molduras, corre-se o risco da interferência de objetos e imagens consideradas banais. O que importa sempre é recortar aquilo que o artista normalmente apresenta como poético, idílico e ideal, o que significa, na verdade, eliminar todos os conteúdos que

suscitem o feio, o asqueroso e outras propriedades consideradas sem “valor artístico”. O problema – ou a vantagem – da natureza é que ela não se apresenta com molduras! Por isso, há de se recortá-la, e assim age a maioria das pessoas ao contemplá-la. Se isso não é feito, o objeto e a paisagem não gozam de uma posição fixa ideal para serem admirados. Tal posição é aquela da “contemplação”. Para ser parecida com uma obra de arte, a natureza precisa ser hierarquizada, tal como acontece com aquela em que um *designer*, um criador escolhe os materiais artisticamente adequados e dá-lhe uma forma organizada e hierarquizada (lembramo-nos dessa exigência já na *Poética* de Aristóteles!). O corpo final ao qual chega o artista não é mais natureza, mas um mundo homogêneo e próprio, apto para ser, por assim dizer, símbolo refletido de prazer. A natureza precisa, então, aproximar-se dessas exigências para ser objeto de um tal prazer, pois, enquanto tal, não tem autonomia e controle sobre os seus elementos constituintes. Isso afeta não apenas a nossa visão, mas também a audição. Ao ouvirmos sons agradáveis e carregados de sentimentos “nobres” na natureza, comparamo-los, de certa maneira, com as regras da harmonia musical. Da mesma forma, visão e audição juntas nos tocam na apreciação de certos fenômenos naturais porque nossa alma está assaz “treinada” pelos os recursos líricos (ou até mesmo dramáticos, no caso do sublime). No mundo contemporâneo, os apelos poéticos na descrição dos objetos nos atinge não apenas em relação àqueles naturais, mas também àqueles não artísticos do cotidiano; isso porque estamos totalmente habituados a tais descrições através de nosso acesso constante à literatura. Não devemos esquecer do cinema como a forma artística que unifica as artes visuais, poéticas e sonoras; quantas vezes não afirmamos que uma imagem real, em virtude de suas características especiais, assemelha-se à cena de um filme ou que um conjunto de eventos incomuns (trágicos, geralmente) a marcar o destino de um indivíduo conduz-nos a concluir que ele “daria um filme” (ou, então, um livro ou romance)?

A pergunta é, novamente, a seguinte: por que transferimos os princípios do belo artístico para o belo natural? Por que não aceitamos que a natureza e o cotidiano em geral sejam apreciados esteticamente sem molduras? Por que apenas alguns aspectos da realidade externa podem ser vistos como dignos de beleza? Enfim, por que temos a necessidade de manipular os conteúdos em função apenas da forma? Em outras palavras, por que gostamos mais de cores, linhas e contrastes fictícios, bem como sons e palavras em ritmo e musicalidade que não encontramos diretamente na realidade? Por que essa preferência pela idealidade e o formal e quase nenhum apreço aos objetos em sua existência, por assim dizer, desorganizada? Essa preferência pelo organizado é retomado com força por Kant na *Crítica da Faculdade de Julgar* que associa o belo (tanto natural quanto artístico) à ideia de *Zweckmässigkeit* (conformidade a fins).<sup>3</sup> As coisas se apresentam belas porque nos aparecem como que atravessadas por um *telos*; “como que” quer dizer aqui “como se”, ou seja, as coisas nem são belas, nem sublimes por si mesmas: nós é que, dotados da faculdade racional prática, apreciamos como que esteticamente organizadas. Embora tal *Zweckmässigkeit* seja só formal e subjetiva – em contraste com aquela dos seres efetivos da natureza que é material e objetiva

<sup>3</sup> Sobre o conceito de conformidade a fins, cf. KANT, Op. Cit., p.181-192/219-221.



– ela se nos manifesta como se a obra de arte ou o objeto belo da natureza fossem autonomamente organizados, em outras palavras, como que “livres”. Segundo Kant, como não somos apenas seres fenomênicos, mas também numênicos – ou seja, seres livres – temos a vocação prático moral de ver as coisas como que dotadas de tal propriedade. A liberdade se manifestaria não apenas na sua pureza moral através do imperativo categórico, mas também na arte e nos produtos naturais organizados. Trata-se, para ele, de uma tendência *a priori* dos seres humanos de ver os objetos dessa forma, com exceção daqueles puramente mecânicos. Essa tendência não é ontológica, mas regulativa. Uma exigência regulativa e *a priori*, em Kant, quer dizer que ela ocupa uma função indispensável na vida humana, principalmente no que toca ao seu destino, ao seu sentido, ao que somos e o que nos espera em um futuro indeterminado (nesta e noutra vida), mas cujas causas não conhecemos jamais. Sabemos que a temos, mas não porque a temos. O fato é que o artista reproduz isso; cria um mundo que se configura hierarquizado e moldado finalisticamente, tratando-se, nesse caso, de uma *Zweckmässigkeit* meramente formal. Assim como a natureza deve apresentar-se, de acordo com Kant, como um todo organizado de modo teleológico por Deus, assim também a obra de arte deve ser vista como um mundo próprio criado por um *designer*, ou seja, um artista. Evidentemente que se o belo está associado ao finalisticamente organizado, portanto, como livre, deve ser necessariamente visto como expressando o bem; bem que é estabelecido pela ideia regulativa do homem como fim terminal (moral) da criação e da natureza, em outras palavras, o reino dos fins últimos.

O belo, o bem e a ordem continuam ainda ligados na modernidade. Embora Kant não vincule diretamente o bem ao belo, defende, como qualquer filósofo da tradição, que tanto o belo artístico quanto o belo natural devam possuir uma função moralizadora, contribuindo, de certa maneira, para civilizar e humanizar os indivíduos. Nesse sentido, objetos isolados, a manter uma relação puramente casual entre si, uma coisa defeituosa ou até mesmo repulsiva, não podem expressar valor estético, dado não se apresentarem organizados e, enquanto tal, não hierarquizados em termos de valores morais. Esse processo de formação finalística torna-se mais fácil, portanto, de ser efetivado pela arte do que encontrá-lo já constituído externamente na própria natureza. Daí a acusação desta não poder, por si mesma, oferecer os princípios estéticos necessários para o julgamento de seus próprios produtos e ter, portanto, de importá-los do belo artístico. Como já afirmamos, a arte precisa de um ponto determinado de contemplação para, assim, garantir a sua “moldura”. Para isso, ela necessita apenas dos nossos sentidos “elevados” – visão e audição. Na própria natureza, essa delimitação não está determinada de modo *a priori*; para que um objeto seu “pareça” arte, faz-se necessário procurar a posição em que ele se apresente *artisticamente* melhor e sempre prescindindo dos conteúdos, dado que, segundo uma tal perspectiva, a arte deve ser, como já chamamos a atenção, desinteressada. Nossa experiência efetivamente sensorial com os objetos da natureza (e, da mesma forma, sociais) é, certamente, mais ampla; envolve não apenas os dois sentidos acima aludidos, porém, todos eles, já que, em tal caso, ocorre uma completa interpenetração entre alma e corpo. Nossos cinco sentidos nos envolve necessariamente na experiência externa, não apenas como expectadores, mas também e principalmente como participantes. Apreciamos os objetos sob diversos ângulos e perspectivas, fazendo uso de todas

s percepções e apercepções, sem mais uma relação de domínio de dois sentidos apenas, mas da cooperação entre todos eles. Arnold Berleant afirma quanto a isso: “Nós percebemos os lugares não apenas através da cor, da textura e da forma, mas com a respiração, pelo cheiro, com a nossa pele, através da nossa ação muscular e posição esquelética, nos sons do vento, da água e do trânsito.” (BERLEANT, 1992, p.19). Porém, Berleant aponta outros aspectos que devem ser considerados na experiência estética e que não são apenas corporais:

Outros fatores, diversos daqueles diretamente percebidos, juntam-se para dar forma e ampliar a nossa experiência. Pois a sensação não é apenas sensorial e fisiológica; ela se funde com influências culturais. Esta é, de fato, a única maneira através da qual um organismo cultural pode ter experiência. (BERLEANT, 1992).

Ou ainda:

No lugar desses conceitos autocongratatórios, nós começamos a compreender o ambiente como o campo físico-cultural em que as pessoas se engajam em todas as atividades e respostas que compõem a teia da vida humana em seus diversos padrões históricos sociais. (Ibid., p.20).

Entender o ambiente natural também como cultural a partir de uma postura engajada, comprometida com os objetos, requer o oposto daquilo que, para Kant e toda tradição, era fundamental: o desinteresse, o esquecimento dos conteúdos. No caso, a experiência estética não se resume mais a uma atitude passiva e contemplativa ancorada em uma mimese artística absolutamente formal. Ela envolve um olhar e um sentir voltado não apenas para o objeto, mas também para seu entorno que, no caso, não é apenas físico, mas também social. O grande papel desempenhado pela consciência ecológica que vem à tona principalmente nos anos 60 e que emerge a partir dos problemas ambientais provocados pelo cansaço das práticas exploradoras e abusivas da natureza pelos sistemas econômicos é um fator decisivo no retorno à estética da natureza, porém, dessa vez, superando os ideais meramente formais.<sup>4</sup> Há, portanto, uma diferença substancial entre apreciar um objeto a partir de uma ótica apenas visual e tomá-lo em suas conexões mais amplas com o seu entorno, conexões que são de diversos níveis e que desafiam não apenas o nosso pensamento, mas também todos os nossos sentidos.

É preciso deixar claro que uma estética engajada, seja política, seja culturalmente, não quer dizer reduzi-la a um tipo de comprometimento ideológico partidário ou de qualquer natureza institucional. Nem significa, tampouco, confundi-la com simples prática de preservação e defesa de espécies da flora ou da fauna ameaçadas de extinção. Obviamente que, nesse tipo de engajamento estético, implicações mais alargadas e que se estendem para além dos objetos isolados, afloram inevitavelmente e apontam para questões ecológicas e políticas de preservação, promoção e memória, seja do meio natural, seja do espaço urbano. Isso se torna inevitável no mundo atual em que passamos a conviver com problemas ambientais flagrantes e

<sup>4</sup> Maria José Varandas chama a atenção para esse importante aspecto: “No atual momento, em que a crise ecológica se mostra com um ameaçador potencial de negatividade, esse debate lança os fundamentos de um novo paradigma, o da reconfiguração da relação entre o ser humano e o seu envolvente natural, propondo, em paralelo, modos de superação dos antagonismos que a tradição, desde a modernidade, consagrou – homem-natureza; sujeito-objeto; natureza e cultura; estética e ética” (VARANDAS, 2014, p.98).

que nos leva a discuti-los e contribuir para a sua solução. Todavia, se a percepção desses objetos demandam um olhar mais técnico, ou científico, ou antropológico ou até político, isso não deve, de forma alguma, diluir a dimensão estética.<sup>5</sup>

Porém, de qual dimensão estética estamos falando, se ela não implica mais um prazer tradicional, ou seja, se não se trata mais de nos sentirmos atraídos pela "beleza" que nos transporta para um mundo ideal mais elevado? A tendência é de se concluir que o sentimento pelo belo é irremovível, que é impossível um mundo sem arte. Antes de tudo, é preciso atentar-se para o fato de que se os prazeres do cotidiano são geralmente raros e fugazes, o sentimento provocado pela beleza também costuma sê-lo. Ninguém disporia de uma vida em que o dia-a-dia fosse vivido artisticamente, mesmo porque tratar-se-ia de meios homogêneos ideias incompatíveis com a efetividade mesma.

A música é esquecimento dos sons, a pintura e a arquitetura esquecimento dos espaços; a escultura esquecimento dos corpos; a poesia esquecimento das palavras; a dança esquecimento do caminhar. Falamos de esquecimento porque enquanto apuramos nossos recursos artísticos para criar sons, espaços, corpos, palavras e passos ideais, podemos nossos sentidos e a possibilidade de apreciá-los e vivê-los na realidade efetiva. Preferimos a bela música e a bela poesia aos sons da vida urbana e aos diálogos que podemos travar com as outras pessoas; preferimos as belas pinturas, as suas cores refletidas e não temos a menor sensibilidade para as matizes dos mosaicos nas calçadas e dos troncos das árvores; preferimos as belas e grandiosas arquiteturas, mas não somos minimamente críticos no que toca aos espaços abstratos que habitamos e onde trabalhamos, e que só reproduzem, de forma cabal, a oposição entre sujeito e objeto, alma e natureza; somos ávidos pela bela coreografia, mas não sabemos o que é caminhar de forma livre e espontânea pela floresta ou pelas ruas das cidades.

Falamos da separação sujeito-objeto e culpamos Descartes por sua introdução epistemológica; isso é verdade só em parte, porque ela foi iniciada bem antes, desde quando a matemática se tornou o referencial do pensamento, o Direito se desenvolveu, o Estado se tornou uma máquina afastada da sociedade e os deuses particulares foram substituídos por um único, abstrato e espiritual. A separação sujeito-objeto é o resultado de um adestramento histórico milenar e adornado em momentos decisivos do processo civilizatório pelos grandes filósofos. Nosso gosto artístico não pode estar desvinculado de tal adestramento milenar. Como poderíamos ter outro referencial de prazer que não estivesse em consonância com a separação entre alma e mundo? Como poderíamos admirar os conteúdos verdadeiros da vida, se ela é vista como o lugar do feio, do sujo, do desagradável e do mal? Como poderíamos incluir tais elementos em nossa apreciação estética se ela está fundada sobre os princípios do bem e do verdadeiro? A entificação do bem e do mal, do belo e do feio, da ordem e do caos, levaram-nos, sempre, a escolher o melhor dos polos, o qual só poderia estar no reino do ideal. Uma nova estética e um novo prazer devem libertar-se das molduras formais expostas nos museus, concertos e bibliotecas e redescobrir a vida - a natural e a social

<sup>5</sup> Sobre a relação necessária entre ética e estética, porém, ressaltando o papel preponderante desta última, Cf. VARANDAS, 2012, p.131-139. Nessa mesma direção, afirma Adriana Serrão: "Para além da ética subjetiva, ergue-se a objetividade moral, que ultrapassa a esfera inobjectivável do prazer e aceita a natureza e os seres naturais como dotados de valor intrínseco e, logo, como possuidores de direitos inalienáveis" (SERRÃO, 2013, p.22). Esta e outras passagens importantes do artigo em que a autora associa ética (necessidade de proteger a natureza) e estética, cf. *Ibid.*, p. 7-27.

– assumindo uma atitude alargada, sem pretensões dialéticas hierarquizantes, teleologias bondosas que se utilizam do mal como “meio” e uma noção de liberdade que “organiza” todas as coisas com o fito de, ao fim e ao cabo, negá-las.

A ditadura dos ideais e do formalismo na arte é algo histórico. A ideia de que só podemos sentir prazer com a arte ou com algo que se lhe assemelha é uma exigência pobre; a crença e a defesa de que a arte é eterna esconde uma alma vencida, porque significa limitar as possibilidades do prazer estético e não ampliá-lo. Uma visão integrada entre o sujeito e o seu entorno amplia as possibilidades de sua percepção, de suas descobertas, de sua imaginação, do uso de todos os seus sentidos. É um prazer que implica não apenas a mente, mas todo o nosso corpo; um envolvimento que não é mais aquele passivo da arte, mas que intervém, que respira, prova, sente, toca, pisa e colhe, ao final, não apenas conhecimento, mas experiência anímico corporal. Uma visão integral de indivíduo e seu entorno não quer dizer a defesa de uma organização teleológica. Todo *telos* põe necessariamente um começo e um fim. O começo é o todo que vem antes das partes e que já pressupõe virtualmente ou de fato uma delimitação, trazendo já, de certa forma, o seu fim. É assim que agem os artistas: dispõem já de uma ideia ou um projeto e buscam realizá-los colhendo o que consideram necessário e descartando aquilo que não se adequa ao imaginado ou pensado. Quem ainda defender a arte no sentido apontado por nós como puramente espiritualizada, e por assim dizer ontológica, exerce seu pleno direito de, neste mundo de sofrimento a parecer infundável, postular um refúgio na pura idealidade.

Uma nova estética da natureza (que inclui também o social) deve ser exercida de forma espontânea e muitas vezes casual. Nosso cotidiano é aberto quase ao infinito. Não nos encontramos nele com a finalidade de emoldurar, até mesmo de encontrar algo que chame a nossa atenção. Nós simplesmente encontramos de forma imprevisível o que toca o nosso olhar, nossos ouvidos, nariz, boca, tato, imaginação, emoção, inteligência e isso nos dá vontade de viver, de aceitar a vida tal como ela é e dizer para nós mesmos: o mundo das ideias é aqui.

Nesse tipo de percepção e sentimento, não há um todo anterior, nem tampouco um todo para onde tudo flui; nem um *telos*, um movimento progressivo obrigatório, uma relação necessária e indispensável. Só os intelectuais mantêm a arrogância de construir um todo pela força do pensamento e afirmar que só ele é o verdadeiro. O desgaste do pensamento (do conceito) e o ruir de seu domínio escravizador pode estar chegando ao fim. Não se trata aqui de negá-lo, mas de travá-lo naquilo que ele tem travado os indivíduos na libertação de seus sentidos. E travar o pensamento não significa apenas aquele teórico-especulativo, mas também o chamado prático-moral. Ambos os pensamentos são, na verdade, a mesma coisa. A armadilha perigosa da teoria (calcada seja na separação sujeito/objeto, seja na sedução dialética do Absoluto) é a mesma da ideia prática da liberdade e da *Zweckmässigkeit*.

Spinoza talvez seja o único da tradição que, apesar de portar os limites históricos de seu tempo, desmascarou essas armadilhas e apontou para o fim das falsas e clássicas polaridades entre bem e mal, liberdade e necessidade, espírito e matéria, Deus e natureza, pensamento e extensão; ele estabeleceu que entre esses polos não deve haver hierarquias e que a análise de sua aplicação *in concreto* tem de se ocorrer na relação de adequação e inadequação e não de essencialidade e accidentalidade. É a razão, sim, que, para Spinoza, alcança a adequação das coisas, porém, sem deixar de reconhecer a importância de cada coisa em

particular e mesmo em seus aspecto sensível, dado que, agora, articulada com as demais, não dá ensejos a teleologias virtuais.

Uma ideia, quanta beleza não pode conter! Porém, em que um raio de sol ou a brisa suave em nossos corpos seriam inferiores a maior delas? Que dizer dos restos de nossa cozinha que, após submetida a uma simples compostagem, transforma-se em húmus com o qual produziremos vida e mesmo ideias?

## Referências

- BERLEANT, A. *The aesthetics of environment*. Philadelphia: Temple University Press, 1992.
- BUDD, M. The aesthetic Appreciation of Nature. *British Journal of Aesthetics*, Oxford, v.36, 1996, p.207-222.
- CARLSON, A. *Aesthetics and the environment: The appreciation of nature, art and architecture*. London and New York: Routledge, 2000.
- DANTO, A. C. Crítica de arte após o fim da arte. *Viso: Cadernos de estética aplicada. Revista eletrônica de estética*. Trad.: Miguel Gally, Clarissa Barbosa e Leandro Aguiar, Rio de Janeiro, v. VII, n.14, 2013, p.1-17, Jul-dez/2013.
- HEGEL, F. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1991.
- \_\_\_\_\_. Vorlesungen über die Ästhetik I, in: *Werke* (in 20 Bänden), 5ª Auflage, Band 13, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997.
- HEPBURN, R. Contemporary aesthetics and the neglect of natural beauty. In: *British Analytical Philosophy*. London, 1966, p. 285-310.
- KANT, I. Kritik der Urteilskraft, in: *Kants Werke. Akademie Textausgabe*. Band V, Berlin: Walter de Gruyter & CO.,1968.
- SAITO, Y. Everyday aesthetics. *Philosophy and Literature*, Baltimore/Maryland (EUA), v.25, n.1, 2001, p.87-95, April 2001.
- SERRÃO, A.V. Paisagem: natureza perdida, natureza reencontrada? *Revista de Filosofia moderna e Contemporânea*, Brasília, v.1, n.2, 2013, p.7-27, ano 1.
- VARANDAS, M.J. A imaginação metafísica na experiência estética da natureza – Ronald Hepburn. *Ágora Filosófica*, Pernambuco, v.1, n.2, 2014, p. 96-115.
- \_\_\_\_\_. Estética natural e ética ambiental, que relação? *Philosófica*, Lisboa: v. 39, 2012, p.131-139.

---

### Sobre o autor

#### Kleber Carneiro Amora

Doutor em Filosofia e professor associado do Instituto de Cultura e Arte (ICA) da UFC.

E-mail: kleberamora@yahoo.com.br

Recebido em 04/07/2019

Aprovado em 30/09/2019

#### Como referenciar esse artigo

AMORA, Kleber Carneiro. Morte da arte, renascer da vida. *Argumentos: Revista de Filosofia*. Fortaleza, ano 11, n. 22, p. 107-119, jul.-dez. 2019.