

ARTIGO

Formalismo e formalismos: o formalismo kantiano na crítica de arte de Clement Greenberg¹

Formalism and formalisms: the Kantian formalism in Clement Greenberg's art criticism

Gabriel de Campos Barrera San Martin

Graduação em andamento em Filosofia (2019). Universidade Estadual de Campinas – Unicamp - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, Campinas, SP – Brasil.

Resumo: Não é novidade que a ideia de *formalismo* enquanto um modo específico de analisar e interpretar obras de arte adquiriu determinada amplitude de conotações ao ponto de transparecer certo obscurantismo em termos de delimitação precisa do seu significado. Apesar de o formalismo da crítica de arte moderna frequentemente ter Kant e o seu conceito de *forma* por base, parece haver certo distanciamento entre os diversos conceitos de forma empregados por esses teóricos quando comparados ao modo como essa noção aparece na terceira crítica. Nesse sentido, propõe-se investigar como o conceito de formalismo aparece nos sistemas de Kant e Clement Greenberg, analisando suas aproximações e descontinuidades. Em outros termos, procura-se questionar em especial a respeito da possibilidade de reconhecer uma mesma ideia de *formalismo* entre esses autores, embora eles utilizem o conceito de *forma* em sentidos distintos, ou se as suas noções de formalismo acabam, por conta disso, também assumindo um sentido distinto.

Palavras-chave: Estética; Formalismo; Crítica de arte; Immanuel Kant; Clement Greenberg.

Abstract: It is nothing new that the idea of *formalism* as a specific way of analyzing and interpreting works of art has acquired such a wide range of connotations that it came to the point where a certain obscurantism can be seen in terms of the precise delimitation of its meaning. Despite the fact of modern art criticism having Kant and his concept of form by its foundation, there seems to be a certain distance between the various concepts of *form* used by these critics when compared to the way this concept appears in Kant's third critic. In this sense, we propose to investigate how the concept of formalism appears in Kant and Clement Greenberg's systems, analyzing its approximations and discontinuities. In other words, we seek to question in particular about the possibility of recognizing the same idea of *formalism* among these authors, although they use the concept of *form* in different senses, or if their notions of formalism end up, because of that, also assuming a distinct sense.

Keywords: Aesthetics; Formalism; Art criticism; Immanuel Kant; Clement Greenberg.

¹ Este artigo muito deve em especial à Taisa Palhares, que tanto contribuiu e contribui para a minha formação enquanto filósofo e crítico de arte.



Ao passo que Kant pensou o formalismo enquanto um modo de observar objetos com base em conceitos como os de *juízo desinteressado*, *forma*, *imaginação* e *entendimento*, o crítico de arte norte-americano Clement Greenberg toma a abordagem crítica tradicionalmente entendida como “formalista” a partir de uma perspectiva bastante distinta. Se Greenberg frequentemente afirma a si mesmo enquanto um kantiano no que tange à sua maneira de observar obras de arte, o seu kantianismo parece assumir nuances estranhas com vista a uma análise mais rigorosa da filosofia, e em especial da estética, de Kant.

Nesse sentido, pretende-se através deste texto abordar os formalismos kantiano e greenbergiano com vista às características fundamentais que distinguem e aproximam os dois. Para isso, o artigo é dividido em três partes. Na primeira parte, busca-se tratar dos fundamentos para a constituição de um *formalismo* na estética kantiana. Na segunda, serão discutidos os conceitos de *formalismo* e *modernismo* englobados pela crítica de arte greenbergiana. A terceira parte, por fim, vislumbra esses dois formalismos procurando entender as suas afinidades e descontinuidades tendo sempre em vista a questão relativa a se existe entre Kant e Greenberg, *grosso modo*, um único formalismo ou formalismos efetivamente distintos.

1. O formalismo em Kant

Kant nunca utilizou os termos “formalismo” ou “forma bela” em seus escritos. A formulação de certa ideia de formalismo na estética kantiana é, na verdade, relacionada a determinadas interpretações posteriores ligadas à teoria da Pura Visualidade de Fiedler e Hildebrand sobre o conceito kantiano de *forma*. Isso acontece em especial com base em uma passagem famosa da “Analítica do Belo”, em sua *Crítica da Faculdade de Julgar*, na qual Kant reitera que, nas *belas artes*², “o essencial é o *desenho*”, pois ele “não é o que contenta na sensação, mas somente *aquilo que apraz por sua forma*” (KANT, 2016, p. 121, grifo nosso). Para o autor, *aquilo que apraz por sua forma* é o oposto daquilo nomeado por ele *atrativos* ou *ornamentos* (*zierath*)³, e isso está relacionado ao fato de Kant entender que somente o primeiro “constitui o objeto próprio do juízo de gosto puro” (*Ibid.*, p. 122).

Kant entende que um *juízo de gosto puro* consiste naquele em que o sentimento de prazer e desprazer concebe uma faculdade emancipada. Por isso, como não poderia deixar de ser, o juízo de gosto puro é o tipo de juízo responsável pela enunciação da *beleza livre* de um objeto – beleza essa que, para o autor, só se dá através da *forma da representação* do objeto⁴. E, nesse jogo livre, “a adequação da forma às faculdades

² O conceito de *belas artes* em Kant é bastante particular. No parágrafo 44 de sua terceira crítica, Kant estabelece a distinção entre *artes estéticas* e *artes mecânicas*. A primeira seria aquela que tem “o sentimento de prazer como o seu propósito imediato”, ao passo que a segunda é aquela adequada ao conhecimento de um objeto passível, direcionando “as ações para tal requeridas somente para torna-lo [o objeto] real” (KANT, 2016, p. 203). Dessa distinção, Kant deriva uma segunda: entre *arte estética agradável* e *arte estética bela*. Enquanto a primeira tem “por fim a fruição” e é singularizada por um prazer inerentemente ligado a essa fruição, a segunda é “um modo de representação que é por si mesmo conforme a fins”, e que tem por fundamento “um prazer de reflexão” (*Ibid.*).

³ Para Kant, denomina-se *ornamento* “aquilo que não pertence à representação do objeto internamente, como seu elemento constitutivo, mas apenas extrinsecamente, como um acréscimo que aumenta a satisfação do gosto”. É o caso “das molduras dos quadros, das vestes em estátuas ou das arcadas em torno dos palácios” (*Ibid.*, p. 122).

⁴ O conceito de forma em Kant abrange uma multiplicidade notável, que chega a ser polêmica. Quer dizer, não há uma caracterização precisa do autor sobre o conceito de forma. As aproximações de uma definição apresentadas pelo autor também são razoavelmente imprecisas e sugerem diferenças particulares de uma para a outra. Ao passo que na introdução definitiva à *Crítica da Faculdade de Julgar* Kant sugere a forma enquanto relação entre imaginação e entendimento (BELMANI, 2018, p. 15), na “Analítica do Belo” ele afirma que forma é “ou figura ou jogo; e nesse último caso, é ou jogo de figuras [...], ou mero jogo de sensações” (KANT, 2016, pp. 121-122). Neste texto, utilizaremos a forma kantiana com foco naquela pensada por Clement Greenberg e enfaticamente

cognitivas manifesta-se por um sentimento de prazer que não supõe nem gera interesse pelos objetos, uma vez que é desencadeado [...] pela mera forma de uma representação” (BELMANI, 2018, p. 14). Nesse sentido, Kant compreende a implicação de que o juízo de gosto puro há de consistir em um juízo estético formal, ao passo que os juízos estéticos não puros seriam os juízos empíricos e lógicos. Quer dizer, embora envolvendo alguma atividade cognitiva (e, portanto, já se diferenciando dos juízos empíricos), o juízo estético, pelo seu caráter livre, distingue-se também dos juízos lógicos. Afinal, juízos lógicos apresentam fundamento, finalidade e fornecem conhecimento do objeto em questão: o que é, por definição, suficiente para torná-lo distinto do juízo estético puro (KANT, 2016, p. 124).

Agora, esse caráter livre atribuído ao juízo estético puro não é injustificado. Segundo Kant, a autonomia do juízo de gosto puro está relacionada à sua articulação em um *jogo livre* entre a imaginação e o entendimento (e é decorrente desse jogo entre as faculdades de conhecimento do sujeito que esse tipo de juízo é pretendido universal). Para Hannah Ginsborg, “a imaginação”, em Kant, “harmoniza livremente com o entendimento, com o resultado de que nós sentimos prazer no objeto mais do que conhecendo um modelo objetivo deste” (GINSBORG, 2015, p. 70). Ou seja, enquanto a imaginação liberta, o entendimento funciona como uma “fonte da legalidade” (GABRIELLA, 2006, p. 99). Em outros termos, se a imaginação é a responsável por prover ao juízo estético o seu caráter *livre*, o entendimento é que regulariza o acordo entre a forma do objeto e as faculdades da representação do sujeito⁵.

Com efeito, toda a dimensão formal do juízo estético puro termina por atribuir-lhe certo caráter *contemplativo*. Quando Kant trata dessa dimensão contemplativa desses juízos, ele também vislumbra determinado caráter de *indiferença* sobre a existência do objeto ao qual ele se refere. Sendo indiferente à existência e ao caráter utilitário do objeto em questão, a atenção do juízo estético puro se dá por inteira na *forma*. Há de ser, portanto, um juízo fundamentalmente desprovido de conceitos. Ou seja, enquanto contemplativo, o juízo estético deve ser necessariamente entendido com vista à sua relação com o *prazer estético*. Deve ser entendido, em outras palavras, como aquele relacionado ao “reconhecimento da finalidade sem ser acompanhado pela faculdade de desejar” (*Ibid.*, p. 97)).

Quer dizer, existe em Kant uma importância central entre os conceitos de *interesse* e *faculdade de desejar* (KANT, 2016, p. 100). Se o primeiro alude à “satisfação que ligamos à representação da existência de um objeto”, seria absurdo assumir a possibilidade de existência de um juízo estético simultaneamente *puro* e *interessado*. Pelo contrário, o juízo estético puro, sendo referente à beleza, julga exclusivamente através da *contemplação* do objeto ao invés da pertinência de sua existência. Para o autor, importa “aquilo que faço com tal representação [do objeto] em mim mesmo, e não o modo como dependo da existência do objeto” (*Ibid.*, p. 101). Desnecessário dizer que isso implica em o essencial ao juízo estético ser a *representação do objeto* em detrimento da pertinência do objeto quanto à sua dimensão utilitária. Quer dizer, isso torna evidente que é particularmente em consequência dessa qualidade contemplativa que o juízo estético pode ser puro.

Tomemos um prato de comida como exemplo. É claro que, segundo Kant, um prato não deve ser dito “mais belo” em comparação a um segundo por ser capaz de armazenar uma quantidade maior de alimentos - que é a sua utilidade comum. Kant acredita que a beleza do prato parte fundamentalmente de sua *forma* e da

discutida por Rosa Gabriella (2006). Embora reconhecidamente o formalismo de Greenberg também tenha lá as suas complexidades e ambiguidades de definição.

⁵ Razoável lembrar que, segundo Kant, na *beleza aderente* também ocorre um jogo entre imaginação e entendimento. A diferença é que nesse jogo da *beleza aderente* não há liberdade, pois o entendimento opera como faculdade de conhecimento. Na *beleza livre*, por outro lado, o entendimento opera como mediador.

representação promovida por ele sobre o sujeito. E isso acontece através de um processo contemplativo fundamentado no livre jogo das faculdades do entendimento e da imaginação. A pureza contemplativa do juízo de gosto puro é, para Kant, decorrente de certa inexistência de fins ao se fazer um julgamento sobre a beleza de um objeto. Assim como a *beleza livre*, que agrada *por si mesma* e é privada de conteúdo, o *juízo de gosto puro* é aquele que não abrange finalidade subjetiva que não seja a finalidade formal e livre da influência de qualquer utilidade do objeto. Segundo Rosa Gabriella, “não há acordo e vivificação das faculdades se não houver uma pura forma sem conceito” (GABRIELLA, 2006, p. 103), e “os verdadeiros objetos dos juízos de gosto puros deveriam ser aqueles considerados como belezas livres” (*Ibid.*, p. 106).

Apesar disso, o modo como Kant formula a noção de juízo estético puro evidencia uma descontinuidade drástica que caracteriza certa problemática inerente ao seu pensamento sobre a beleza ainda na *Crítica da Faculdade de Julgar*. Num segundo momento, o conceito de belo passa a operar com uma proximidade muito maior à noção de *ideia estética* em detrimento do conceito de *bela forma*. Para Rosa Gabriella, a ruptura entre esses dois momentos se dá, por exemplo, ao autor afirmar a possibilidade de “chamar à beleza em geral (quer seja a beleza da natureza ou da arte) a *expressão de ideias estéticas*” (KANT, 2016, p. 219, grifo nosso). Nas palavras de Rosa Gabriela,

Kant pode conciliar a visão afirmada inicialmente, segundo a qual algo é belo unicamente devido à sua forma, com outras afirmações que vão sendo feitas ao longo do texto, como, por exemplo, a de que alguém que toma interesse pelo belo na natureza só pode fazê-lo se antes tiver tomado interesse pelos fundamentos da moralidade, ou a de que as belas artes acabam por se tornarem desagradáveis se não estiverem acompanhadas por ideias morais (GABRIELLA, 2006, p. 105).

Bem, como pensar, então, a relação entre essa segunda concepção kantiana de beleza e o suposto formalismo do autor? Para Rosa Gabriella, o formalismo de Kant é fundado em um ponto de vista que pensa o objeto do juízo estético enquanto “algo que deve ter a forma da finalidade, proporcionando uma experiência de harmonia entre as faculdades” (*Ibid.*, p. 105). Kant estabelece uma “contraposição entre forma e conceito implicada pela distinção entre belezas livres e aderentes” (*Ibid.*, p. 106), e, como se sabe, a beleza livre é aquela na qual não há nenhum conceito referente a um determinado fim (i.e., nenhuma regra. No caso da beleza aderente, por outro lado, há certa conformidade a fins objetivos relacionados a um conceito: que, para Kant, é o de *perfeição*. Rosa Gabriella dirá que, nessa via, aquilo que é impuro num juízo de gosto não pode ser o fato de ele envolver um conceito na sua reflexão, “mas o fato de referi-lo a um conceito determinado da sua perfeição, ou fim”. E sabendo que o juízo de gosto impuro diz respeito a um conceito pré-estabelecido através do qual se julga segundo a conformidade do objeto com esse conceito, “a distinção entre juízos de beleza livres e aderentes não estabelece uma visão puramente formalista do objeto apropriado à atenção estética”. Na verdade, ele estabelece uma visão apenas “do fundamento de aprovação de tais objetos” (*Ibid.*).

No limite, Kant não teria por objetivo limitar a categoria de objetos que seriam adequados ao juízo de gosto. O objetivo do autor, na realidade, reside em “caracterizar os fundamentos de uma experiência estética autêntica” (*Ibid.*). O formalismo kantiano tem por fundamento a exclusão de conceitos como critérios de julgamento estético, de conceitos como regras⁶. Isso significa a negação de que o julgamento sobre a beleza dos objetos *se fundamente* na representação de conceitos. Acontece, portanto, que Kant aceita a possibilidade de objetos belos possuírem conceitos. O conceito contido no objeto, contudo, é obstruído de influir sobre o julgamento estético realizado a seu

⁶ De acordo com Ginsborg, a “ideia de conceitos “restringindo” o acordo da imaginação com o entendimento sugere que Kant pensa os conceitos como *regras*; e isso parece como que, em acordo com sua visão na primeira crítica, essas são *regras governando a atividade da imaginação*” (GINSBORG, 2015, p. 76, grifo nosso).

respeito. Em última análise, a delimitação formalista kantiana determina meramente que nenhum objeto pode ser julgado *belo* por se ajustar a um padrão estabelecido por certo conceito que prescreva aquilo em que o objeto deve consistir. E, por isso, o formalismo kantiano estipula marcações que dizem respeito não ao objeto, mas ao próprio juízo estético.

Nesse sentido, não há incompatibilidade em considerar a expressão de ideias estéticas com o juízo estético⁷. Rosa Gabriella, no entanto, pontua que essa alternativa ainda assim “não resolve o problema decorrente do caráter intencional [caráter esse ligado à faculdade de desejar] da criação artística” (*Ibid.*, p. 109)⁸. E a saída kantiana desse paradigma acontece através do conceito de *gênio*⁹. Para o autor, o *gênio* consiste em uma “disposição inata da mente através da qual a natureza dá regra à arte” (KANT, 2016, p. 205). Posto que “um produto jamais pode ser denominado artístico sem uma regra precedente” (*Ibid.*), essas regras de fundamentação são atribuídas por Kant à natureza. Assim, a ligação estabelecida entre produto artístico e natureza ocorre através do *gênio* – que é, a partir da natureza, capaz de fornecer regras à arte.

Em última análise, dado que a natureza é livre e o gênio é proveniente dela, Kant pensa o gênio enquanto o elo que deve atribuir à arte o seu caráter emancipado – que não aparece no ofício ou na ciência. Isto é, posto que o gênio é o meio que liga a arte à natureza, esse talento inato será também aquele que vincula arte e liberdade – afinal, a natureza é livre. Se o gênio é o dom inerente (e natural) que prescreve regras à arte, ele é também aquele que imprime à natureza (que é livre) o papel de conferir à bela arte suas diretrizes. O gênio é, portanto, aquele incumbido de conferir à bela arte a sua particularidade de atividade livre. E esse processo acontece de tal modo que o próprio gênio “não pode descrever ou indicar cientificamente como cria o seu produto, a não ser dizendo que lhe dá a regra enquanto natureza” (*Ibid.*, p. 206).

Isso torna, é claro, impossível que uma obra de arte não seja criada por um gênio, pois, caso contrário, ela não pode ser livre: e, não sendo livre, não pode ser bela arte. Em Kant, o gênio é causa ao passo que o produto artístico é efeito. O gênio segue regras, mas essas regras por ele seguidas não podem ser predeterminadas por conceitos, pois, caso fossem, o gênio não seria livre: e o que ele produzisse também não seria. Ele cria as regras para si mesmo. Isto é, o gênio é autônomo e não pode ser apreendido ou ensinado, e essa autonomia é a característica responsável por viabilizar a sua particular *originalidade*.

Com isso em mente, o gênio haveria de consistir justamente no dom/talento designado “para encontrar equivalentes verbais ou plásticos para ideias inexponíveis e conteúdos indeterminados” (*Ibid.*, p. 109). Logo, no caso das ideias estéticas produzidas pelo gênio, “a forma seria a unidade ou coerência dada por este a uma coleção de atributos estéticos” (*Ibid.*)¹⁰. Rosa Gabriella, então, percebe que esse “expressionismo” kantiano,

⁷ Por *Ideia estética*, Kant se refere a “uma representação da imaginação que dá muito a pensar sem que, no entanto, um pensamento determinado, isto é, um *conceito*, possa ser-lhe adequado; uma representação, portanto, que nenhuma linguagem alcança ou pode tornar compreensível” (KANT, 2016, p. 211).

⁸ Isto é, a criação artística vinculada à *bela arte*. Segundo Kant, há a *arte mecânica* (caracterizada pela intenção imediata e o sentimento de prazer) e a *arte estética* (que pode ser dividida entre *agradável* ou *bela*). A arte agradável é aquela na qual o seu fim é que o prazer acompanhe as representações enquanto simples sensações. A arte bela (que é, para Kant, a *arte livre*), por sua vez, é aquela que tem por finalidade que o prazer as acompanhe enquanto modos de conhecimento.

⁹ É curioso que também o conceito de *gênio* parece ser empregado em duas formulações distintas, como pontua Henry Allison. Ao passo que em uma primeira, apelidada por Allison de *densa*, o gênio é entendido em seu sentido tradicional daquele que *dá regras* à arte e que representa um modelo ideal de originalidade, numa segunda, exposta somente em torno da seção 50 da terceira crítica, Kant apresenta a noção do gênio como algo aparentemente limitado a determinada *capacidade imaginativa* (ALLISON, 2001, pp. 298-301). Segundo Rosa Gabriella, essa capacidade imaginativa do segundo gênio “não envolve *entendimento*, *juízo* ou *gosto*” (GABRIELLA, 2006, p. 129).

¹⁰ Com *atributos estéticos*, Kant se refere “Às formas que não constituem a apresentação de um dado objeto, mas apenas exprimem, enquanto representações secundárias da imaginação” (KANT, 2016, p. 213).

além de compatível com seu formalismo, pressupõe esse último uma vez que a forma é considerada o veículo necessário para a expressão. Por isso, “não existiram formas capazes de ocasionar um sentimento de prazer estético sem a expressão de Ideias estéticas”. Afinal, “a forma só pode agradar na mera reflexão se colocar a imaginação e o entendimento em um jogo que se mantém, o que somente pode se dar se houver muito a pensar, ou seja pela expressão de Ideias estéticas” (*Ibid.*).

Grosso modo, enquanto maneira de compreensão do “objeto do juízo estético como algo que deve ter a forma da finalidade, proporcionando uma experiência de harmonia entre as faculdades”, o formalismo kantiano, na verdade, apresenta-se compatível (e até receptivo) em relação ao conceito de *ideia estética* (*Ibid.*, p. 105). Por essa razão, fica claro que Kant não se contradiz ao estabelecer essa passagem de seu formalismo decorrente da gênese de novos elementos atribuídos à sua noção de *belo*. E, dado isso, torna-se possível finalmente seguirmos em direção à discussão relativa ao formalismo de Clement Greenberg, que sempre se afirmou kantiano. Para Greenberg, Kant foi o grande responsável pela elaboração das questões mais elementares da modernidade.

2. O formalismo e o modernismo de Clement Greenberg

Clement Greenberg foi um dos mais notáveis críticos de arte norte-americanos do século XX. Além de seu papel fundamental na elaboração de uma narrativa modernista que tem seu ápice na abstração, Greenberg foi uma das figuras de maior evidência no processo de construção teórica relacionado aos pressupostos do expressionismo abstrato norte-americano. Greenberg acredita que Kant, com o seu respectivo projeto crítico, foi um personagem fundamental para a formulação e modulação de uma concepção formalista do modernismo e da crítica de arte formalista ao cogitar a possibilidade de autorreflexão.

O que há de mais curioso sobre a popularidade de Greenberg é que, embora seja comumente atribuída ao crítico a ideia da formulação de uma estratificação entre *forma* e *conteúdo*, o que acontece é exatamente o oposto. Em seu ensaio “Queixas de um crítico de arte” (1967), Greenberg esclarece e pondera sobre o caráter “formalista” de seu pensamento. Para isso, busca explicar com maior precisão em que consiste o que ele naquele momento chamava de *formalismo*¹¹. Segundo o crítico, formalismo refere-se à “atenção enfática e predominante ao arranjo, a regras prescritas ou tradicionais de composição, em pintura e escultura” (FERREIRA; COTRIM, 1997, p. 120). Sendo assim, o seu formalismo se aproximaria de um “modo de julgar a arte movido unicamente pela aprovação ou desaprovação do modo como uma obra lida com estas convenções [artísticas modernistas], em detrimento de outros fatores” (GABRIELLA, 2006, p. 133)¹². Em outros termos, o formalismo greenbergniano é mais um modo de julgar a arte em vista da maneira como ela articula as ideias do crítico sobre a modernidade artística: isto é, suas ideias de que a arte caminhará em direção à *pureza* de seu próprio meio.

¹¹ O formalismo de Greenberg parece, com ressalvas, dividido em dois momentos. O foco deste texto consiste em discutir especialmente o formalismo greenbergniano proveniente da década de 1960 e de seu ensaio *Pintura Modernista* (1960) em detrimento daquele formalismo dos anos 1940, de *Rumo a um mais novo Laocoonte* (1940) – embora isso, evidentemente, não opere enquanto uma restrição. Para entender melhor essa ruptura, ver Bois (1989). E há mesmo autores que defendem a tese de a teoria da arte de Greenberg poder ser dividida em três momentos distintos, como Duve (2010). Em relação aos dois textos de Greenberg mencionados – *Pintura Modernista* e *Rumo a um mais novo Laocoonte* –, estes podem ser encontrados na coletânea de Glória Ferreira e Cecília Cotrim (1997).

¹² Essas “convenções artísticas modernistas” de que Greenberg fala consistem na dita tendência das artes de “uma progressiva rendição à resistência de seu meio” (FERREIRA; COTRIM, 1997, p. 50).

Diferente da ideia de que Greenberg teria recusado o conteúdo/narrativa em absoluto com base na sua negação da literatura exercer influência sobre a pintura, Greenberg pensa que “a qualidade de uma obra de arte é inerente a seu “conteúdo” e vice-versa. Qualidade é “conteúdo”.” (FERREIRA; COTRIM, 1997, p. 121). Ou melhor, ele pensa que o conteúdo da obra gera um efeito no observador, e é a partir desse efeito que o crítico seria capaz de emitir um juízo sobre a *qualidade* da obra em questão. E sendo, como já mencionado, o formalismo para Greenberg um “modo de julgar a arte movido unicamente pela aprovação ou desaprovação do modo como uma obra lida com estas convenções [artísticas modernistas]” (GABRIELLA, 2006, p. 133), seria absurdo separar o conteúdo e o julgamento do trabalho.

Note que quando Greenberg fala da *qualidade* da obra, ele se refere ao *valor estético* do trabalho¹³. Segundo o autor, esse é um valor completamente dependente do conteúdo em detrimento da forma. A noção greenbergniana de formalismo, portanto, mostra-se diretamente vinculada à sua concepção de modernidade artística. Ao passo que o formalismo estaria relacionado ao julgamento de um trabalho segundo as convenções artísticas de seu meio, a sua noção de modernismo fala muito mais de uma tendência da arte à autorreflexão sobre essas convenções.

Para Greenberg, Kant teria sido o primeiro modernista na história. Ao se interessar em executar uma crítica sobre os limites da razão através da própria razão, Kant teria feito o primeiro empreendimento efetivamente moderno. Em *Pintura Modernista* (1960), Greenberg afirma identificar “o modernismo com a intensificação, a quase exacerbação dessa tendência autocrítica que teve início com o filósofo Kant” (*Ibid.*, p. 101). Ou seja, a intensificação da tendência crítica de uma disciplina através do uso dos métodos dessa própria disciplina. Assim, “quando Greenberg se refere a uma atitude crítica nos moldes kantianos, ele tem em mente a ideia de uma área de conhecimento que verifica seus próprios princípios e que fornece meios pertinentes para se verificar tais princípios” (GABRIELLA, 2006, p. 135). Quer dizer, enquanto “Kant foca no entendimento, Greenberg foca na pintura e vê o potencial enorme desse conceito de limites radicais quando aplicados à história da pintura” (PISSARRO, 2009, pp. 42-43).

Quando fala de modernidade, Greenberg diz respeito sobretudo a trabalhos que tematizam a própria arte com vista ao seu meio de execução e a competência única de cada categoria. É por esse motivo que, no caso da pintura, por exemplo, sendo a *planaridade* o seu elemento fundamental e particular, segundo o crítico, ela deve buscar mobilizar os limites da planaridade ao extremo - defendendo a autonomia da sua modalidade. A arte modernista consiste, para Greenberg, naquela que determina, “mediante suas próprias ações e obras, seus próprios efeitos exclusivos” (FERREIRA; COTRIM, 1997, p. 102). Ele acredita que a “arte realista, naturalista, havia dissimulado os meios, usando a arte para ocultar a arte” ao passo que “o modernismo usou a arte para chamar a atenção para a arte” (*Ibid.*). A história da pintura modernista de Greenberg seria, portanto, centrada na “reconciliação do ato de pintar com a confrontação de seus próprios limites” (PISSARRO, 2009, p. 43).

A arte moderna “teria procurado se livrar, justamente, da primazia dada ao tema, privilegiando a forma e passando a defender a autonomia de cada modalidade artística” (GABRIELLA, 2006, p. 137). Greenberg acreditava poder ocorrer, ao longo da história da cultura, de uma arte ter “um papel dominante, passando a ser um protótipo para todas as outras, que procuram imitar seus efeitos” e, segundo o autor, a literatura teria ocupado esse papel dominante até a chegada da modernidade (*Ibid.*, p. 136). E é decorrente disso que, para Greenberg, a pintura teria por tanto tempo dado prioridade ao tema em detrimento das características que a singularizam

¹³De acordo com Rosa Gabriella, “Greenberg afirma que para ele a qualidade de uma obra, ou seu valor estético, dependem de seu conteúdo, não da sua forma” (GABRIELLA, 2006, p. 133).



enquanto modalidade artística. Afinal, “um discurso sobre o tema prescindir de critérios efetivamente estéticos” (*Ibid.*, p. 137), de maneira que esse foco ao tema já evidenciaria o caráter literário da pintura¹⁴.

Segundo Pedro Sússekind, a “apreciação da beleza desprovida de qualquer interesse, de acordo com a concepção kantiana, sustentaria um tipo de crítica que busca a “qualidade” das obras de arte, sua *pureza*, como pretendia Greenberg” (SÚSSEKIND, 2014, p. 356). Essa *pureza* será fundamental para o modernismo de Greenberg. E é curioso observar o quanto essa ideia de pureza da arte está relacionada ao momento político da época. Se os regimes totalitários daquele período desenvolveram certa obsessão pelo desdobramento de uma *purificação* populacional, Greenberg inconscientemente parece acoplar essas ideias a seu pensamento artístico. Segundo Arthur Danto (1997), Greenberg transfere esse conceito de purificação à arte ao buscar praticá-la desconsiderando tudo aquilo que não supra seus critérios de pureza¹⁵.

Ora, o formalismo de Greenberg parece dizer mais respeito à atenção sobre a estrutura formal da obra de arte em detrimento de um vínculo ao formalismo de Kant. Para Greenberg, se uma pintura “falha enquanto veículo e expressão de sentimentos, elas falham integralmente” (FRIED, 1967, p. 82). O objetivo fundamental do formalismo greenbergniano consiste em “sugerir, através das qualidades formais do trabalho de arte”, uma multitude de ideias ricas demais para serem colocadas em palavras” (CARRIER, 1977, p. 467). Para Rodrigo Naves, Greenberg de fato privilegia “sobretudo o esclarecimento da estrutura das obras, [...] a partir tão somente dos elementos propostos pela tela ou escultura” (NAVES, 2013, p. 21). Diferente da abordagem kantiana ou de Fiedler e Hildbrand, o formalismo greenbergniano parece se aproximar muito mais daquele pensado pelo Grupo de Bloomsbury. Quer dizer, a ideia de observar o conteúdo de uma obra a partir do efeito formal que ela provoca sustenta semelhança maior ao formalismo de Roger Fry ou Clive Bell em detrimento daquele efetivamente pensado por Kant. Agora, desnecessário mencionar que essa descontinuidade entre os formalismos carrega uma complexidade característica.

3. As descontinuidades entre Kant e Greenberg

Não restam dúvidas de que Kant e Greenberg pensaram o formalismo de modo distinto. Se a questão elementar deste texto diz respeito a pensar se os autores trataram de um só formalismo ou de diferentes formalismos, até aqui as coisas já estão suficientemente claras. Isto é, a possibilidade de um formalismo em Kant vislumbra essa ideia enquanto modo de compreensão do “objeto do juízo estético como algo que deve ter a forma da finalidade, proporcionando uma experiência de harmonia entre as faculdades [da imaginação e do entendimento]” (KANT, 2016, p. 205). Greenberg, por sua vez, vê o formalismo como certo modo de julgar obras de arte segundo as convenções artísticas de seu meio específico e dando atenção à forma enquanto princípio de análise do trabalho.

Em que reside, então, a importância de Kant no sistema de Greenberg? A filosofia kantiana, na verdade, influi sobre Greenberg muito mais a partir do conceito de *crítica* em detrimento do conceito de forma. O sistema filosófico kantiano “buscava estabelecer os limites da atividade racional – ou, em outras palavras, ele se interessava por explorar as condições de possibilidade do ato de representação” (PISSARRO,

¹⁴Rosa Gabriella enfatiza que “Greenberg distingue explicitamente tema e conteúdo” (GABRIELLA, 2006, p. 137). Para Greenberg, “toda obra de arte tem que ter conteúdo, mas tema é algo que o artista [artista no sentido de pintor/artista plástico] pode ou não ter em mente quando está realmente trabalhando” (FERREIRA; COTRIM, 1997, p. 50).

¹⁵Isso fica claro, por exemplo, no fato de a narrativa modernista de Greenberg ignorar movimentos como o simbolismo, o dadaísmo e o surrealismo.

2009, p. 43). E é, inclusive, nisso que reside a importância atribuída a Kant por alterar uma das questões mais emblemáticas da epistemologia (em promover uma “revolução copernicana na teoria do conhecimento”). Se a questão sempre foi “o que alguém pensa?”, Kant pergunta “como alguém pensa?”. Analogamente, Greenberg altera a questão de “o que ele pinta?” para “como ele pinta?”. Por isso, Kant teria supostamente sido o primeiro a pensar uma perspectiva moderna em esfera filosófica. As ideias de Greenberg partem da noção de uma ruptura moderna na pintura, que se dá inicialmente com Manet. Depois disso, a pintura passaria a buscar criticar a si mesma. Quer dizer, se Kant funda o pensamento filosófico moderno empregando a noção de *crítica* enquanto referência à autocritica de uma disciplina através de seus próprios meios, Greenberg, de modo semelhante, pensa numa ruptura moderna na arte através do interesse da pintura de criticar os seus próprios meios.

Com isso, note que os pressupostos da filosofia kantiana que transparecem na teoria de Greenberg parecem ligados mais à *Crítica da Razão Pura* ao invés da terceira crítica. Para Rosa Gabriella,

A concepção de arte moderna defendida por Greenberg tem por inspiração, como se viu, a *Crítica da Razão Pura*. A ideia de que a pureza que caracterizaria a arte moderna exigiria que cada modalidade artística se restringisse unicamente àquilo que lhe é inerente, refere-se, igualmente, ao projeto exposto por Kant naquela obra (GABRIELLA, 2006, p. 138).

Ou seja, Greenberg buscou justificar sobretudo a partir da noção kantiana de *crítica* a sua tese relacionada à inevitabilidade (quase profetizante) de uma linearidade da história da arte que tinha por finalidade alcançar uma *pureza* do meio partindo da ideia de haver, na modernidade, uma tendência característica à autorreflexão.

Agora, é claro que Greenberg também não é restrito ao conceito de *crítica* ao pensar Kant como uma figura fundamental à articulação de seu sistema. O conceito de *pureza*, tão caro à estética kantiana, é um exemplo. Quer dizer, é partindo da noção de pureza que Kant aponta à categoria de juízo responsável por emitir julgamentos sobre a beleza livre, isto é, o *juízo de gosto puro*. Esse juízo estético puro seria baseado em um caráter *desinteressado*, com base numa finalidade sem fim.

Sobre essa noção kantiana de *desinteresse*, Greenberg

afirma expressamente não pretender discutir a ideia de “livre jogo entre imaginação e entendimento”, que é central no pensamento estético de Kant, na medida em que é justamente o livre jogo entre as faculdades o que caracteriza o sentimento de prazer propriamente ligado aos juízos de gosto, por oposição ao caráter privado do prazer meramente sensível. Ainda que concorde com Kant quanto à precedência do juízo de gosto em relação ao sentimento de prazer promovido pelo objeto, o desinteresse na experiência estética significa, para Greenberg, sobretudo um distanciamento da vida prática, daquilo que vivemos cotidianamente, da realidade de um modo geral (*Ibid.*, pp. 138-139).

Greenberg notavelmente parece recorrer muito mais a Schopenhauer ao pensar o desinteresse. Partindo do distanciamento estético enquanto condição para a experiência estética bem-sucedida, Greenberg desenvolve uma proximidade ao pensamento estético schopenhauriano¹⁶. Embora usufruindo desse termo comum à estética kantiana, Greenberg pensa ele em outro sentido. No fim das contas, parece que Greenberg, ao pensar em conceitos enunciados na terceira crítica, faz isso com certo obscurantismo. Talvez por certa falta de vocação teórica, Greenberg não busca empreender uma investigação filosófica sobre esses conceitos dos quais ele parte. Na verdade, ao falar de Kant, Greenberg parece ter sido antes de tudo um leitor da *Crítica da Razão Pura*.

¹⁶Para o conceito schopenhauriano de *interesse*, ver Cacciola (1999). Greenberg trata dessa questão relativa ao distanciamento estético, por exemplo, em Greenberg (1999, p. 60).

Outro exemplo de aparente desatenção do crítico sobre a terceira crítica é aquele referente à comunicabilidade dos juízos de gosto. É, para Kant, inerente ao juízo de gosto que, apesar de subjetivo, ele seja comunicável com base em um *sensus communis* dado em vista da satisfação universalmente comunicável do juízo de gosto¹⁷. Greenberg, por outro lado, acha absurdo falar da existência de uma comunicabilidade do juízo de gosto¹⁸. Ele, na verdade, “compreende o exercício do gosto como uma atividade intuitiva e involuntária, [...] trata-se de algo que não pode ser ensinado ou governado por teorias específicas” (*Ibid.*, p. 139). Dessa maneira, “discutir os próprios juízos com outras pessoas ou ser influenciado por aquilo que lemos ou ouvimos sobre arte não alteraria este caráter incomunicável dos juízos de gosto” (*Ibid.*, grifo nosso).

Ora, esse ponto de vista relacionado à impossibilidade de um juízo de gosto ser determinado por argumentos é decorrente de certa associação muito clara estabelecida com terceira crítica¹⁹. Todavia, Greenberg toma como ponto de partida a crença sobre a possibilidade de modificação do juízo estético através de um novo contato com a obra²⁰. E, segundo ele, a tarefa do crítico de arte, portanto, consistiria em encaminhar o observador ao desenvolvimento de um novo olhar sobre a obra de arte. Agora, sendo a experiência estética algo de um caráter intuitivo e não discursivo, Greenberg dirá que tudo aquilo o que dizemos ou escrevemos sobre uma obra de arte consiste em “meras aproximações que podem ter a ver com o efeito da arte, mas que dificilmente atingem o que realmente ocorre na criação ou na apreciação efetiva das obras” (GREENBERG, 2002, p. 136).

Se para Kant o *gosto* é subjetivo e comunicável, para Greenberg o gosto é objetivo e incomunicável²¹. Greenberg acredita que, ao tratar de uma pretensão à universalidade vinda do juízo de gosto, Kant não dá conta da impossibilidade de contestação acerca da presença de um consenso relativo à existência de obras excepcionalmente boas na história da arte. É nesse sentido que

Acreditando que o aprendizado necessário ao artista depende mais do gosto que do conhecimento, Greenberg reproduz, à sua maneira, a concepção kantiana do processo de formação do gênio. Essa influência pode ser observada, sobretudo, na caracterização da arte moderna como um processo de crítica ao meio de expressão escolhido (GABRIELLA, 2006, p. 152).

Até aqui, não restam dúvidas em relação ao descomprometimento de Greenberg em analisar pormenorizadamente as teorias de Kant e o real sentido de seus conceitos filosóficos. Por motivos como esse, é sempre razoável pensar a conotação que esses termos extraídos da filosofia kantiana adquirem nas competências de Greenberg.

Agora, querer me estender mais sobre essa questão relativa à existência de diferenças entre Kant e Greenberg em seus formalismos seria prolixidade ou condescendência

¹⁷ A noção de que o juízo estético é subjetivo e universal é ligada à suposição de que, ainda que sendo um juízo *reflexionante*, haja um fundamento *a priori* que permite a comunicabilidade desse juízo. Esse fundamento *a priori* consiste na capacidade comum de sermos afetados da mesma forma por uma representação. O juízo estético, portanto, não consiste em um juízo sobre uma característica do objeto. Mas, sim, um juízo sobre o próprio sentimento de prazer ou desprazer causado ao sujeito por uma determinada representação. Essa universalidade do juízo de gosto “é uma decorrência do fato destes serem livres e desinteressados, ou seja, indiferentes à existência do objeto” (GABRIELLA, 2006, p. 144). Logo, é necessariamente comunicável.

¹⁸ Greenberg entende “a experiência estética não meramente [como algo que] coincide com um juízo de gosto, mas é o próprio juízo de gosto e este, por sua vez, é o único meio de que dispomos para poder experimentar plenamente as obras de arte (GABRIELLA, 2006, p. 139).

¹⁹ Sobre a impossibilidade de convencimento normativo sobre um juízo estético, ver Kant, 2016, pp. 181-183.

²⁰ Ver GREENBERG, 2002, p. 55.

²¹ Greenberg (1999, p. 10) menciona que Kant fora “o primeiro a estabelecer (em sua *Crítica da Faculdade de Julgar*) que julgamentos de valor estético não são suscetíveis de prova ou demonstração”. Todavia, Greenberg parece equivocadamente pressupor, a partir da impossibilidade de demonstração afirmada por Kant, uma incomunicabilidade do juízo estético. Isso pode ser percebido, por exemplo, quando o crítico fala do *sensus communis* pensado por Kant (*Ibid.*, p. 25).

com certa elegância desnecessária. Sendo evidente que os formalismos de Kant e Greenberg não são um só, isso já responde à questão estrutural do texto: são formalismos. Ainda assim, ambos os autores não parecem nutrir grande interesse por realmente definir com precisão o que querem dizer com *forma*. Mas, se interessa percorrer os caminhos de Greenberg com vista a entender a tradição da qual o seu formalismo é proveniente, o que se pode dizer é que a influência do formalismo inglês do século XX é nítida - seja através da noção de distanciamento estético ou na ideia de efeito estético imediato e intransmissível. Enquanto kantiano, Greenberg certamente desenvolve uma relação mais estreita com a *Crítica da Razão Pura* em detrimento da terceira crítica. Quando afirma a filosofia de Kant enquanto imprescindível ao seu formalismo, Greenberg parece recorrer a um kantianismo fácil. E, embora a sua notoriedade enquanto crítico seja evidente, é algo a se questionar até que ponto Greenberg foi efetivamente kantiano.

Correspondência: Gabriel de Campos Barrera San Martin. Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia. Rua Cora Coralina, 100. Cidade Universitária Zeferino Vaz. Campinas – SP – Brasil. CEP: 13083-896. E-mail: g234740@dac.unicamp.br.

Apoio financeiro: CNPq.

Conflito de interesses: Nenhum.

Todos os autores leram e aprovam a versão final submetida à revista Em curso.



Bibliografia

- ALLISON, H. *Kant's Theory of Taste*. New York: Cambridge University Press, 2001.
- BELMANI, A. C. A forma bela e a função da imaginação estética. *Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade*, São Paulo, v. 23, pp. 13-33, 2018.
- BOIS, Y. A. Viva o formalismo. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Orgs.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.
- CACCIOLA, M. L. O conceito de interesse. *Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade*, São Paulo, v. 5, pp. 5-15, 1999.
- CARRIER, D. Greenberg, Fried, and Philosophy: American-Type Formalism. In: DICKIE, G; SCLAFANI, R (Orgs.). *Aesthetics: A Critical Anthology*. 2nd ed. New York: St. Martin's Press, 1989.
- CROWTHER, P. Greenberg's Kant and the Problem of Modernist Painting. *British Journal of Aesthetics*, Oxford, v. 25, n. 4, p. 317-325, 1985.
- DANTO, A. *Após o Fim da Arte*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Edusp, 2016.
- DUVE, T. *Clement Greenberg Between the Lines*. Translated by Brian Holmes. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Orgs.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.
- FRIED, M. *Morris Louis 1912-1962*. Oxford: Oxford University Press, 1967.
- GABRIELLA, R. *Forma e Gosta na Crítica do Juízo*. 2006. 161 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- GREENBERG, C. *Art and Culture*. Boston: Beacon Press, 1965.
- _____. *Homemade Esthetics*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- _____. *Estética doméstica*. Tradução de André Carone. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.
- GINSBORG, H. *The Normativity of Nature: Essays on Kant's Critique of Judgement*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- KANT, I. *Crítica da Faculdade de Julgar*. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Editora Vozes, 2016
- _____. *Crítica da Razão Pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001
- NAVES, R. As Duas Vidas de Clement Greenberg. In: GREENBERG, C. *Arte e Cultura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013. p. 7-23, 2013.
- PISSARRO, J. Greenberg, Kant, and Modernism?. *University of Chicago Press*, Chicago, v. 29, n. 1, p. 42-48, 2009.
- SANSEVERO, B. Kant e a figura do gênio: arte e natureza. *Kinesis*, Marília, v. 4, n. 7, p. 273-285, 2012.
- SÜSSEKIND, P. Greenberg, Danto e o Fim da Arte. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 55, n. 129, p. 349-362, 2014.

Recebido em: 15/Mai/2021 - Aceito em: 08/Out/2021.