



Estética orteguiana: raízes kantianas

Ortega's aesthetics: kantian roots

Maria João dos Santos das Neves

Investigadora integrada do Centro de Estudos em Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa (CESEM/UNL), investigadora colaboradora do Centro de Investigação Patrimônio Musical de Andalucía (HUM-263), Universidade de Granada, Espanha, professora associada do Instituto Superior D. Afonso III (INUAF), Loulé, Portugal, Doutorada em Filosofia Contemporânea pela FCSH UNL, bolsista de Pós-Doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), Lisboa - Portugal, e-mail: mjoaoneves@yahoo.com

Resumo

Ortega y Gasset enriqueceu os seus estudos na Alemanha entre 1905 e 1908, nas cidades de Leipzig, Berlim e Marburgo, tendo sido aqui discípulo do neokantiano Hermann Cohen. Tomando essa circunstância como ponto de partida, propõe-se, neste artigo, levar a cabo uma indagação sobre as ideias estéticas de Ortega, contrastando com os fundamentos das fontes kantianas ou neokantianas da sua formação universitária alemã, traçar uma linha que permita demarcar claramente até onde Ortega segue Kant e onde, pelo contrário, o filósofo espanhol trilha o seu solitário e original caminho. Tomam-se como baluartes desta análise os quatro momentos do juízo de gosto inerentes à terceira crítica kantiana e a questão da genialidade.

Palavras-chave: Estética. Kant. Ortega y Gasset. Crítica da Faculdade do Juízo. Desumanização da arte.

Abstract

Ortega y Gasset continued his studies between 1905 and 1908 in Leipzig, Berlin and Marburg, where he became a disciple of the Neokantian Hermann Cohen. Taking these personal circumstances as a starting point, the article endeavours an investigation of Ortega's ideas on aesthetics. We compare the fundamentals of Kantian and Neokantian thought which he acquired in his German academic studies and draw a line which allows to clearly distinguishing up to where Ortega follows Kant and from where he plans his solitary and original path. The four moments of the faculty of judgment of the third Kantian critique and the issue of genius serve as pillars of the analysis.

Keywords: Aesthetics. Kant. Ortega y Gasset. Critique of the Faculty of Judgment. Dehumanization of art.

Introdução

Ortega y Gasset reconhece abertamente a filiação kantiana do seu pensamento, não admitindo apenas que conhece profundamente a filosofia kantiana mas afirmando que viveu *dentro* desta durante mais de uma década: “Durante dez anos vivi dentro do pensamento kantiano: respirei-o como uma atmosfera que foi ao mesmo tempo a minha casa e a minha prisão”¹. Viver *dentro* de um pensamento implica sérias consequências em nível intelectual. Não seria demais supor que toda ideia, mesmo a mais distante do contorno kantiano, chegaria a Ortega filtrada por esse enquadramento filosófico. Pretende-se, neste artigo, não só traçar uma linha de fronteira entre o pensamento de ambos filósofos, mas apontar também as afinidades e complementariedades que possam existir em ambos pensadores no que respeita à estética.

Kant divide a sua *Crítica da Faculdade do Juízo* em quatro momentos. Iremos, então, analisar cada um deles verificando a par e passo onde se pode considerar que exista, por parte de Ortega e Gasset, uma filiação kantiana.

¹ ORTEGA Y GASSET, J. Kant. Reflexiones del Centenario 1724-1924. In: ORTEGA Y GASSET, J. Kant, Hegel, Dilthey. Disponível em: <http://pt.scribd.com/gabriela_gavril/d/67429826-5558863-Ortega-y-Gasset-Kant-Hegel-Dilthey>. Acesso em: 5 fev. 2011.

Segundo a qualidade: é estético

Na *Crítica da Razão Pura* fica estabelecida a importância fundamental da sensibilidade no processo de conhecimento. No seu primeiro estágio, aparece como a faculdade receptora tendo como formas *a priori* o espaço e o tempo, e como matéria as impressões sensíveis. O resultado da conjunção de ambas, matéria e forma, produzirá o fenômeno que, por sua vez, irá consistir na matéria da segunda faculdade do conhecimento – o entendimento – que possui como formas *a priori* as categorias ou conceitos puros. O fenômeno recebido da Sensibilidade constitui a matéria do Entendimento e, ao ser organizado pelas categorias, ou conceitos puros, produzirá então o juízo ou conceito empírico, momento a partir do qual temos consciência da produção de conhecimento. De fato, não nos apercebemos de que existe conhecimento em estágios anteriores ao da formulação do juízo, no entanto Kant deixa bem claro que, se a formulação do juízo parece decorrer dessa segunda instância das faculdades de conhecimento, tal não é em rigor correcto, pois, se o entendimento nos permite a identificação ou visão da coisa da qual decorre a formulação do juízo, esse estágio não teria sido alcançado sem que, para isso, existisse a matéria do conhecimento, isto é, o fenômeno fornecido pela sensibilidade que consiste, como se disse anteriormente, nas impressões sensíveis organizadas espacial e temporalmente. Essa realidade fica bem patente na célebre frase “Pensamentos sem conteúdo são vazios; intuições sem conceitos são cegas” (KANT, 1989, p. 89). Por outro lado, essas duas faculdades não podem permutar funções: a sensibilidade é intuitiva, constitui a nossa abertura para o mundo, o seu atuar é passivo, num primeiro momento ela é, fundamentalmente uma faculdade receptora, num segundo momento organiza o recebido. O entendimento é discursivo, organiza e formula juízos sobre o recebido da sensibilidade, mas não lhe é possível intuir. Por esse motivo é, e será sempre, um conhecimento mediato de um objeto.

Do dito até aqui, se depreende que “a sensibilidade não é apenas uma forma de conhecimento confuso e, portanto, inferior pelo grau, mas é uma forma de conhecimento diferente da do entendimento por natureza e por função” (SANTOS, 1994, p. 17). No contexto da Filosofia Transcendental, a Estética designa propriamente a “ciência de todos os

princípios *a priori* da sensibilidade” na medida em que as duas formas puras da intuição – espaço e tempo – constituem uma condição para conhecimentos *a priori* dos objetos. O adjetivo “estético” designa, por um lado, aquilo que é intuitivo e que, por conseguinte, se relaciona diretamente com a sensibilidade: exemplos, imagens, comparações, representações concretas. O intuitivo distingue-se do discursivo: exposição lógica mediante conceitos do entendimento. Neste sentido, pode-se falar de *perfeição estética* quando ela ocorre segundo as leis da sensibilidade e de *perfeição lógica* quando ela ocorre segundo as leis do entendimento².

Segundo Kant, estética é também representação do objeto acompanhada do sentimento de prazer e desprazer; portanto é a representação do objeto acompanhada do modo como *o sujeito se sente a si próprio*, do modo como *o sujeito é afetado pela sensação* o que, por conseguinte, é meramente subjetivo. Essa afetação do sujeito pelo objeto, que em nada contribui para o seu conhecimento, constitui o substrato do juízo estético. Kant clarifica ainda que existem três modos especificamente diversos de comprazimento: o agradável, o bom e o belo. O agradável diz respeito ao prazer sensível, àquilo que apraz nos sentidos, na sensação, está ligado à inclinação e ao apetite e é de caráter totalmente privado; o bom refere-se ao prazer ético, ao contentamento resultante do dever cumprido ou da boa ação praticada. Poderíamos considerar que ambos são prazeres de certo modo contaminados pelo interesse no objeto em questão: o agradável por aquilo que deleita, o bom por aquilo que é estimado, aprovado e que possui, portanto, um valor objetivo³. Apenas, “o gosto do belo é

² Essa subdivisão da Crítica da Razão Pura em Estética Transcendental e Lógica Transcendental inspira-se na estética de Baumgarten que na sua obra *Meditações Filosóficas Sobre a Questões da Obra Poética* (1735) utilizou o termo *Estética* para designar a ciência da sensação por meio da qual é possível a percepção do belo na arte, em oposição, *Lógica* corresponderia à ciência do saber cognitivo. A partir de Baumgarten começa a estabelecer-se a concepção subjetiva do belo como intrínseca à percepção do sujeito contemplador, opostamente à ontologia tradicional que considerava a beleza como uma propriedade das coisas. Deste modo, Baumgarten inaugura a estética moderna.

³ “A distinção kantiana entre duas espécies de faculdade de desejar esclarece como o interesse se vincula a uma vontade racional. Uma faculdade de desejar (a inferior) situa-se no âmbito da sensibilidade, e a outra (a superior), no âmbito da vontade ou da razão prática. A faculdade superior de desejar é concebida como uma faculdade de desejar segundo conceitos, cujo arbítrio para fazer ou deixar de fazer algo encontra-se na razão. Ambas as faculdades estão ligadas à satisfação. Só que a vontade, enquanto faculdade de desejar, pode também ser baseada em princípios puros da razão, e mesmo se acompanhada por uma satisfação, pode também tomar a forma de um interesse somente por aquilo que é determinado universal e necessariamente pela razão”. (CARVALHO, J. A fundação da estética como dimensão da mente humana em Kant. *Revista de Filosofia*, Curitiba, v. 18, n. 21, p. 11-25, 2005. p. 20)

desinteressado e *livre*; pois nenhum interesse, quer o dos sentidos, quer o da razão, arranca aplauso” (KANT, 1992, p. 97). Em estética, importa somente saber se a simples representação do objeto é em mim acompanhada de comprazimento, sem nenhum interesse de conhecimento ou até indiferença quanto à existência do objeto dessa representação.

Para Ortega y Gasset, o prazer estético tem que ser um *prazer inteligente*. Tal como Kant, Ortega aplica-se a distinguir os prazeres a fim de apurar em que consiste o verdadeiramente estético. Dá como exemplo a alegria do bêbado, que é cega e carente de motivo, e o regozijo daquele que ganha a loteria que possui um motivo que a justifica. No entanto, em ambos os casos, tal como já apontava Kant, há um interesse e uma dependência do objeto em questão. Apenas o prazer estético aparece como possuindo um caráter espiritual, perspicaz e inteligente. No entanto, Ortega não se alonga a tentar circunscrever a natureza desse prazer estético. Rapidamente, avança no sentido de criticar a arte romântica cujo prazer resulta do conteúdo apresentado na obra artística, fato em virtude do qual o sujeito, em vez de gozar do objeto artístico, goza de si próprio. Poderíamos afirmar que, para o pensador espanhol, estamos perante uma falácia do estético cujo prazer deve depender única e exclusivamente da forma da representação, que analisaremos em detalhe no terceiro momento do juízo estético kantiano.

Se Kant, em pleno século XVIII, se empenha em mostrar a importância da sensibilidade para o estético, com Ortega, a jusante de todo o Romantismo, a tônica é posta na necessidade da inteligência para a apreciação estética. Dá-se, em ambos os filósofos, a coincidência da aplicação das faculdades gerais do ânimo, agora num novo uso.

Por outro lado, segundo Ortega y Gasset o prazer estético fundamenta-se precisamente na sensação de intimidade com que o objeto artístico nos é revelado:

[...] a obra de arte agrada-nos, com esse peculiar gozo a que chamamos estético, por parecer-nos que nos torna patente a intimidade das coisas, a sua realidade executiva frente à qual as outras notícias da ciência parecem meros esquemas, alusões remotas, sombras e símbolos (ORTEGA Y GASSET, 2009, p. 163).

Como podemos observar, Ortega vai aqui bem mais longe que Kant na sua terceira crítica. Para o filósofo alemão, não é possível encontrar a causa do prazer estético. Este não se fundamenta em conceitos, nem obedece a uma regra determinada, permanece um mistério o porquê do despoletar desse sentimento. Kant apenas delimita muito bem a sua existência, mas nada acrescenta quanto à sua origem e, muito menos, legisla quanto à sua produção. Distingue, isso sim, com profundo rigor, o prazer estético dos outros tipos de prazer passíveis de serem experimentados. O filósofo espanhol vai mais além e postula como origem do prazer estético a apresentação das coisas na sua intimidade, sendo que a possibilidade da apresentação dessa intimidade reside no apresentar da coisa como executando-se. Aqui reside a diferença essencial entre a arte e a linguagem: enquanto aquela nos fala das coisas, simplesmente alude a elas, a arte *efetua-as*, mas é a sensação da revelação da intimidade das coisas que propicia o prazer estético. Kant limita o seu discurso sobre as *condições de possibilidade* do juízo estético, Ortega rompe essa barreira e fala sobre *aquilo* que está na origem do juízo de gosto em si mesmo.

Segundo a quantidade: é objeto de um comprazimento universal

Kant considera também como *sensibilidade* e como *estética* aquilo que nas nossas representações é meramente subjetivo, aquilo que numa dada representação se refere meramente ao sujeito e não entra, por isso, de modo algum, na determinação do objeto com vista ao conhecimento deste. Estético designa o *sentimento* que acompanha o juízo de gosto, não é o privado da mera sensação de agrado, mas é um juízo – embora não lógico – que tem pretensão de universalidade. Como pode um juízo que assenta naquilo que é meramente subjetivo na apreciação de um objeto ter a pretensão de universalidade? Apesar da perplexidade causada numa primeira apreciação, a resposta está contida na própria pergunta: Kant afirma apenas a *pretensão* de universalidade, não estipula a universalidade, tal não seria possível. Para o filósofo alemão, o juízo estético sente-se quase *como se* fosse um juízo lógico, mas não tendo agora conceitos aos quais lançar a mão para justificar

na apreciação estética essa universalidade, não pode senão passar por uma pretensão, no entanto, extensível a todo o contemplador. É no sentido comum (quarto momento) que encontramos a fundamentação do segundo momento: é o sentir que todo e qualquer outro ser humano no meu lugar professaria o mesmo juízo que eu, que estabelece a pretensão de universalidade.

Sobre esta questão, temos em Kant e Ortega polos diametralmente opostos. Enquanto para Kant esse sentido comum que todos os seres humanos possuem constitui a base da comunicabilidade estética, em Ortega, pelo contrário, a nova arte é uma arte para elites, que separa claramente os homens em duas classes: a massa, que a ela não tem acesso porque não a entende e por isso mesmo não gosta e despreza a nova arte, e os egrégios, uma minoria especialmente dotada, uma elite de homens cuja inteligência lhes proporciona o acesso ao desfrute estético.

[...] o característico da arte nova é que divide o público em duas classes de homens: os que a entendem e os que não a entendem. Isto implica que uns possuem um órgão de compreensão negado, portanto, aos outros; são duas variedades distintas da espécie humana (ORTEGA Y GASSET, 2009, p. 14).

O filósofo espanhol afirma ainda que se trata de duas variedades distintas da espécie humana, não sendo, portanto, possível supor a existência de um sentido comum. Por esse motivo, a nova arte é por essência impopular e jamais conquistará um grande público: “[...] a arte nova tem a massa⁴ contra si e tê-la-á sempre. É impopular por essência; mais ainda, é antipopular” (ORTEGA Y GASSET, 2009, p. 13). Não só não é possível a universalidade mas a própria pretensão deixa de fazer sentido, pois a nova arte não é dirigida ao público em geral, como a arte romântica, mas apenas a elites inteligentes e cultivadas.

⁴ A dicotomia massas/elite assume um papel relevante na filosofia orteguiana; além de ser exaustivamente tratada no ensaio *La Rebelión de las Masas*, (Madrid: Revista de Occidente, 1972), é ainda abordada em seu livro *Espanha Invertebrada* publicado em 1921, num artigo intitulado “Masas” publicado no diário madrilenho *El Sol* em 1926 e em duas conferências dadas na *Asociación de Amigos del Arte*, em Buenos Aires, 1928.

Segundo a relação dos fins: repousa sobre fundamentos *a priori*: a simples forma da conformidade a fins de um objeto ou do seu modo de representação

A beleza não é uma qualidade dos objetos, mas um favor que o sujeito lhes atribui quando, na sua simples reflexão, os contempla desinteressadamente. Assim, o juízo estético consiste na intuição ou contemplação da *mera forma*, na apreciação da teleoformidade da forma. Graças a essa sua pureza ou condição meramente formal, ele é universalmente comunicável e pode ter a pretensão de uma validade universal, sem deixar de ser meramente subjetivo e não fundamentado num conceito. Assim,

Logo nenhuma outra coisa senão a conformidade a fins subjetiva na representação de um objeto sem qualquer fim (objetivo ou subjetivo), conseqüentemente a simples forma da conformidade a fins na representação, pela qual um objeto nos é *dado*, pode, na medida em que somos conscientes dela, constituir o comprazimento que julgamos como comunicável universalmente sem conceito, por conseguinte o fundamento determinante do juízo de gosto (KANT, 1992, p. 111).

A *forma da conformidade a fins* diz respeito sobretudo à possibilidade de um princípio *a priori* na formulação do juízo de gosto⁵ e nada determina quanto à concreticidade do objeto artístico.

No seu ensaio *A Desumanização da Arte*, Ortega refere-se à tendência para a purificação da arte por meio da eliminação de todo o conteúdo humano. A nova arte, arte *desumanizada*, é uma forma de arte que não está dirigida para a emoção do espectador, como a velha arte, entenda-se, a arte romântica. Trata-se, em Ortega, de um juízo estritamente contemplativo, não emotivo. Alguns investigadores consideram que o conhecimento da estética kantiana foi fundamental para a elaboração deste conceito:

⁵ “É de notar desde já que o particular do juízo refletinte é, na *Crítica da Faculdade de Julgar*, sempre uma *forma*, tanto no juízo estético como no juízo teleológico, e que só esse fato já qualifica de um modo bem específico esse particular, o qual valerá precisamente por ser uma *forma*. Lembremo-nos de que é a representação desta que, através do sentimento de prazer, pelo jogo harmonioso do entendimento e da imaginação, produz no sujeito a experiência estética no sentido próprio de um juízo de gosto *a priori*” (MARQUES, A. *Organismo e sistema em Kant*. Lisboa: Presença, 1987. p. 175).

Entre as facções dessa arte nova sublinhava D. José Ortega a tendência para evitar “formas vivas” e “fazer com que a obra de arte não seja senão obra de arte”; estamos perante um formalismo imanente, perante as puras formas da finalidade sem fim que, com efeito, o conhecimento de Kant tinha levado o pensador madrileno a saber percebê-las melhor⁶.

Não sabemos se, de fato, o conhecimento das doutrinas kantianas terá ou não ajudado ou predisposto Ortega a entender essa nova arte que qualifica como *desumanizada*. No entanto, parece-me um enlace abusivo concluir que a origem do pensamento orteguiano sobre as vanguardas, em particular a tendência artística para a abstração⁷ se deva ao terceiro momento da *Crítica da Faculdade do Juízo* kantiana, pois Kant não legisla sobre o objeto artístico, apenas sobre a forma de acesso do contemplador ao objecto estético.

Talvez fosse mais justo ver a filiação kantiana na metáfora. Kant não fala da metáfora mas, se admitirmos esse terceiro momento do juízo de gosto como um *como se*, a forma da conformidade a fins, que é sem fim, então, estamos perante um procedimento metafórico e é justamente a metáfora que Ortega considera a substância do artístico.

A problemática da metáfora aparece já em Aristóteles quando trata da elocução onde a define do seguinte modo: “A metáfora consiste

⁶ ABAD, F. *La Estética de Kant en España*. Disponível em: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/133315.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2011.

⁷ No seu ensaio *Sobre o Ponto de Vista nas Artes*, Ortega trilha um percurso na história das artes visuais europeias que chega até ao cubismo. Embora este ensaio escrito em 1924 apareça designado como “Primeira Parte”, deixando antever uma segunda parte, esta nunca se lhe seguiu. Ignoramos, portanto, se Ortega conhecia ou não o formalismo russo com o qual, Abad, estabelece uma estreita relação com o terceiro momento do juízo de gosto kantiano: “Acreditamos que o formalismo russo contemporâneo enlaça diretamente com a postura kantiana; a esteticidade procede da pura forma, da arte como artifício. O “organismo” artístico consiste num todo em si de finalidades puras; trata-se de formas que apenas procuram a esteticidade desse organismo, de formas motivadas apenas por si próprias. O agrado ou desagrad estéticos resultam de uma pura forma da finalidade, da finalidade em si que constitui o objeto artístico” Abad, “La Estética de Kant en España”, p. 27. Em 1913 Malevich funda em Moscovo o *Suprematismo*, movimento puramente abstrato que preconizava a supremacia de uma sensibilidade ou de uma percepção pura nas artes plásticas. O artista deixa propositadamente de lado a expressão emotiva ou espiritual e opta por relações formais entre formas geométricas simples. Se é verdade que, em termos pictóricos, estamos agora perante uma verdadeira revolução pois a pintura deixa de ser figurativa e com esse fato deixa de buscar um referente fora de si própria, não creio que daí decorra a relação para a qual Abad aponta. Kant não estipula como “deva ser” a concreticidade do objeto artístico e a forma da conformidade a fins resulta aplicável também a toda arte figurativa.

no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia” (ARISTÓTELES, 1990, 1457b, p. 6). Podemos verificar facilmente o eco dessa definição ao longo da tradição filosófica ocidental, mas de maior relevo é ainda o fato de Aristóteles lhe atribuir grande importância e de reconhecer àquele que as traz à luz um grande talento quase como se pudesse dizer que descobrir ou bem empregar metáforas é próprio da genialidade: “[...] maior, todavia, é a do emprego das metáforas, porque tal não se aprende nos demais, e revela portanto o engenho natural do poeta; com efeito, bem saber descobrir as metáforas significa bem se aperceber das semelhanças” (ARISTÓTELES, 1990, 1459 a, p. 138). Muitos outros pensadores se ocuparam de forma exaustiva da problemática da metáfora. Em Ortega y Gasset, a metáfora aparece não apenas como um talento do pensamento mas como o ingrediente essencial de todo o objeto artístico. Considera o filósofo espanhol que a arte é transparência, sendo que essa qualidade de dar a ver outros que não a si próprio, de ser tanto melhor quanto menos de si se apresenta, é uma missão de humildade extraordinária, característica de certos “seres” como o vidro. Mas a transparência que Ortega predica do objeto artístico difere da do vidro; no caso da arte experimenta-se uma duplicidade, pois a sua transparência dá trânsito precisamente a si própria: “[...] um objeto que reúne a dupla condição de ser transparente e de que no que nele transparece não é outra coisa diferente, senão ele próprio” (ORTEGA Y GASSET, 2009, p. 164). Ortega afirma então que este objeto que se apresenta a si mesmo por meio da transparência é o objeto estético e que este, por sua vez, encontra a sua forma elementar na metáfora. A metáfora constitui-se como a *célula* da beleza⁸ e atua do seguinte modo: coloca os dois ele-

⁸ No entender de Lorenzo Alquezar, na nova concepção orteguiana “a metáfora é substância e não ornamento, deixa de ser um instrumento poético para expressar alguma coisa para passar a ser objeto da própria arte poética. A metáfora é o instrumento mais radical da desumanização” (ALQUEZAR, R. Ortega y Gasset y los inicios de la vanguardia artística española. *Endoxa: Series Filosóficas*, Madrid, n. 1, p. 334, 1993.). Lorenzo partilha, portanto, da opinião de Ortega que afirma, no entanto: “[...] se a metáfora é o instrumento mais radical da desumanização, não pode dizer-se que seja o único. Há inumeráveis e de alcance diverso”. (ORTEGA Y GASSET, J. *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza-Revista de Occidente, 2009. p. 38)

mentos que a metáfora articula no *mesmo* lugar e esse lugar é um *lugar sentimental*. O ponto de vista orientado a partir do lugar sentimental vê uma coisa *a partir* da outra, no exemplo orteguiano o cipreste-chama, daí a qualidade de transparência intrínseca ao objeto estético:

Vemos a imagem de um cipreste a partir da imagem de uma chama, vemo-lo *como* uma chama, e vice-versa. Uma e outra excluem-se, são mutuamente opacas. E, no entanto, é um fato que, ao ler este verso, nos damos conta da possível compenetração perfeita de ambas – quer dizer, que uma, sem deixar de ser o que é, pode encontrar-se no mesmo lugar em que a outra está: temos, pois, um caso de transparência que se verifica no lugar sentimental de ambas. O sentimento-cipreste e o sentimento-chama são idênticos (ORTEGA Y GASSET, 2009, p. 169).

Em Ortega, temos, portanto, que o *modus operandi* do objeto estético é metafórico. Que terá Kant a dizer sobre isso? Se atendermos aos momentos do juízo de gosto referenciados anteriormente, verificamos que, no caso do primeiro momento – a especificidade desse prazer que se categoriza como estético – temos, por um lado, a distinção dos outros tipos de prazer susceptíveis de serem experimentados pelo ser humano. Por outro, a sua diferença com respeito aos juízos de conhecimento: o juízo estético é meramente subjetivo não podendo socorrer-se de um conceito para se impor ou justificar (sobre o gosto pode-se discutir mas não disputar). No entanto, apesar de não obedecer a nenhuma regra do entendimento, é necessário o respeito à regra na arte, de tal modo que aparece a figura do gênio como aquele que dá regra à arte. É *como se* houvesse regra; é *como se* houvesse conceito, só que, no caso estético, cada obra inaugura o seu próprio conceito ou regra que é, por conseguinte, irrepetível e inimitável. Com respeito ao segundo momento – pretensão de universalidade –, o juízo é formulado *como se* fosse universal; no caso do terceiro momento – relação com os fins – vemos que o princípio *a priori* é a *forma da conformidade a fins que é sem fim*, quer dizer, sente-se *como se* houvesse um fim, sem que este exista realmente. Todo comportamento do contemplador atua *como se* o fim existisse; no que se refere ao quarto momento – pressuposição de um sentido comum – de novo estamos perante um *como se*: não sabemos se tal substrato humano é, de fato, uma

realidade, mas o juízo estético é proferido *como se* esse sentido fosse realmente um mínimo denominador comum da humanidade. Todos esses *como se*, não são eles próprios procedimentos metafóricos?

Não creio que se possa admitir, a respeito da metáfora, uma filiação orteguiana na estética de Kant, mas as analogias que aqui apresento creio serem legítimas e condição suficiente para admitir a afinidade de ambos pensadores no que a esta matéria confere. Afinidade e não justaposição ou influência. Kant legisla sobre o procedimento do juízo estético, e Ortega sobre o objeto em si mesmo. Os pontos de mira são, portanto, não só distintos, mas eu diria até complementares: a metáfora opera tanto na criação do objeto estético, constituindo-se como a sua célula (em Ortega) como na contemplação desse objeto na formulação do juízo de gosto (em Kant).

Segundo a modalidade do comprazimento do objeto: pressuposição de um sentido comum que permite o assentimento universal

O juízo de gosto postula o assentimento de qualquer um; quem declara algo belo quer que qualquer um *deva* aprovar o objeto em apreço e igualmente declará-lo belo. Somente sob a pressuposição de que exista um sentido comum – efeito decorrente do jogo livre das nossas faculdades de conhecimento – o juízo de gosto pode ser proferido. O juízo de gosto assenta sobre o nosso sentimento que é colocado como fundamento não como privado mas como um sentimento comunitário.

Como já foi dito a propósito do segundo momento, Ortega y Gasset não só não pressupõe a existência de um sentido comum, como, muito pelo contrário, considera que existem espécies radicalmente diferentes de homens, uns poucos que formam uma elite inteligente e informada que contêm um órgão possibilitador do acesso à nova arte e os outros, a grande maioria, a massa, a cujo acesso estético está vedado. Tratando-se de uma diferença de natureza, pois são de espécies diferentes, a aprendizagem nada conseguiria junto daquele que a natureza não dotou do órgão adequado para a contemplação. Aqui existe também alguma similitude com a estética kantiana, pois o filósofo alemão

afirma que não basta ter os olhos e ouvidos; é preciso que qualquer outra coisa aconteça para que se produza a experiência da contemplação estética. Alguém me pode ler a sua poesia que não aprecio ou levar-me a um espetáculo do qual acabo por não gostar. Essa pessoa pode, em seguida, enumerar-me distintos críticos de arte que elogiam a sua obra e tentar, desse modo, *provar* que a sua poesia ou o espetáculo são belos. No entanto, dirá Kant, “tapo os meus ouvidos” (KANT, 1992, p. 186), porque o meu juízo de gosto não se pode determinar por argumentos *a priori*, como acontece no caso do entendimento ou da razão. Kant está aqui a tentar explicitar o caráter singular do juízo de gosto, mas, neste exemplo, fica manifesto como a abertura dos órgãos dos sentidos não garante a possibilidade da apreciação: posso ver e ouvir perfeitamente mas ser cego para um determinado quadro ou surdo para uma determinada melodia. Kant não divide, como Ortega, os homens em espécies dependendo da capacidade ou não de aceder a determinadas manifestações artísticas mas, como se demonstrou acima, não exclui a possibilidade do fechamento, da falta de acesso da incomunicabilidade. O filósofo espanhol é mais radical e considera essa divisão como natural e inultrapassável, indiferente a qualquer esforço didático.

Por outro lado, a pressuposição da existência de um sentido comum em Kant é, apenas e só, uma *pressuposição* que decorre das características específicas da formulação do juízo de gosto: embora tenha uma validade meramente subjetiva, ele ocorre de tal modo que “estende a sua pretensão a *todos* os sujeitos” (KANT, 1992, p. 186) como se assentasse sobre fundamentos objetivos e fosse susceptível de prova. O juízo é proferido sentindo-se como necessário o assentimento de todos os demais graças à pressuposição do sentido comum, outra coisa muito diferente seria afirmar que esta comunicabilidade geral ou assentimento universal, *de fato*, existe.

A Genialidade

No § 46 da *Crítica do Juízo*, intitulado “Bela é a arte do gênio”, pode ler-se: “Gênio é o talento (dom natural) que dá regra à arte” (KANT, 1992, p. 211). Gênio é, pois, uma condição, dom ou talento.

A genialidade consiste na versão produtiva da faculdade de julgar; é a disposição anímica inata, graças à qual a natureza do sujeito dá regra à arte. A afirmação provoca estranheza, pois, como sabemos, ao contrário do juízo de conhecimento, o juízo estético não se fundamenta sobre regras. No entanto o filósofo passa a explicar que toda arte possui regras em virtude das quais um produto adquire a possibilidade de ser chamado artístico. O problema reside em que a própria arte não pode “ter a ideia da regra segundo a qual ela deva realizar o seu produto” (KANT, 1992, p. 211). Existe então, por um lado, a necessidade da regra e, por outro, a impossibilidade de saber que regra é essa, pois não existe nenhum conceito a partir do qual se possam ditar tais regras como acontece com o juízo lógico. Toda arte pressupõe regras, mas o juízo sobre a beleza de qualquer seu produto não pode ser deduzido de uma regra que tenha um conceito como fundamento determinante; portanto a própria bela arte não pode ter a ideia da regra segundo a qual ela deva realizar a obra. Sem uma regra precedente, um produto jamais se pode chamar arte. É aqui que surge, então, a importância fulcral do gênio cuja natureza lhe permite *dar regra à arte*, tornando-se a bela arte somente possível como produto do gênio. Kant postula quatro categorias definitórias do conceito de gênio: a primeira, *originalidade*, consiste nesse *talento* para produzir algo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada; a segunda, *exemplaridade*, é uma confirmação da primeira categoria, as obras produzidas não surgiram por imitação, mas tornam-se, elas próprias, padrão e modelo, servindo a outros como regra ou medida de julgamento; a terceira, *natureza*, significa que o próprio autor do objeto artístico não sabe, em rigor, como o faz, não podendo indicar cientificamente ou fornecer a regra para a fabricação, “não sabe como as ideias se encontram nele, tampouco tem em seu poder imaginá-las arbitrária ou planejadamente” (KANT, 1992, p. 212), sendo o gênio o espírito peculiar “de cuja inspiração aquelas ideias originais precedem” (KANT, 1992, p. 212); a quarta é uma consequência das anteriores: “a natureza através do gênio prescreve a regra, não à ciência, mas à arte” (KANT, 1992, p. 212) entendendo-se aqui a bela arte.

Sobre as *faculdades do ânimo que constituem do gênio* trata o § 49 da terceira crítica kantiana, este é definido do seguinte modo:

O gênio consiste na feliz relação, que nenhuma ciência pode ensinar e nenhuma diligência pode aprender, de encontrar ideias para um conceito dado e por outro lado de encontrar expressão pela qual a disposição subjetiva do ânimo daí resultante, enquanto acompanhamento de um conceito pode ser comunicada a outros. O último talento é propriamente o que se denomina espírito; pois expressar o inefável, no estado do ânimo por ocasião de uma certa representação, e torná-lo universalmente comunicável – quer a expressão consista na linguagem, na pintura ou na arte plástica – requer uma faculdade de apreender o jogo fugaz da faculdade da imaginação e reuni-lo num conceito que permite comunicar-se sem coerção de regras (KANT, 1992, p. 223).

Genial é, portanto, aquele ou aquela que possui espírito e este consiste, em sentido estético, no princípio vivificante do ânimo, que põe em movimento as suas faculdades, estabelecendo-se entre elas um jogo livre que as fortalece. Este princípio vivificante do ânimo é a faculdade criadora da *ideia estética*: apresenta o objeto para o qual não há conceito e surge como o simétrico da *ideia da razão*, conceito para o qual não existe objeto.

Num texto intitulado “Una exposición Zuloaga” publicado no *El Imparcial*, em 1910, Ortega ocupa-se também da questão do gênio, que define como uma condensação lenta de valores humanos sobre as obras de certos homens que, enquanto gênios, foram incomensuráveis à sua época. A genialidade, de acordo com o filósofo, apenas pode ser conferida por uma perspectiva secular, é-lhe intrínseca a transcendência do contemporâneo, portanto isto torna impossível reconhecer um gênio durante o seu período de vida⁹, é necessário que o tempo passe e que a sua obra continue atual, resista a converter-se em passado, apesar dos anos ou séculos de existência. Teríamos, então, como primeira categoria da genialidade a sua *incomensurabilidade* ou *transcendência* do contemporâneo. Ortega qualifica como gênios Platão ou Cervantes mostrando a segunda categoria conformadora do conceito de gênio: a *experimentalidade*: “A genialidade é experimental: geniais são as cria-

⁹ “gênios são apenas os mortos” (ORTEGA Y GASSET, 2009, p. 63).

ções que ainda podem ter filhos, que são matrizes vivas de cultura” (ORTEGA Y GASSET, 2009, p. 63). Participar da genialidade implica possuir um ponto de vista grávido, capaz de gerar obras que permanecem vivas muito para além do seu autor, obras que não se convertem em passado, obras das quais novos saberes são ainda e continuamente extraídos como se se tivesse criado uma fonte inesgotável, um ser que permanece vivo e perpetua a sua vida durante séculos, ora não é possível este julgamento senão muito tempo depois da sua criação. O que torna, por consequência, a pessoa genial incompreendida, irreconhecida e solitária no momento da sua existência.

Pelo que foi dito até aqui, não parecem existir, no que ao gênio se refere, motivo para afirmar a existência, por parte de Ortega, de uma influência da estética kantiana, mas, quando se avança no sentido das comparações entre arte e ciência, a proximidade entre ambos filósofos toma relevo. No § 47 da sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant estabelece uma comparação entre o poeta e o cientista afirmando que “no campo científico o maior descobridor distingue-se somente em grau do mais laborioso imitador e aprendiz, contrariamente distingue-se especificamente daquele que a natureza dotou para a arte bela” (KANT, 1992, p. 213). Isto ocorre porque o gênio se opõe totalmente ao espírito de imitação e aprender não é senão imitar. Mesmo quando a aprendizagem não consiste apenas em reproduzir o que se aprendeu e inclui a capacidade de pensar e até descobrir por si próprio novas coisas, essa capacidade também poderia ser aprendida situando-se, portanto, “no caminho natural do investigar e refletir segundo regras e não se distingue especificamente do que com aplicação pode ser adquirido mediante a imitação” (KANT, 1992, p. 213). Também para Ortega, arte e ciência se situam em diferentes patamares, pois, quando os métodos científicos nos abandonam, começam os artísticos¹⁰, e a diferença fundamen-

¹⁰ Lourenzo Alquezar discorda dessa postura orteguiana: “Ortega diz aqui que onde acaba a ciência começa a arte, o que considero uma falsidade. A ciência e a arte são duas formas diferentes de aproximação à realidade das coisas, com métodos diversos, não são a continuação um do outro [...]”, (ALQUEZAR, R. Ortega y Gasset y los inicios de la vanguardia artística española. *Endoxa: Series Filosóficas*, Madrid, n. 1, p. 309-338, 1993. p. 312). Creio que Ortega não pretende estabelecer uma continuidade entre o método científico e o método artístico, as suas palavras parecem sugerir uma hierarquização das metodologias colocando a abordagem artística acima da científica, situando-se, ou, começado, onde aquela já não alcança.

tal assenta, justamente, e tal como em Kant, na questão da imitação. Segundo Ortega, a arte não imita a natureza, considera que não existe uma natureza exemplar fora dos livros científicos, pois o que designamos por natural é aquilo que se conforma a leis físicas passíveis de generalização. Totalmente oposta é a situação da arte que se ocupa do vital, do individual, do único. Reportando-nos a Kant, seria impossível a formulação de um juízo estético que consistisse em dizer “as rosas são belas”. Essa generalização é impossível em estética, apenas se pode dizer “esta rosa é bela”, esta, única, individual, irrepetível. O juízo estético é sempre um juízo singular. Em sintonia Ortega afirma: “o problema da arte é o vital, o concreto, o único enquanto único” (ORTEGA Y GASSET, 2009, p. 78). Este individual, concreto e único não é objeto de ciência, aqui entramos no domínio específico da arte.

Referências

ABAD, F. **La estética de Kant en España**. Disponível em: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/133315.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2011.

ALQUEZAR, R. Ortega y Gasset y los inicios de la vanguardia artística española. **Endoxa: Series Filosóficas**, Madrid, n. 1, p. 309-338, 1993.

ARISTÓTELES, **Poética**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990.

CARVALHO, J. A fundação da estética como dimensão da mente humana em Kant. **Revista de Filosofia**, Curitiba, v. 18 n. 21, p. 11-25, 2005.

KANT, E. **Crítica da razão pura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

KANT, E. **Crítica da faculdade do Juízo**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992.

MARQUES, A. **Organismo e sistema em Kant**. Lisboa: Presença, 1987.

ORTEGA Y GASSET, J. **La deshumanización del arte**. Madrid: Alianza-Revista de Occidente, 2009.

ORTEGA Y GASSET, J. Kant. Reflexiones del Centenario 1724-1924. In: ORTEGA Y GASSET, J. **Kant, Hegel, Dilthey**. Disponível em: <http://pt.scribd.com/gabriela_gavril/d/67429826-5558863-Ortega-y-Gasset-Kant-Hegel-Dilthey>. Acesso em: 5 fev. 2011.

SANTOS, L. R. **A razão sensível**. Lisboa: Colibri, 1994.

Recebido: 18/10/2011

Received: 10/18/2011

Aprovado: 30/01/2012

Approved: 01/30/2012