

Viso · Cadernos de estética aplicada
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 7, jul-dez/2009

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

Considerações sobre a teoria filosófica do gênio

Pedro Sússekind

RESUMO

Considerações sobre a teoria filosófica do gênio

Este artigo corresponde a comunicação proferida na mesa "Gênio" do Colóquio "Gênio, criação, autoria", organizado pela Revista Viso e pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage, e realizado nas dependências dessa instituição entre os dias 03 e 05 de novembro de 2009.

Palavras-chave: Kant – Hegel – filosofia alemã – gênio

ABSTRACT

Notes on the philosophical theory of genius

This paper is a written version of the conference held at the "Genius" session of the Seminar "Genius, Creation, Authorship", organized by Revista Viso and Escola de Artes Visuais do Parque Lage. The Seminar took place in EAV between 11/03/2009 and 11/05/2009.

Keywords: Kant – Hegel – German philosophy – genius

O gênio artístico foi um dos principais objetos de debate da Estética desde o final do século XVIII, época de nascimento e consolidação dessa disciplina no território da filosofia. Nas considerações de Kant e Hegel sobre o tema, para ficar com duas referências decisivas na história da teoria estética, destaca-se a diferença e a separação entre a arte e a filosofia, distinção na qual está contida uma outra, entre o exercício teórico e o procedimento criativo. Ao desenvolver uma reflexão sobre a arte em sua *Crítica da faculdade do juízo*, de 1790, Kant deixa claro que o próprio artista *não sabe explicar o que ele mesmo faz!*; já Hegel ensina em seus cursos de Estética, duas décadas depois, que a filosofia não é necessária ao artista, e mais: “se ele pensa de modo filosófico realiza uma atividade justamente oposta à arte”.²

Quando se consideram reflexões como essas, seria o caso de perguntar se e em que medida o filósofo sabe e pode explicar o que o artista faz, uma vez que o próprio artista não o sabe explicar e não precisa da filosofia. Em outras palavras, a indagação suscitada por tais afirmações sobre o artista pode ser formulada assim: será que a filosofia da arte (ou a teoria, ou a crítica) é capaz de desvendar e explicitar o segredo da criação artística?

A pretensão de esclarecer o que o artista faz está relacionada – especialmente naquele contexto da Estética moderna, mas também nos desdobramentos das teorias desenvolvidas então – à noção de gênio, como proposta de uma chave que permite compreender conceitualmente a criação artística. Kant e Hegel são considerados como referências para discutir esse problema, neste ensaio, justamente porque, quando pensam o gênio artístico, ambos constituem marcos não só da separação entre arte e filosofia, como também da atribuição da tarefa de teorização da arte ao filósofo, enquanto caberia ao artista apenas a prática. (Claramente, essas posições são contrárias àquelas defendidas pelos primeiros românticos alemães, por exemplo, mais próximas de nossa compreensão atual tanto do caráter reflexivo e conceitual da arte, quanto do papel da própria crítica, em que muitas vezes se reconhece uma dimensão criativa ou artística.³)

Tanto na teoria kantiana, exposta na *Crítica da faculdade do juízo*, quanto na de Hegel, elaborada nos seus *Cursos de estética*, a definição do gênio tem um papel decisivo. Kant recorre a esse termo num momento⁴ em que aborda aquela que seria uma questão fundamental de estéticas posteriores, tais como a do próprio Hegel: a diferença entre o belo natural e o belo artístico. Existem na teoria kantiana quatro características envolvidas no gênio artístico: (1) talento e originalidade; (2) produtos exemplares; (3) não saber explicar a própria criação; (4) restrição à arte.⁵ Levando em conta as duas últimas características, ele exclui da definição de gênios os grandes cientistas, como por exemplo Newton, justamente porque os princípios que eles expõem podem ser explicados e ensinados. O artista, ao contrário, não saberia ensinar os seus procedimentos que resultam numa obra de arte: “[...] nenhum Homero ou Wieland pode

indicar como suas idéias ricas de fantasia e contudo ao mesmo tempo densas de pensamento surgem e se reúnem em suas cabeças, porque ele mesmo não sabe [...]”.⁶

Uma vez que o artista genial não sabe explicar a criação artística, pode-se concluir que o esclarecimento cabe ao filósofo. Para entender o rumo tomado pela explicação de Kant, destacam-se aqueles dois primeiros aspectos mencionados: originalidade e exemplaridade da arte. É possível associá-los a dois desafios que o autor enfrentou em sua reflexão. O primeiro era compreender a capacidade humana de, seguindo determinados procedimentos, produzir o belo; o segundo, explicar um certo paradoxo que envolve a produção de obras de arte.

Quanto ao primeiro desafio, convém recordar uma frase de Oscar Wilde que, no prefácio ao seu romance *O retrato de Dorian Gray*, define de modo cabal a concepção que se pode ter da atividade artística, contrariando as exigências pedagógicas e utilitárias tradicionalmente imputadas a ela: “O artista é o criador de coisas belas”.⁷ A definição pode apresentar uma questão central da estética kantiana, que é a de investigar o modo como pode ocorrer a criação de coisas belas por meio de procedimentos técnicos que possuem esta finalidade.

A dificuldade na resposta a essa questão diz respeito, no pensamento de Kant, à concepção exposta em capítulos anteriores da *Crítica da faculdade do juízo*, no decorrer da “Analítica do belo”. Em resumo, o problema é que a definição do belo natural, tema privilegiado na “Analítica”, pode implicar, à primeira vista, a impossibilidade do belo artístico. Isso porque, segundo o filósofo, o belo não é um conceito, apenas um sentimento de prazer sem subordinação a qualquer finalidade, resultado do livre jogo das faculdades do entendimento e da imaginação.⁸ Em contraposição, por exemplo, a noção de “bom” está vinculada a algum tipo de utilidade, de adequação, isto é, uma coisa é *boa* porque serve adequadamente a determinado fim.

O problema começa quando se constata que a arte, ao contrário do que ocorre com objetos belos da natureza, envolve sempre uma intenção determinada de produzir algo, sendo assim a coisa bela resultado de uma série de procedimentos que têm como *finalidade* produzi-la. Essa comparação leva a uma espécie de paradoxo, já que para ser bela a obra não deve parecer intencional, ainda que seja resultado de um procedimento intencional.⁹ Com isso, Kant ressalta que a experiência estética não pode se restringir à avaliação do resultado de um procedimento técnico. Conhecendo o procedimento e a finalidade, só se pode avaliar se o artista acertou ou não, ou seja, se a obra é boa ou não, mas não necessariamente existe o sentimento de prazer que designamos com o termo “belo”. Fica indicado o caráter enigmático da criação artística quando se constata que a bela-arte, para ser bela, não pode ser determinada por regras, mas tampouco pode deixar de ter regras (leia-se: técnicas, procedimentos) para ser arte.

Então como conciliar a regra e a beleza? – Uma definição de Schiller, autor que baseou suas considerações sobre a arte na teoria estética de Kant, pode esclarecer essa possibilidade de conciliação. Em *Poesia ingênua e sentimental*, de 1796, Schiller considera que o artista se legitima como gênio justamente por “triunfar sobre a arte complexa”, por criar uma obra que não parece fruto de sua habilidade técnica, mas tem uma espontaneidade como a das coisas geradas pela natureza.¹⁰

Nesse sentido, é preciso ressaltar que tanto Kant quanto Schiller se opõem ao verdadeiro culto da genialidade que se espalhou pela Alemanha com o movimento pré-romântico. Sobre os “espíritos superficiais” que, para mostrar melhor serem gênios brilhantes, pretendem se desvencilhar da coação de todas as regras, Kant chega a afirmar, com ironia, que eles “crêem que se desfila melhor sobre um cavalo desvairado do que sobre um cavalo domado”.¹¹ O filósofo enfatiza assim que, por um lado, o aprendizado artístico exige o domínio técnico, o estudo e o conhecimento da tradição, por outro “não se pode aprender a escrever com engenho, por mais minuciosos que possam ser todos os preceitos da arte poética”.

Desse modo, a solução para conciliar regra e beleza diz respeito justamente à noção do *gênio*, definido como uma faculdade produtiva que pertence à natureza do artista e que possibilita a criação da arte segundo regras, *sem seguir as regras já estabelecidas*. Na formulação de Kant: “Gênio é o talento (dom natural) que dá a regra à arte”, ou “[...] gênio é a inata disposição de ânimo [*ingenium*] pela qual a natureza dá regra à arte”.¹²

Com base nessa definição, conclui-se que “o gênio se opõe totalmente ao espírito de imitação”, ele nunca adota as regras ou as formas prontas da tradição; sua característica principal é a originalidade. Isso porque simplesmente repetir algo que já foi feito, de acordo com algum conceito estabelecido, não tem como resultado o sentimento de prazer que constitui a beleza, ou seja, não provoca um jogo livre entre as faculdades. A mera reprodução de regras pode produzir uma obra, mas não produz uma obra bela.

No entanto, o segundo aspecto da criação artística é justamente o fato de que seus produtos têm de ser exemplares, pois as obras se tornam modelos que servem de parâmetro para os outros criadores e, com isso, constituem os meios de orientação que permitem a novos artistas, dotados de gênio, a criação de obras belas originais. Assim, por um lado, o desenvolvimento da arte teria um limite dado pela impossibilidade de transmissão do talento, porque o dom natural (o gênio) morre com um determinado artista, e com isso só resta aguardar que a natureza dote outro artista de talento; por outro lado, são justamente os modelos originais e, portanto, inimitáveis das artes que constituem os únicos meios de orientação para a posteridade.

A solução proposta por Kant para essa aparente contradição entre exemplaridade e originalidade passa pela relação entre o gênio e o gosto, uma vez que a obra de arte, ao contrário do que ocorre na natureza, envolve a questão da perfeição, ou seja, de um conceito de como a coisa deve ser. Como bela representação, o produto da arte exige que seu produtor tenha ao mesmo tempo gênio e gosto. Enquanto o primeiro é um dom natural que permite a criação, o segundo precisa ser exercitado e precisa orientar o uso do talento, ou domar o “cavalo desvairado”, para usar a metáfora empregada pelo filósofo. É ao gosto que o artista, após tê-lo “exercitado e corrigido através de diversos exemplos da arte, ou da natureza, além sua obra, e para o qual encontra, depois de muitas tentativas freqüentemente laboriosas para satisfazê-lo, aquela forma que o contenta”.¹³

*

Hegel trata do mesmo problema em seu capítulo sobre o artista nos *Cursos de estética*. Ele dialoga com a reflexão de Kant, como fica explícito quando a capacidade criativa é definida como um “dom natural”, que já precisa estar no artista e sem o qual todas as habilidades técnicas de execução aprendidas por meio do estudo seriam infrutíferas.¹⁴ Mas definir o gênio não é uma tarefa fácil, porque o termo é “totalmente geral” e, contrariando o uso restrito proposto por Kant, é usado “não apenas a propósito de artistas, mas também para os grandes comandantes de exércitos e reis, como também para os heróis da ciência [...]”.¹⁵ Trata-se, assim, de uma noção muito imprecisa, normalmente ligada a grandes realizações individuais que têm como marca a inventividade capaz de produzir soluções simples e inesperadas.

A intenção de Hegel, como a da estética kantiana, é explicar especificamente o gênio como uma capacidade criativa que caracteriza a arte. São dois problemas que intrigam o filósofo: de onde o artista tira seu dom criativo; e como ele faz a obra de arte. – “Gostaríamos de ter uma receita para isso”, comenta o autor, “uma prescrição de como é preciso fazer e em quais circunstâncias e estados devemos nos situar para produzir algo semelhante”.¹⁶ Gostaríamos, *mas não temos receita*. Esse é o problema central.

Note-se bem: tradicionalmente existe a ideia de que a teoria da arte pode formular preceitos e regras para a criação artística, como uma espécie de receita; a *Arte poética* de Horácio e a *Arte poética* de Boileau, por exemplo, para citar duas obras que pertencem a uma longa tradição normativa, pretendem ensinar a fazer poesia de acordo com procedimentos corretos. Contudo, se a tradição normativa dominava a teoria da arte até meados do século XVIII, foi justamente a ruptura com essa tradição que tornou necessária a reflexão sobre o gênio desde Kant, como expressa com precisão a frase de Hegel.

Nos *Cursos de estética*, a explicação desse problema derivado da falta de normatividade parte do conceito de “fantasia”, e o primeiro passo é considerar que ela, como capacidade artística, distingue-se da simples “imaginação”, meramente passiva. A fantasia é criadora, uma atividade, mais precisamente “uma atividade subjetiva produtora” presente na criação artística. Por isso, o artista precisa ter escuta e visão atentas para as imagens do que realmente existe, assim como uma memória rica que preserve “o mundo colorido destas imagens multiformes”.¹⁷ *Ao contrário do que ocorre com o filósofo*, seu material não vem do pensamento abstrato, mas da configuração efetiva do mundo exterior. Nos termos hegelianos, o artista deve “beber na plenitude da vida”, e “um espírito profundo estende o campo de seus interesses a inumeráveis objetos”.

Se o primeiro aspecto da fantasia é a apreensão, o acolhimento, a atenção dirigida para as coisas, o segundo é a elaboração, o pensamento, a ponderação. Porque “nenhuma obra consistente nasce da leviandade da fantasia”, como ressalta o filósofo, e “em toda grande obra de arte também se percebe que ela foi por muito tempo e profundamente ponderada e meditada”.¹⁸ Haveria então um componente de observação atenta e interesse pelo mundo, pela vida tal como ela efetivamente é, e outro componente que diz respeito ao modo de organizar e expressar o que foi observado com um sentido, com uma verdade ou universalidade que vão além da percepção cotidiana e objetiva das coisas particulares. Essa verdade do próprio objeto, seu sentido enquanto arte, constitui o elemento espiritual ou racional da criação artística. Assim, para Hegel, o artista deve ter refletido sobre o que é verdadeiro e essencial, com base na sua apreensão do real, e o resultado é que ele passa a ter em sua consciência a racionalidade, o sentido, a universalidade do mundo objetivo, “o em si e para si racional”.

Hegel considera que é preciso primeiro observar atentamente, depois selecionar, meditar, elaborar o material fornecido pela fantasia na criação da obra de arte. Ele descreve uma espécie de fermentação daquilo que foi acolhido, um processo de mão dupla pelo qual o artista se apropria das coisas reais, das formas concretas, e essas coisas ganham um sentido, passando a expressar de modo completo a consciência do próprio artista, sua verdade, seu modo de apropriação.

Com base nessa breve exposição, é possível comentar as duas definições do gênio dadas pelo filósofo nos *Cursos de estética*. Na primeira, trata-se de uma “atividade produtiva da fantasia por meio da qual o artista elabora em si mesmo na forma real o em si e para si racional enquanto sua própria obra”. Em seguida, Hegel acrescenta: “o gênio é a capacidade geral para a verdadeira produção da obra de arte, bem como a energia para o desenvolvimento e acionamento dessa capacidade”.¹⁹

Portanto, o gênio é pensado como o nome daquela atividade propriamente criadora da

fantasia: a elaboração produtiva que gera a obra de arte. Uma instância que permite a expressão daquilo que foi observado, apreendido e que ganhou forma na consciência do criador. Não é à toa que o exemplo mais citado por Hegel é Goethe, um artista-naturalista, um defensor da objetividade e um crítico do subjetivismo que “por toda a sua vida ampliou sempre mais o círculo de suas intuições”.²⁰ Nas considerações do filósofo ressoam os elogios feitos por Schiller numa carta dirigida a Goethe: “espíritos como o seu raramente sabem até onde são impelidos e quão poucos motivos têm para utilizar a filosofia, a qual só tem a aprender com eles”.²¹

Desse modo, uma hipótese que pode orientar a leitura do capítulo sobre o artista nos *Cursos de estética* é a de que o filósofo aprendeu o que é o gênio sobretudo com o exemplo de Goethe. Quando afirma que a filosofia não é necessária ao artista – logo antes de uma passagem em que menciona os nomes dos dois grandes escritores, Schiller e Goethe –, Hegel faz um elogio, não uma censura. O artista genial não precisa da filosofia; pelo contrário, é esta que aprende com ele.

*

Ao comparar a posição de Hegel com a de Kant – considerando que o primeiro identifica em Goethe, poeta que ele considera genial, um exemplo de que o modo de pensar do artista é necessariamente diferente daquele do filósofo –, percebe-se uma mudança no modo de conceber o artista. Na teoria hegeliana, parece haver um elogio da criação artística como forma de pensamento e reflexão próprias, diferentes daquelas que caracterizam a filosofia. A separação entre a prática artística e a teoria filosófica contém assim, muito mais do que na teoria kantiana, um louvor desta especificidade: não se pode criar uma obra de arte pela via abstrata do pensamento filosófico, no entanto o produto artístico é expressão de uma verdade e fruto de uma ponderação.

Como afirma Schiller: “Todo verdadeiro gênio tem de ser ingênuo, ou não é gênio. Apenas sua ingenuidade o torna gênio [...]”.²² A genialidade estaria ligada à elaboração propriamente artística do pensamento, a uma certa proximidade com a natureza, com o mundo objetivo, o mundo da vida em cuja plenitude, nos termos de Hegel, o artista precisa beber. E a arte moderna, na concepção de ambos os autores, sempre aspira à genialidade como ideal, mas é necessariamente marcada pela reflexão, pela filosofia, pela construção cultural que distancia do mundo o olhar do artista.

Como se sabe, Hegel considera que a arte, embora seja um primeiro momento do espírito absoluto, possui uma limitação determinada pelo mundo objetivo e constitui uma etapa a ser superada dentro de um sistema mais amplo. No sistema hegeliano, essa determinação pela efetividade deve dar lugar à liberdade ilimitada do domínio puramente

espiritual, o que leva à célebre indicação do “fim” da arte, pois esta deveria permanecer como “uma coisa do passado”.²³ No fundo, essa avaliação remete ao mesmo problema pensado por Schiller ou pelos românticos: Hegel faz um diagnóstico da criação artística na modernidade e aponta uma mudança de estatuto da arte; nesse sentido, ele anuncia o fim da arte que Schiller chama de ingênua e que os românticos chamam de clássica.

Kant já tinha mostrado que o gênio – dom natural de dar regra sem partir de nenhuma regra – era uma chave para a explicação filosófica do procedimento artístico. Já Schiller e Hegel procuram pensar esse tema num esforço de esclarecer o rumo tomado pela arte de seu tempo, em sua relação com a tradição. A questão do gênio ganha, assim, um caráter histórico. Ela está ligada a esse diagnóstico a respeito da modernidade, pelo qual se identifica a mudança incontornável no papel cultural da criação artística.

Quando se pensa o tema do gênio artístico historicamente, torna-se necessário indagar, por exemplo, até que ponto o artista moderno ainda pode ter a pretensão de olhar para o mundo e dar expressão a esse olhar. Qual o papel da criação artística a partir do momento em que ela abre mão, necessariamente, da ingenuidade de um olhar direto, puro, destituído de construções, de imitações, de classicismos? A arte passaria então a precisar da instância da reflexão ou da metalinguagem ou da desconstrução, isto é, a exigir a explicação teórica de seu sentido para poder fazer sentido?

Desde Hegel, o debate sobre o fim da arte ou sobre a revolução da arte passa por essas perguntas, que se dirigem aos artistas; mas surgem a partir desse debate também indagações dirigidas ao filósofo ou crítico de arte. Mesmo que atualmente a Estética filosófica não tenha mais a intenção de excluir a arte do domínio do conhecimento, nem a pretensão sistemática do século XIX de inserir as obras de arte numa exposição do sentido progressivo da história geral do espírito humano, a filosofia da arte precisa sempre lidar com as seguintes questões. Em que medida o filósofo ou o teórico da arte ainda adota uma perspectiva “de fora” da criação artística e vê o artista como “gênio”? Até que ponto um discurso teórico “de fora” pretende explicar e entender o que o próprio artista não entendeu, determinando assim a recepção da obra e sua fruição?

Na filosofia da arte, corre-se sempre o perigo de adotar uma perspectiva delimitada por certas intenções ou por certos pressupostos e, assim, ver a obra como uma ilustração ou documento filosófico. Ao se aproximar da crítica, no entanto, a filosofia toma distância dessa armadilha e assume um outro risco. Como está escrito no Prefácio de *O retrato de Dorian Gray*, “é o espectador, e não a vida, que a arte realmente espelha”.²⁴

Quem teoriza sobre arte é sempre um espectador, diante de uma forma, tentando decifrar ou traduzir o que nela está simbolizado. Por isso, a crítica é sempre uma forma

de autobiografia, um exercício que torna visível o reflexo de quem pretende esclarecer a obra. E um exercício arriscado, pois: “Toda a arte é superfície e símbolo. Aqueles que vão abaixo da superfície fazem-no por sua conta e risco. Aqueles que lêem o símbolo fazem-no por sua conta e risco”. Tanto o mergulho para procurar o que está por trás da forma quanto a explicação do conteúdo dividem aquilo que na arte se dá “ao mesmo tempo”.

Se o “gênio” define, na Estética moderna, a característica do artista que o distancia de outras formas de expressão do pensamento, essa definição procura designar a capacidade de criar sínteses de forma e conteúdo, símbolos-superfícies, segundo uma singularidade que é refratária à redução a qualquer outra percepção do mundo e que, por isso, mantém-se sempre um passo além de toda explicação.

*** Pedro Sússekind é professor adjunto do Departamento de Filosofia da UFF.**

¹ Cf. KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rodhen e António Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, § 47, p. 154.

² HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética I*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001, p.283.

³ Cf. a tese de Walter Benjamin: BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

⁴ KANT, I. “Observação geral à exposição dos juízos reflexivos estéticos”. Op. cit., pp.113-175.

⁵ KANT, I. Op. cit., §46, p. 153

⁶ Idem, § 47, p. 154.

⁷ WILDE, O. “Prefácio”. *O retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 9.

⁸ KANT, I. “Analítica do belo”. Op.cit., § 1, p. 47.

⁹ Idem, § 45, p. 152.

¹⁰ SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 51.

¹¹ KANT, I. Op. cit., § 47, p. 156.

¹² Idem, § 46, p. 153.

¹³ Idem, § 48, p. 158.

¹⁴ HEGEL, G. W. F. Op. cit., p.287.

¹⁵ Idem, p. 282.

¹⁶ Idem, p. 281.

¹⁷ Idem, p. 282.

¹⁸ Idem, p. 283.

¹⁹ Idem p. 284.

²⁰ Idem p. 283.

²¹ Carta de 23 de agosto de 1794. Cf. Goethe, J. W.; Schiller, F. *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller*. Frankfurt: Insel, 1977, p. 34. Cf. tb. *Companheiros de viagem*. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993, p. 24.

²² SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental*, op. cit., p.51.

²³ HEGEL, G. W. F. Op. cit., p. 35.

²⁴ WILDE, O. Op. cit., p. 10.