

ROSA GABRIELLA DE CASTRO GONÇALVES

FORMA E GOSTO NA CRÍTICA DO JUÍZO

TESE DE DOUTORAMENTO APRESENTADA AO
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA FACULDADE DE
FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SOB A ORIENTAÇÃO
DA PROFA. DR. MARIA LÚCIA CACCIOLA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
2006

RESUMO

A *Crítica do Juízo* surgiu sobretudo devido a uma necessidade sistemática da filosofia de Kant, a saber, a de tornar possível uma passagem entre o mundo da natureza e o mundo da liberdade. Contudo, ela tornou-se uma obra fundamental para a estética, na qual a noção de forma é a crucial para que se compreenda tanto a criação artística como a recepção estética, pois tal noção constitui, para Kant, o fundamento de toda disposição para o gosto. Trata-se aqui de investigar a noção de forma a partir dos diferentes aspectos que ela assume ao longo da *Crítica do Juízo*, uma vez que aquilo que passou a ser denominado pela crítica de arte moderna e contemporânea como um formalismo de inspiração kantiana parece desconsiderar a real complexidade de tal noção. Tendo em vista mostrar que a forma, para Kant, não é meramente uma estrutura espaço temporal, mas implica a expressão de um conteúdo, a tese foi estruturada em quatro capítulos. O primeiro capítulo é dedicado à análise da relação entre forma e reflexão, relação esta que exige um exame da oposição entre forma e matéria da sensação, bem como da noção de forma da finalidade. O segundo capítulo volta-se para a especificidade da bela-arte e envolve a comparação entre o belo natural e o belo artístico, o problema da distinção entre beleza livre e beleza aderente e a teoria do gênio. O terceiro capítulo trata do problema da convivência entre forma e conteúdo na obra de arte em virtude da teoria das Idéias estéticas e da afirmação do belo como símbolo do bem. O quarto capítulo analisa a influência do pensamento de Kant na teoria de Greenberg.

Palavras-chave: forma, reflexão, juízos-de-gosto, arte, beleza.

ABSTRACT

The *Critique of Judgment* arose above all due to a systematic necessity in Kant's philosophy, namely to make a passage between the world of nature and the world of liberty possible. Nevertheless, it became a fundamental work for aesthetics, in which the notion of form is crucial as much to the understanding of artistic creation as to aesthetic reception, since such a notion constituted for Kant, the basis of any disposition to taste. In this paper it is sought to investigate the notion of form beginning from the different aspects which it assumes throughout the *Critique of Judgment*, since what has come to be termed in modern and contemporary art criticism as Kantian inspired formalism appears to ignore the true complexity of such a notion. Bearing in mind that for Kant, form is not merely a time space structure but implies the expression of content, the thesis was structured in four chapters. The first chapter is dedicated to the analysis of the relationship between form and reflection, which demands an examination of the opposition between form and the subject matter, as well as the notion of the form of finality. The second chapter is concerned with the specificity of fine art and involves the comparison between natural and artistic beauty, the problem of the distinction between free beauty and adherent beauty and the theory of genius. The third treats the problem of the co-existence between form and content in art work in virtue of the theory of aesthetic Ideals and the affirmation of beauty as a symbol of good. The fourth chapter analyzes the influence of Kant's thought on Greenberg's theory.

Key-words: form, reflexion, judgment of taste, art, beauty.

Para Daniel e Paula

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| AGRADECIMENTOS..... | 5 |
| ABREVIATURAS UTILIZADAS..... | 6 |
| INTRODUÇÃO..... | 7 |
| FORMA E REFLEXÃO..... | 11 |
| Forma e matéria da sensação; A pureza dos juízos estéticos; Beleza e finalidade; Finalidade e reflexão; Livre jogo e sentimento de prazer; O formalismo | |
| ARTE E NATUREZA..... | 50 |
| A especificidade da bela arte; Beleza livre e beleza aderente; Arte e gênio; O interesse pelo belo; Natureza, arte e sublimidade | |
| FORMA E CONTEÚDO DA OBRA-DE-ARTE..... | 96 |
| Beleza e conteúdo; Forma e expressão; O processo de simbolização; As Idéias estéticas; Gênio e gosto | |
| GREENBERG LEITOR DE KANT..... | 129 |
| Greenberg e seu percurso; Crítica e modernidade; A questão da pureza; Experiência estética e juízos de gosto; Gosto e consenso; O aprimoramento do gosto. | |
| CONCLUSÃO..... | 152 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 157 |

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Maria Lúcia Cacciola pela estimulante interlocução. Agradeço aos meus colegas do Departamento de História da Arte e Pintura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia por terem me liberado por um semestre para concluir esta pesquisa. Agradeço a atenção demonstrada pelos professores Marcio Suzuki e Lorenzo Mammì por ocasião do exame de qualificação. A meus pais, Sérgio e Salete, agradeço por terem despertado em mim o amor pela arte e pela filosofia. À minha família baiana, especialmente a Fernando e Urania, agradeço a carinhosa acolhida. Agradeço sobretudo a cumplicidade do Daniel, a alegria da Paula, e o privilégio de estar com eles todos os dias. Gostaria de agradecer ainda a dedicação de Maria Helena Barbosa e Mariê Pedroso.

Esta pesquisa contou com uma bolsa do CNPQ.

Salvador, 25 de abril de 2006

ABREVIATURAS UTILIZADAS

KdU Refere-se à *Kritik der Urteilskraft*. A indicação será seguida do número do volume e da página da edição da Academia e da referência da tradução utilizada. T1 refere-se à tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho encontrada em *Crítica da Razão Pura e outros textos filosóficos*, São Paulo, Abril, 1974. T2 refere-se à tradução de Valério Rohden e Antonio Marques, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995.

KrV Refere-se à *Kritik der reinen Vernunft*. A indicação será seguida da referência à tradução de Manuela P. dos Santos e Alexandre Morujão, Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1989.

INTRODUÇÃO

A questão que suscitou esta pesquisa foi a de procurar entender como, na estética de Kant, se dá a possibilidade de uma articulação entre arte e pensamento discursivo, uma vez que Kant interdita, a princípio, uma passagem direta entre juízos estéticos e conceitos. Dado este problema, a noção de forma revelou-se fundamental para compreender tanto a criação como a recepção estéticas, uma vez que a forma constitui, para Kant, o fundamento de toda disposição para o gosto e, por conseguinte, para o belo. Antes de Kant, autores como Hume e Burke já haviam considerado o gosto como um sentimento do belo, distinto da avaliação racional devido ao seu caráter imediato e sensível e, por outro lado, distinto de uma avaliação meramente sensível devido a sua pretensão à universalidade. Já era uma preocupação destes autores a definição deste sentimento, bem como a compreensão da sua relação com as outras faculdades, ou seja, com a faculdade de desejar e com a faculdade de conhecer, mas é na *Crítica do Juízo* que se reconhece a existência de uma faculdade autônoma, distinta tanto da faculdade de conhecer, como da faculdade de desejar, que seria o sentimento de prazer e desprazer¹.

Não se pode esquecer, contudo, que a *Crítica do Juízo* em seu conjunto é o resultado de uma necessidade sistemática interna da filosofia de Kant, a saber, a de tornar possível uma passagem entre o mundo da natureza e o mundo da liberdade. Inicialmente, a faculdade de julgar é apresentada como o elemento capaz de fazer a mediação entre a razão

¹ Nessa medida, pode-se dizer que, no conflito entre a estética prescritiva clássica, que procura definir as obras e os gêneros artísticos por meio de regras e a estética empirista, que empreende uma investigação do sujeito e de seu sentimento de fruição estético, Kant estaria alinhado com esta última, ainda que fazendo questão de descartar os métodos psicológicos de análise deste sentimento. Acerca da posição da *Crítica do Juízo* no panorama da estética do século XVIII, é esclarecedor o texto de Ricardo Terra: ao tentar sintetizar os conflitos entre “razão e imaginação, gênio e regras, fundação do belo no sentimento ou em uma forma determinada de conhecimento”, Kant chega a uma crítica do sentimento como faculdade autônoma, que transforma radicalmente a questão tal como esta vinha sendo abordada pela estética anterior. Terra, R. “Entre as poéticas prescritivas e as estéticas filosóficas”, in *Passagens – estudos sobre a filosofia de Kant*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2003, pp. 134-5.

teórica e a razão prática e, desde a sua Introdução, a *Crítica do Juízo* é tratada justamente como meio de unir as duas partes da filosofia numa totalidade:

Os conceitos da natureza, que contém o fundamento para todo o conhecimento teórico *a priori*, repousam sobre a legislação do entendimento. O conceito de liberdade, que contém o fundamento para todas as prescrições práticas *a priori* não condicionadas sensivelmente, repousa sobre a legislação da razão... Todavia, há ainda, na família das faculdades superiores de conhecimento, um termo médio entre o entendimento e a razão. É o Juízo, sobre o qual se têm razões para supor, por analogia que, embora não possa conter uma legislação própria, poderia muito bem conter em si um princípio próprio para buscar leis – em todo caso um princípio próprio meramente subjetivo, o qual, ainda que nenhum campo dos objetos lhe caiba como seu domínio, pode ter um território qualquer de um certo caráter para o qual somente esse princípio poderia ser válido².

Costuma-se considerar que aquilo que levou Kant a elaborar uma “Crítica do Gosto” não teria sido um interesse imediato nos problemas da arte e da criação artística, mas, sim, a descoberta desta analogia. Contudo, com esta obra, que parece ter surgido sobretudo a partir de uma necessidade do sistema, sendo destinada a preencher um vazio entre os domínios da natureza e da liberdade, Kant criou, senão todas, como acredita Lebrun, pelo menos algumas das “categorias estéticas através das quais nós ainda pensamos”, muitas vezes sem nos preocuparmos com as exigências filosóficas que as teriam gerado³. Trata-se portanto, aqui, de investigar a noção de forma a partir dos diferentes aspectos que ela assume ao longo da *Crítica do Juízo*, tendo por norte a convicção de que aquilo que a crítica de arte moderna muitas vezes chamou de um formalismo de inspiração kantiana, não considera esta noção em toda a sua complexidade e riqueza.

A abordagem formalista da crítica de arte ligou-se, no século XX, ao desejo de ratificar tendências modernistas. Historiadores e críticos que defenderam este tipo de abordagem adotaram alguns dispositivos característicos do pensamento kantiano, sobretudo o esforço por compreender um determinado domínio da vida a partir das

² *KdU*, V, 176-7. Tradução organizada por Ricardo R. Terra, in *Dois Introduções à Crítica do Juízo*. São Paulo, Iluminuras, 1995, pp. 102-3.

³ “Por isso, as descrições estéticas modernas tornam-se um pouco mais gratuitas à medida que reencontramos a coerência do pensamento kantiano e que a estética perde o seu mistério: na origem dessa disciplina ambígua, semifilosófica e semiliterária, houve apenas a necessidade de se admitir e fazer admitir o juízo reflexionante”. Lebrun, G., *Kant e o fim da Metafísica*. Tradução, Carlos Alberto R. de Moura, São Paulo, Martins Fontes, 1993, p. 417.

categorias e estruturas que lhe são inerentes. O formalismo estético, de um modo geral, afirma que aquilo que distingue a arte de outras modalidades da atividade humana é a posse de certas qualidades formais que pertencem à estrutura de sua aparência. Esta tendência, que marcou a crítica de arte em meados do século XX, tem como seu maior representante Clement Greenberg.

As origens da abordagem de Greenberg podem, sem dúvida, ser encontradas na teoria estética de Kant, mais especificamente, na sua definição do que seria um juízo estético, entendido como a capacidade para julgar a satisfação ocasionada por um objeto independentemente de qualquer interesse, sem que se pressuponha que tipo de coisa este objeto deva ser, nem se leve em consideração questões acerca de seu significado, portanto, como um sentimento de prazer ocasionado meramente em virtude das relações formais do objeto que podem ser percebidas. Kant dará ao conjunto destas relações o nome de “forma da finalidade” encontrada num objeto, na medida em que esta é percebida independentemente da representação de um fim, pensamento este que levará, no discurso formalista ligado ao modernismo, a idéia de se privilegiar, na análise das obras de arte, as relações entre forma, linha, densidade, textura, isto é, as qualidades perceptíveis e a estrutura do objeto como um todo.

Mas, se Greenberg foi considerado um formalista, isso não ocorreu devido a uma efetiva adesão à noção de forma tal como esta foi entendida por Kant nas suas considerações acerca da arte, mas unicamente devido ao fato de Greenberg ter compreendido o empreendimento crítico proposto por Kant como o próprio espírito da modernidade, que teria se disseminado entre todas as áreas do conhecimento. Porém, muitas das críticas negativas ao formalismo de Greenberg não se dedicam a tentar compreender os motivos que o teriam levado a buscar em Kant uma referência e, sem levar em consideração os próprios textos de Kant, chegam a conclusões absolutamente infundadas⁴. O artigo de Leo Steinberg, “Outros critérios”, é um bom exemplo desta preguiça, ou má-fé, como teria dito o próprio Greenberg. Segundo Steinberg, o “grandioso processo kantiano de autodefinição” corresponderia, nas análises de Greenberg, à

⁴ Como bem observa Rodrigo Naves, “Muito poucos levantam objeções mais sérias em torno das escolhas de Greenberg, sobretudo aquelas escolhas que fez até a década de 60. Seria realmente difícil. Com uma ou outra exceção, seus julgamentos recaíram sobre os melhores trabalhos de sua época. No entanto, a rejeição a Greenberg *teórico* (se é que ele existe) é hoje quase uma unanimidade”. Naves, R. in “As duas vidas de Clement Greenberg”, in Greenberg, C., *Arte e cultura*. São Paulo, Ática, 1996, p. 10.

“aproximação do campo representado de seu suporte material”, que deveria ser efetuada por toda pintura modernista respeitável:

A única coisa que a pintura pode reivindicar como própria é a cor coincidente com o fundo plano, e seu caminho rumo à independência exige a renúncia a tudo o que lhe seja externo e uma insistência obstinada em valorizar sua propriedade exclusiva. Mesmo agora, duzentos anos depois de Kant, todo empenho na busca de outros objetivos torna-se um desvio. Apesar da contínua emergência em nossa cultura de campos de conhecimento interdisciplinares, continua-se a afirmar que a autodefinição da pintura de vanguarda exige isolamento. Que o rumo da pintura americana no terceiro quarto do século XX seja posto na dependência da epistemologia alemã do século XVIII pode, sem dúvida, parecer suspeito. Não haveria nenhum estímulo ao redutivismo mais à mão?⁵

Contudo, a posição de Kant em relação à arte vai além do formalismo, pois para ele o belo, seja ele natural ou artístico, necessariamente expressa um conteúdo. É preciso, portanto, retomar o texto de Kant para que certas interpretações imprecisas possam ser esclarecidas.

⁵ Steinberg, L. “Outros Critérios”, tradução de Maria Luiza Borges, in *Clement Greenberg e o debate crítico*. Obra citada, p. 187-8.

FORMA E REFLEXÃO

I. FORMA E MATÉRIA DA SENSACÃO

A adequação da matéria da sensação aos juízos de gosto na *Crítica do Juízo* é uma questão que deve ser analisada com cuidado. Na seção 14 da Analítica do Belo, na qual apresentam-se os elementos que constituem aquilo que se considera a base do formalismo de Kant, é introduzida uma distinção entre juízos estéticos empíricos e juízos estéticos puros, segundo a qual juízos estéticos empíricos expressam meramente agrado ou desagrado, podendo também ser denominados juízos estéticos materiais, por oposição aos juízos estéticos puros, que levam em consideração unicamente a forma. De acordo com essa distinção, aquilo que pode ser considerado atrativo diz respeito ao agrado da sensação com a matéria das representações e não pode ser confundido com a beleza. Nesse sentido, quando as cores pertencem meramente ao atrativo, não são elas que tornam o objeto digno de contemplação e belo, pois isso unicamente a bela forma é capaz de fazer. O mesmo pode ser afirmado acerca da satisfação decorrente da emoção, que também é considerada uma satisfação empírica: emoção é “uma sensação na qual o agrado só é causado por meio de uma momentânea obstrução e subsequente efusão mais forte da força vital, não pertence de modo nenhum à beleza.”⁶ Deve-se tomar cuidado com o atrativo e com a emoção porque, ao chamarem atenção para si, prejudicam a apreciação da forma pura, sobretudo no caso daqueles em que o gosto é “tosco”, “fraco” e “não exercitado”. Contudo, o atrativo não chega a prejudicar os juízos de gosto, pois as cores puras e os sons agradáveis, embora não possam aumentar a beleza, já que são coisas heterogêneas, podem fazer com que ela possa ser intuída de um modo “mais preciso”, “mais determinado” e “mais completo”, além de poderem vivificar a representação “ao despertarem e conservarem a atenção pelo objeto

⁶ *KdU* V, 226. T1, p. 320.

mesmo”, ainda que o atrativo, por si só, não possa dar lugar a um juízo estético puro⁷.

Kant afirma que na arte o desenho é o essencial, justamente por agradar por sua forma e não pela sensação, mas reconhece, por outro lado, que a forma dos objetos não se resume à figura (*Gestalt*), abrangendo também o jogo das sensações no espaço e no tempo, a saber, a composição. Logo, conclui, a forma pode consistir numa certa ordem ou arranjo de sensações⁸. Esta idéia volta a aparecer mais adiante quando, ao estabelecer a sua “Divisão das belas-artes”, Kant reconhece como uma das três espécies de bela-arte justamente a arte “do belo jogo das sensações”, o qual inclui a música e a “arte das cores”, mas com a ressalva de que tanto a visão, como a audição, ou seja, os dois sentidos envolvidos neste caso, vinculam-se a uma sensação particular “da qual não se pode bem decidir se tem o sentido ou a reflexão por fundamento”, sendo impossível decidir se uma cor ou um som são “meramente sensações agradáveis” ou “um belo jogo de sensações” que, como tal, “trazem consigo uma satisfação face à forma no julgamento estético”.⁹

Portanto, apesar de ser difícil decidir se uma cor ou um tom seriam meras sensações agradáveis, ou se “trazem consigo uma satisfação face à forma no julgamento estético”, Kant admite, efetivamente, que o belo jogo das sensações pode ser uma bela-arte. Logo, não se poderia dizer que a forma tem por contrapartida a matéria das sensações: uma mera cor, ou um mero som, poderiam ser considerados por muitas pessoas como belos em si, a despeito de, aparentemente, terem por fundamento a matéria das sensações, e de ter sido estabelecido que quando o fundamento do prazer é uma sensação, o objeto julgado é declarado agradável, e, não, belo. Para Kant isso é possível porque tais sensações podem

⁷ Ainda nessa passagem, Kant estabelece uma distinção entre ornamentos e enfeites. Ambos são elementos que originalmente não pertencem à representação do objeto, mas que são acrescentados a ela. A diferença consiste em que, no primeiro caso, tal acréscimo aumenta a satisfação do gosto unicamente pela forma enquanto que, no segundo, o ornamento “não consiste, ele mesmo, na bela forma” mas é acrescentado à obra unicamente para, “por seu atrativo, recomendar o quadro à aprovação”. *KdU V*, 226. T1, p. 320. Mais adiante, na seção 42, Kant concederá que, no caso da bela natureza, os atrativos podem até levar à reflexão: “Os atrativos na bela natureza, que tão freqüentemente são encontrados como que amalgamados com a bela forma, pertencem ou às modificações da luz (na coloração) ou às do som (em tons). Pois estas são as únicas sensações que permitem não somente um sentimento sensível (*Sinnengefühl*), mas também reflexão sobre a forma destas modificações dos sentidos, e assim contém como que uma linguagem que a natureza dirige a nós e que parece ter um sentido superior”. *KdU V*, 302. T2, p. 148.

⁸ “Toda forma dos objetos dos sentidos (tanto dos externos quanto, mediatamente, também do interno) é, ou figura (*Gestalt*), ou jogo; neste último caso, seja jogo das figuras (no espaço, a mímica e a dança); ou mero jogo das sensações (no tempo). O atrativo das cores, ou de sons agradáveis do instrumento, pode acrescentar-se, mas o desenho, no primeiro caso, e a composição, neste último, constituem o objeto próprio do juízo-de-gosto puro.” *KdU*, V 225. T1, p. 320.

⁹ *KdU V*, 324. T1, pp. 353-4.

ser puras e a pureza é uma determinação que diz respeito à forma. Deve-se atentar para o fato de que forma, nesse caso, diz respeito àquilo que pode ser universalmente comunicado, por oposição à qualidade das sensações, que não pode ser admitida em todos os sujeitos como concordante. Uma sensação pode ser pura e, nessa medida pertence à forma, desde que não se misture a outras sensações. É nesse sentido que se pode dizer que uma cor pura pode ser bela e que as sensações podem constituir a ocasião para que se emitam juízos de gosto puros, por conseguinte, que a sensação não é, nela mesma, algo definitivamente banido âmbito dos juízos de gosto¹⁰.

A inclusão das sensações no conjunto de objetos passíveis de um juízo de gosto torna-se possível porque Kant distingue as sensações, entendidas como meras modificações dos órgãos dos sentidos que podem ocasionar um sentimento de prazer sensorial devido à matéria da representação, do sentimento de prazer que experimentamos face a um objeto que julgamos belo, quando abstraímos o conteúdo informativo daquela sensação. Para que a sensação seja pura é preciso que se perceba não meramente a matéria da sensação mas, também, pela reflexão, o jogo regular das impressões, o que faz com que as cores e os sons não sejam simples sensações, mas já a determinação formal da unidade de uma multiplicidade delas¹¹.

II. A FORMA E A PUREZA DOS JUÍZOS ESTÉTICOS

Além dos juízos reflexionantes estéticos, Kant reconhece, já na Primeira Introdução, a possibilidade de um outro tipo de juízo estético, a saber, o juízo-de-sentidos-estético, que tem lugar quando o predicado do juízo não pode ser um conceito de um objeto, na medida em que absolutamente não pertence à faculdade-de-conhecimento, como por exemplo, o

¹⁰ Conforme esclarece Lebrun, “o sujeito de gosto não conserva a sensorialidade a distância porque ele veria ali uma instância patológica, incapaz de fornecer à sua vontade um princípio a priori; ele só se afasta dela na medida em que o sentimento de prazer, neste nível, só é da alçada do psicofisiológico (...) o gosto, *a fortiori*, não inclui então de forma alguma uma renúncia ao sensível: é a realidade do sensível que ele se recusa a levar em consideração”. Lebrun, G. *Kant e o fim da metafísica*. Tradução de Carlos Alberto R. de Moura. São Paulo, Martins Fontes, 1993, p. 430.

¹¹ Quando isso ocorre, como bem descreve Lebrun, “tenho a prova de que não estou mais sujeito apenas à impressão sensorial e que, em lugar de acolher passivamente um *quale*, deixo constituir-se, através dele, uma configuração... Obtenho um critério não equívoco da distinção entre *Eindruck* (modo de conhecimento) e *Erscheinung* (figura da Reflexão)”. Lebrun, G. *Kant e o fim da metafísica*. Tradução citada, p. 457.

vinho é agradável, pois então o predicado exprime a referência de uma representação imediatamente ao sentimento de prazer, e não à faculdade-de-conhecimento. O juízo de sentidos estéticos tem finalidade material, o juízo de reflexão estético tem finalidade formal. A distinção entre eles é muito clara, pois repousa sobre a pretensão dos juízos de reflexão estéticos ao assentimento universal e à necessidade, a qual implica, necessariamente, que seu fundamento de determinação não repouse simplesmente no sentimento de prazer e desprazer mas, ao mesmo tempo, em uma regra das faculdades-de-conhecimento superiores, mais precisamente, em uma regra da faculdade de julgar.

Independentemente do caráter das sensações, sempre se pode afirmar que, quanto ao agradável, não existe um juízo de gosto correto, visto ser algo que agrada aos sentidos na sensação e que engendra uma inclinação, uma vez que pressupõe a existência do objeto. Nessa medida, pode-se dizer que, quanto ao agradável, cada um tem seu próprio gosto, pois a validade do juízo é privada. Quando se trata do belo ocorre o inverso: o belo é tratado como se fosse um predicado do objeto, ou seja, quando alguém julga algo belo, “presume em todos a mesma satisfação”. Diz, por isso, “a coisa é bela” e exige que todos concordem com seu juízo: “censura-os, se julgam de outro modo, e nega-lhes o gosto, do qual, no entanto, exige que eles o tenham; e nessa medida não se pode dizer: cada qual tem seu gosto particular. Isso equivaleria a dizer: não há nenhum gosto”.¹²

Os juízos estéticos puros, por sua vez, enunciam a beleza de um objeto ou de um modo de representação do mesmo. São juízos formais, os únicos juízos de gosto propriamente ditos. O juízo de gosto sobre o belo é meramente contemplativo, indiferente quanto à existência do objeto. Isto sugere que a dependência da existência efetiva do objeto pode ser usada como critério para decidir se um sentimento de prazer pode ou não fundamentar um juízo de gosto: “se a questão é se algo é belo, não se quer saber se, para nós ou para quem quer que seja, importa algo a existência da coisa, ou sequer se pode importar”.¹³ Mas pode-se perguntar o que significa, para Kant, importar-se com a existência do objeto, pois é sem dúvida estranho pensar que um juízo de gosto, que leva em

¹² *KdU* V 212-213. T1, p. 310. É interessante observar, como aponta Henry Allison, que nesta passagem não se exige apenas a concordância dos outros quanto ao juízo sobre a beleza mas, além disso, exige-se dos outros que tenham gosto. Esse comentário antecipa a discussão posterior acerca do *sensus communis* e, segundo Allison, insere Kant na concepção dominante no século XVIII, do gosto como algo fundamentalmente social (Allison, H. *Kant's Theory of Taste*. Nova York, Cambridge University Press, 2001, p. 104, nota 7).

¹³ *KdU* V 204. T1, p. 304.

consideração objetos empíricos tais como rosas, folhagens, pinturas, esculturas, dentre outros exemplos dados pelo próprio Kant, possa ser indiferente quanto à existência daquilo que julga belo. Tais exemplos de objetos belos referem-se a coisas que existem e que são percebidas do mesmo modo que os outros objetos, embora as leis empíricas que explicam como eles são percebidos não possam explicar porque eles dispõem a imaginação e o entendimento num estado harmonioso de livre jogo. Logo, parece mais razoável acreditar que a afirmar que uma satisfação é indiferente quanto à existência do objeto não significa a mesma coisa que afirmar que ela não se volta para nenhum objeto em particular, ou que ela não cria um interesse pela continuidade da existência do objeto mas, sim, que ela ocasiona uma satisfação que pode ser sentida na mera contemplação sem implicar o consumo, uso, ou a posse do objeto.

O juízo de gosto sobre o belo distingue-se não apenas do agradável, como também do bom, seja ele entendido como algo que apraz por intermédio da razão, seja como algo que é útil – bom para alguma coisa – isto é, como meio. Ao diferenciar-se do bom, fica claro que o prazer com o belo é de natureza inteiramente contemplativa, pois é independente não apenas das sensações, como também dos conceitos:

Para achar algo bom, tenho sempre de saber que coisa o objeto deve ser, isto é, ter um conceito do mesmo. Para encontrar beleza nele, não preciso disso. Flores, desenhos livres, traços entrelaçados sem intenção, sob o nome de folhagem, nada significam, não dependem de nenhum conceito determinado, e no entanto aprazem. A satisfação com o belo tem de depender da reflexão sobre um objeto, que conduz a algum conceito (sem se determinar qual); e distingue-se com isso também do agradável, que repousa inteiramente sobre a sensação.¹⁴

¹⁴ *KdU* V 207. T1, p. 306. Na opinião de Allison, a concepção de desinteresse de Kant é bastante original, se comparada a de outros autores, tanto britânicos como alemães, mas além disso, muito problemática, sobretudo no que diz respeito à conexão entre interesse e existência, exposta na definição inicial de interesse como “a satisfação que vinculamos com a representação da existência de um objeto” (*KdU* V 204, T1, p. 304), por oposição à satisfação com o belo que, por sua vez, deve ser desinteressada, independente de qualquer preocupação com a existência do objeto, consistindo na mera contemplação de um objeto. Para Allison, esta posição dá lugar a pelo menos, três grandes questões, bastante pertinentes: a primeira consiste em saber se realmente é possível um prazer desinteressado, particularmente dada a subsequente caracterização do prazer como “a consciência da causalidade de uma representação em intenção ao estado do sujeito, para conservá-lo nele” (*KdU* V 220. T1, p. 316). Ora, se todo prazer envolve um esforço em se manter, ele deve ser visto como algo que envolve um interesse na continuidade da existência daquilo que é responsável por produzir este estado. Em segundo lugar, mesmo que se conceda a possibilidade de uma satisfação desinteressada, a pretensão de que a satisfação com o belo seja desta natureza parece bastante duvidosa. Seguramente, alguém que sente um grande prazer com a beleza de uma obra de arte também sente uma grande prazer pelo fato daquela obra existir. Finalmente, coloca-se a questão acerca da consistência da posição de Kant como um todo. Como ele pode insistir, na Analítica do belo, em que os juízos de gosto não se originam de um interesse, nem produzem nenhum interesse e, posteriormente, argumentar a favor de um interesse pelo belo não

Kant começa o segundo momento da Analítica do Belo afirmando que a explicação para que o belo seja objeto de uma satisfação que pode ser considerada universal deve ser inferida do fato dele ser objeto de uma satisfação sem qualquer interesse:

Pois, aquilo de que alguém tem consciência de que a satisfação quanto ao mesmo é, nele mesmo, sem nenhum interesse, ele não pode julgar de outro modo, a não ser que tem de conter um objeto de satisfação para todos. Pois, como não se funda sobre alguma inclinação do sujeito (nem sobre outro interesse refletido), e como aquele que julga se sente, quanto à satisfação que dedica ao objeto, plenamente livre: então não pode encontrar como fundamentos da satisfação condições privadas, às quais se prende somente seu sujeito, e tem de considerá-la, por isso, como fundada sobre aquilo que ele pode pressupor também em todo outro; conseqüentemente, tem de acreditar ter fundamento para presumir em todos uma satisfação semelhante. Falará, por isso, do belo como se a beleza fosse uma índole do objeto e o juízo fosse lógico, embora ele seja somente estético e contenha meramente uma referência da representação do objeto ao sujeito: isso porque, de fato, tem com o lógico a semelhança, de que se pode pressupor nele a validade para todos¹⁵.

Esta inferência foi intensamente atacada, como por exemplo, por Paul Guyer, devido ao fato de não se seguir necessariamente do fato de uma satisfação não ser causada por qualquer interesse ou desejo, que ela seja válida para todos¹⁶. Mas segundo uma outra abordagem, como a de Allison¹⁷, o que efetivamente torna esta inferência problemática é a natureza peculiar desta pressuposta universalidade, a saber, sua independência para com os conceitos. Na visão de Allison, aqui Kant estaria muito mais preocupado em fazer uma exigência psicológica com respeito ao estado mental de alguém que considera algo belo com base numa presumida satisfação desinteressada, do que em inferir logicamente a universalidade a partir do desinteresse. A própria maneira de expressar a inferência atesta que talvez Kant não estivesse muito seguro de sua verdade, ou, o que é mais provável, segundo Allison, é que a considerasse apenas como uma consideração preliminar, já que chega a dizer que aquele que tem consciência de uma satisfação sem interesse “não pode julgar de outro modo”; ou ainda, se “não pode encontrar condições privadas, então tem de

meramente empírico, mas também intelectual? (Allison, H., *Kant's Theory of Taste*. Nova York, Cambridge University Press, 2001, pp. 85-86)

¹⁵ *KdU* V 211.T1, p. 309.

¹⁶ Guyer, P. *Kant and the claims of taste*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 132.

¹⁷ Allison discute a posição de Guyer em Allison, H. *Kant's theory of taste*, Nova York. Obra citada, pp. 98-103.

considerá-la como fundada sobre aquilo que pode pressupor em todo outro”, e assim por diante. Segundo Allison, o objetivo de Kant aqui, é explicar como é possível uma universalidade baseada num sentimento, não em conceitos e, para cumpri-lo, teria começado por apontar que, se a pretensão à universalidade nunca pode ter por base um sentimento privado, e o único interesse não privado, que seria o interesse moral, não pode ser considerado um fundamento possível da satisfação com o belo, então esta satisfação é independente de todo e qualquer interesse. Mas resta saber se o fato de uma satisfação não estar baseada em nenhum interesse é também uma condição suficiente para ter a pretensão à universalidade. É preciso então investigar a argumentação de Kant.

Para sustentar a pretensão à universalidade, Kant constrói uma argumentação que tem por fio condutor a comparação entre a satisfação com o belo e a satisfação com o agradável e com o bom e que conecta a pretensão à validade universal dos juízos de gosto à demanda pelo assentimento dos outros. Admite, em primeiro lugar, que não há dúvidas de que o agradável não tem qualquer pretensão à universalidade: quanto ao agradável, cada qual admite que seu juízo se funda sobre um sentimento privado e restrito meramente a sua pessoa. Em segundo lugar, afirma que, a despeito de um amplo acordo de fato acerca da beleza de alguns objetos, não existe uma normatividade genuína em tais assuntos. Logo, no caso do agradável, uma disputa acerca do gosto seria logicamente incorreta: “discutir sobre isso, com a intenção de reputar como incorreto o juízo de outros, que é diferente do nosso, como se fosse logicamente oposto a este, seria tolice; quanto ao agradável, vale pois a proposição fundamental: cada qual tem seu próprio gosto”¹⁸. Inversamente, no caso do belo, a expressão “isto é belo para mim” estaria deslocada, constituído-se um mau uso do termo: “seria ridículo se alguém, que imaginasse algo sobre seu gosto, pensasse legitimar-se com isto: esse objeto é belo para mim. Pois não deve denominá-lo belo, se apraz meramente a ele”¹⁹. A linguagem da beleza é, portanto, como observa Allison, “inerentemente normativa, envolvendo censura e demanda”, e o próprio fato de ter gosto aparece como algo obrigatório: quando alguém julga algo belo, “não conta com a concordância de outros em seu juízo da satisfação porque eventualmente os houvesse

¹⁸ *KdU* V 212. T1, pp. 309-10.

¹⁹ *Id.*

encontrado muitas vezes em concordância com o seu, mas a exige deles²⁰. Censura-os, se julgam de outro modo, e nega-lhes o gosto, do qual, no entanto, exige que eles o tenham”.²¹

Em seguida, Kant passa a comparar a universalidade dos juízos de gosto com a universalidade baseada em conceitos, que opera nos juízos de conhecimento, para esclarecer que uma universalidade que não repousa sobre conceitos do objeto não é uma universalidade lógica, mas estética, que “não contém uma quantidade objetiva do juízo, mas apenas uma subjetiva”, porque sua validade não é a “da referência de uma representação à faculdade de conhecimento, mas sim ao sentimento de prazer e desprazer para todo sujeito”. Kant caracteriza esta validade subjetiva ou estética, primeiramente como “validade comum”(Gemeingültigkeit), e então como “validade universal subjetiva”, pela qual entende a validade de um sentimento com respeito a esfera inteira dos sujeitos que julgam, em contraposição à esfera inteira dos objetos que recaem sob o conceito.²²

Finalmente, Kant chega a um dos pontos mais polêmicos da Crítica do Juízo, a questão de saber se, num juízo de gosto, o sentimento de prazer precede o juízo, ou se este precede o sentimento de prazer. Kant conclui que “é a suscetibilidade do estado-da-mente na representação dada a ser comunicado universalmente que, como condição subjetiva do juízo-de-gosto, deve estar no fundamento desse juízo, e ter como conseqüência o prazer face ao objeto”²³, questão esta que está estreitamente relacionada com a necessidade de se buscar um fundamento para a pretensão à validade universal do sentimento de prazer²⁴. Segundo Allison, esta afirmação dá origem a dois problemas: o primeiro consiste em explicar como o prazer do gosto pode ser o resultado de um juízo quando também se supõe que ele seja sua condição, e o segundo consiste em explicar como o prazer do gosto pode ser o resultado da comunicabilidade universal do estado mental implicado pelo juízo, tal como o texto parece indicar. Uma vez que um estado mental universalmente comunicável

²⁰ Allison, H. *Kant's theory of taste*. Obra citada, pp. 103-4.

²¹ *KdU* V 213. T1, p. 310.

²² *KdU* V 214. T1, p. 311. Cabe lembrar que todos os juízos de gosto têm a mesma quantidade lógica, a saber, singularidade, que encontramos expressa no seu paradigma, “esta rosa é bela”, por contraposição à sua generalização, “todas as rosas são belas” que não é mais um juízo estético, mas um juízo lógico baseado num juízo estético.

²³ *KdU* V 217. T1, p. 313.

²⁴ Allison observa que esta é a primeira vez em que a expressão “comunicabilidade universal” aparece no texto. Segundo ele, no presente contexto, “comunicabilidade universal” funciona quase como um sinônimo para “validade subjetiva universal”: “pretender falar através de uma voz universal é precisamente pretender que um juízo possa ser universalmente compartilhado no sentido de que ele exige uma condição subjetiva que seja acessível a todos” (Allison, *Kant's Theory of Taste*, Obra citada, pp. 110-11).

é, presumivelmente, prazeroso nele mesmo, isto parece comprometer Kant com a visão segundo a qual o prazer do gosto deve estar na comunicabilidade universal do prazer do gosto, o que, ao menos aparentemente, é um argumento circular. Uma solução possível consistiria em estabelecer uma distinção entre o ato de julgar um objeto e o juízo de gosto propriamente. Esta é a saída, por exemplo, de Guyer, para quem o juízo estético pressupõe dois atos da reflexão: o primeiro seria um ato da mera reflexão, na qual um prazer é sentido, e o segundo, um ato de um juízo estético propriamente, no qual a causa do prazer é atribuída à harmonia entre as faculdades. Contudo, como o próprio Guyer reconhece, a passagem em questão não fornece elementos para esta leitura, e tudo leva a crer que se trata realmente de um argumento circular.

É relevante levar em conta que a distinção entre o agradável e o belo deriva de uma preocupação de Kant bastante anterior à *Crítica do Juízo*, a distinção entre a matéria empírica da sensação e a forma *a priori* do fenômeno. Ao delinear a gênese da noção de forma à qual Kant chega na *Crítica do Juízo* a partir das *Reflexões* escritas entre a redação da *Dissertação de 1770* e a redação da *Crítica da Razão Pura*, Guillermit aponta para o fato de que nelas transparece o esforço em fundar uma estética compatível com a teoria da sensibilidade que viria a ser exposta na *Estética Transcendental*, ou seja, a idéia de que a universalidade dos juízos de gosto deveria ter por fundamento a universalidade das formas da sensibilidade, o fenômeno entendido como relação das sensações coordenadas pela intuição pura, e não a mera sensação dos sentidos. Ou seja, a partir do momento em que se admite uma identidade, entre todos aqueles que julgam, quanto às formas *a priori* da sensibilidade, pode-se explicar como o juízo de gosto não se deve à contingência das condições privadas de julgar de cada um²⁵. Seguindo este raciocínio, Guillermit aponta que a reflexão, “aquilo que agrada no gosto, não é tanto a facilitação das próprias intuições mas sobretudo aquilo que vale universalmente no fenômeno, portanto o ajuste entre o simples

²⁵ É interessante destacar as seguintes passagens mencionadas por Guillermit : “o gosto concerne àquilo que é universalmente agradável seja na sensação, seja no fenômeno” (Rx 710; XV, p. 314); “aquilo que é conforme às leis subjetivas privadas agrada na sensação (agradável). Aquilo que concorda universalmente com as leis subjetivas em geral agrada no fenômeno: belo” (Rx 715; XV, p. 317); e ainda: “o gosto é propriamente a faculdade de escolher em acordo com o outro aquilo que agrada de modo sensível. Ora, como quanto às sensações o acordo não é necessário como no fenômeno, o gosto concerne ao fenômeno, não à sensação” (Rx 647; XV, p. 284). Guillermit, L. em *L'Élucidation critique du jugement de goût selon Kant*. Paris, Éditions du CNRS, 1986, p. 25).

sentimento privado e a intuição universal, ou ainda a regra universal do sentimento”²⁶, prepara o terreno para a dedução dos juízos de gosto: “Não é o prazer, mas a validade universal deste prazer que é percebida como ligada no espírito à simples apreciação de um objeto, e que é representada a priori em um juízo de gosto como regra universal para a faculdade de julgar e válida para qualquer um”²⁷. Ora, esta regra, também considerada como sendo o princípio a priori do Juízo, deve ser compreendida a partir do vínculo entre o Juízo e a finalidade percebida nas formas da natureza.

III. BELEZA E FINALIDADE

A noção de beleza está necessariamente vinculada ao conceito de finalidade, dado o modo como julgamos as belas formas naturais. Esta conexão aponta para a necessidade de procurar a definição do conceito de finalidade nas Introduções à *Crítica do Juízo*, onde esta questão é tematizada. Nestes textos, a finalidade é definida como uma propriedade atribuída pelo juízo reflexionante à natureza, como um fundamento para a unidade sistemática de suas leis, e a idéia de que a natureza se qualifica a uma experiência, como sistema empírico chega a ser considerada por Kant como sendo o próprio princípio transcendental do Juízo, por meio do qual ele prescreve uma lei não à natureza, mas a si mesmo, característica que será denominada por Kant como uma heautonomia²⁸.

Mas quando se tem em vista a compreensão dos juízos de gosto, é mais adequada a seguinte passagem, que se encontra no final da Introdução definitiva, na qual a conexão entre gosto e finalidade da natureza é preservada sem que se sugira que a finalidade da natureza seja, ela mesma, o princípio do gosto: “O conceito do Juízo de uma finalidade da natureza pertence ainda aos conceitos da natureza, mas apenas como princípio regulador da

²⁶ Rx 653; XV, p. 289.

²⁷ *KdU* V 289. T2, p. 135.

²⁸ É preciso chamar a atenção para o fato de que o princípio transcendental do Juízo também recebe formulações nas quais a questão da sistematicidade não é levada em conta, como por exemplo: “o princípio da reflexão sobre objetos dados da natureza é: que para todas as coisas naturais se deixam encontrar conceitos empiricamente determinados, o que quer dizer o mesmo que: pode-se sempre pressupor em seus produtos uma forma, que é possível segundo leis universais, cognoscíveis para nós” (*EE* XX, 211. T1, pp.270-1); ou ainda, de acordo com a Introdução definitiva, que o Juízo tem de supor como princípio a priori que “o contingente para o discernimento humano nas leis particulares (empíricas) da natureza contém, não obstante, uma unidade legal (imperscrutável para nós, mas pensável) na ligação de seu múltiplo com uma experiência possível em si” (*KdU* V 183. Tradução organizada por Ricardo Terra, in *Dois Introduções à Crítica do Juízo*. São Paulo, Iluminuras, 1995, p. 112).

faculdade de conhecimento, embora o juízo estético sobre certos objetos (da natureza ou da arte), que dá ocasião a tal conceito, seja um princípio constitutivo em vista do sentimento de prazer ou desprazer”.²⁹

A discussão acerca do papel da forma a partir da perspectiva do conceito de finalidade requer ainda um esclarecimento acerca da distinção entre o realismo e o idealismo da conformidade a fins expressa pelo princípio do gosto. A mera existência de uma tal distinção já pressupõe a exclusão de um empirismo quanto à crítica do gosto, pois, se os fundamentos para o gosto fossem dados *a posteriori*, o objeto da satisfação não se distinguiria do agradável. Kant discute então a possibilidade de se postular o realismo da conformidade a fins, que consistiria em compreender a conformidade a fins como “fim efetivo (intencional) da natureza (ou da arte) para concordar com nosso Juízo”, ou o idealismo da conformidade a fins, ou sejam a concepção desta conformidade a fins simplesmente como “uma concordância final e sem fim – que sobressai espontânea e acidentalmente – com a necessidade do Juízo, relativamente à natureza e às suas formas produzidas segundo as suas leis particulares”. Apesar das belas formas naturais corroborarem para a admissão do realismo da conformidade a fins estética, pois sua elegância, a multiplicidade das cores e as composições harmoniosas com as quais nos deparamos quando contemplamos, por exemplo, as flores e os animais de todas as espécies poderiam levar facilmente a acreditar que “na causa produtora à base da produção do belo tenha jazido uma idéia dele”; “um fim favorável à nossa imaginação”, Kant descarta esta hipótese em virtude da máxima da razão segundo a qual “deve-se evitar na medida do possível a desnecessária multiplicação dos princípios por toda parte”, preferindo pressupor que “essas formas, mesmo independentemente de toda idéia subjacente a elas como fundamento, podem ser conformes a fins para o nosso Juízo”. Além disso, se a natureza tivesse “constituído as suas formas para a nossa satisfação”, a conformidade a fins da natureza seria objetiva, e não mais subjetiva, e os juízos acerca da beleza das formas naturais não seriam livres, como devem ser os juízos de gosto.³⁰

Logo, o que Kant afirmará, é que na natureza ocorrem casos felizes nos quais certos objetos podem ocasionar uma satisfação como se sua constituição fosse ordenada de modo

²⁹ *KdU* V, 197. Tradução citada, p.128.

³⁰ *KdU* V, 346-351. T2, pp. 191-5.

final para nossas faculdades de conhecimento, ou seja, como se viessem ao encontro de uma necessidade e de uma exigência da nossa atividade cognitiva. Nestes casos felizes, que são contingentes, há uma finalidade formal da natureza. Mas este acordo entre natureza e conhecimento não é pensado como uma constituição objetiva da natureza, e sim como uma lei do juízo reflexionante. Em outras palavras, a finalidade formal da natureza não é o mesmo que a sua constituição objetiva, mas uma lei do nosso modo de considerá-la, de modo a podermos obter uma experiência coerente dela; não é uma estrutura real, mas um princípio regulativo. Ora, se o idealismo da conformidade a fins deve ser admitido quando se trata da natureza, Kant tem ainda mais motivos para adotá-lo para pensar a bela-arte. Afinal, se ela pretendesse deliberadamente alcançar fins determinados ela não seria arte bela, mas arte agradável, se pretendesse agradar por via das sensações, ou ainda arte mecânica³¹.

IV. FINALIDADE E REFLEXÃO

Qual a natureza da reflexão que está em jogo no juízo estético? De acordo com a Primeira Introdução, refletir é, de um modo geral, “comparar e manter juntas dadas representações, seja com outras, seja com sua faculdade de conhecimento, em referência a um conceito tornado possível através disso”³². Esta definição, que menciona a referência a um conceito, precisa ser levemente matizada para poder descrever o que se passa na experiência estética, uma vez que “na mera reflexão sobre uma percepção não se trata de um conceito determinado, mas de modo geral somente da regra para refletir sobre uma percepção em função do entendimento como uma faculdade dos conceitos”. No caso dos juízos estéticos esta comparação se dá, então, entre a proporção em que imaginação e entendimento “têm de estar no Juízo em geral em relação um ao outro” e “a proporção em que efetivamente

³¹ Como explica Salim Kemal, “A relação do prazer com a bela-arte difere daquela entre prazer e arte agradável. Não podemos supor que existam certas ações que, quando executadas, produzirão um prazer particular. Na bela-arte, o prazer não é um fim procurado, não se pode pretender “encaixar” certas características conhecidas por causar prazer com a esperança de que a experiência de prazer leve a julgar belo o objeto. O prazer não é o fim e sua ocorrência não constitui, por si só, de um objeto uma obra de arte. Antes, o prazer acompanha um juízo no qual nos damos conta de que o objeto estimula nossa capacidade de comunicar por oferecer uma representação original que resulta numa harmonia entre as faculdades da qual outros podem participar (...) na bela-arte julgamos o objeto a partir de certos critérios e o juízo é prazeroso nele mesmo”. (Kemal, S. “The importance of artistic beauty”, in Kant Studien 71. Berlim, Walter de Gruyter, 1980, pp. 492-493).

³² *EE XX*, 211. T1, p. 270.

estão, em uma percepção dada”³³, ou seja, num tal juízo a comparação é feita entre uma relação efetiva entre as faculdades na percepção de um dado objeto e uma relação ideal entre elas.³⁴ Mas, acima de tudo, a comparação que está em jogo num juízo estético pode ser entendida como uma ação do Juízo por meio da qual ele considera se a forma de um objeto ocasiona ou não uma harmonia entre a imaginação e o entendimento. A imaginação fornece um conteúdo, mas não o esquema de um conceito específico sob o qual o objeto possa ser subsumido num juízo determinante. No lugar disso, ela exhibe um padrão ou ordem (forma), que sugere um número indeterminado de esquematizações possíveis, nenhuma das quais inteiramente adequada, ocasionando assim a reflexão sobre um objeto.

Quando são dados conceitos empíricos e leis igualmente empíricas, em conformidade com o mecanismo da natureza, e uma forma é encontrada no objeto, a finalidade é julgada objetivamente, e a coisa se chama um fim natural. Nesse caso, trata-se de um juízo teleológico, ou seja de um juízo sobre a finalidade objetiva da natureza. É um juízo-de-conhecimento, ainda que reflexionante, e não ao determinante, “pois, em geral, a técnica da natureza, quer seja meramente formal ou real, é apenas uma proporção das coisas a nosso Juízo”³⁵. Ou seja, existe uma diferença entre a técnica formal da natureza e a técnica real da mesma. A primeira corresponde à finalidade da natureza na intuição e ocorre quando, por ocasião da representação de uma forma, imaginação e entendimento concordam mutuamente por si mesmos, para a possibilidade de um conceito. A técnica real da natureza, por sua vez, diz respeito à finalidade dos objetos naturais segundo um

³³ EE XX, 220. T1, p. 276.

³⁴ É importante sublinhar, uma vez que todo juízo, mesmo quando determinante, implica um momento de reflexão, que os juízos de gosto são *meramente* reflexionantes e não simplesmente juízos reflexionantes, já que não referem intuições a conceitos determinados. O fato desta espécie de juízos ser “meramente reflexionante” é interpretado por Longuenesse como uma “fórmula restritiva”. Segundo Longuenesse, o que ocorre é que “nos juízos meramente reflexionantes o esforço da faculdade de julgar para refletir conceitos a partir do sensível não se conclui (n’aboutit pas): ele não chega nem a um conceito pelo acordo da imaginação e do entendimento sentido como prazer estético (juízo meramente reflexionante estético), nem à formação do conceito de uma causalidade final para a finalidade objetiva dos organismos e da natureza como um todo (juízo meramente reflexionante teleológico)”. Assim, conclui: “a particularidade dos juízos estéticos e teleológicos não é, portanto, a de serem juízos reflexionantes (todo juízo sobre um objeto empírico é reflexionante); mas o fato de serem juízos *meramente* reflexionantes, juízo nos quais a reflexão não atinge jamais a determinação conceitual” (Longuenesse, B. *Kant et le pouvoir de juger*, 1993, pp. 209-210). A partir desta leitura do texto de Kant parece procedente o comentário de Allison, que observa tratar-se uma “sugestão deslocada”, uma vez que “o livre jogo das faculdades em tal reflexão não tem em vista uma tal determinação” e, portanto, não pode ser compreendida como um esforço que não atinge seu objetivo (Allison, H. *Kant’s theory of taste*. Obra citada, p. 44, nota 2).

³⁵ EE XX, 220. T1, p. 276.

conceito, que estaria no fundamento da causalidade de seu engendramento. Nesse caso, existe um fim, que consiste numa representação que deve ser considerada como condição de causalidade de seu objeto e que tem de ser dado antes do Juízo começar a agir. A finalidade pode então ser representada de dois modos: apenas subjetivamente, como concordância da forma do objeto, independentemente de qualquer conceito, com as faculdades de conhecimento, quando a representação ocasiona um sentimento de prazer que repousa na mera reflexão; ou objetivamente, quando a forma do objeto concorda com sua possibilidade segundo um conceito, caso no qual não existe qualquer relação com o sentimento de prazer e desprazer. Por isso, a beleza natural pode ser considerada como a exibição de uma finalidade subjetiva e julgada por meio do sentimento de prazer, enquanto que os fins naturais podem ser julgados segundo conceitos, na medida em que exibem uma finalidade objetiva. Ou seja, dizer que um juízo de gosto é subjetivo não significa dizer que ele não se refere a um objeto ou a uma representação, mas que um objeto ou representação são considerados por meio de um sentimento: o juízo de gosto sempre pressupõe uma relação entre o sentimento do sujeito e um objeto.

Kant introduz as noções de “finalidade sem fim” e de “forma” - tanto a “forma da finalidade” como a “finalidade da forma”- na análise do gosto efetuada no terceiro momento da Analítica do Belo, que trata da relação, quando o objeto estético passa a ocupar, pela primeira vez, o centro da discussão³⁶. A expressão “finalidade sem fim” indica que quando se julga belo um objeto, isso acontece porque se percebe nele uma legalidade, mas que esta legalidade é livre, ou seja, apreende-se a unidade de uma multiplicidade sem que esta unidade tenha por fundamento um conceito e, portanto, não existe uma legalidade objetiva e conceitual que unifique a multiplicidade no objeto. Portanto, a regularidade estética de um objeto belo reside sobretudo na sua forma, pois o conceito que estaria no seu fundamento permanece indeterminado. Mas embora se fale em “forma da finalidade” como se esta fosse uma propriedade dos objetos, o conceito de finalidade, tal como é compreendido por Kant, apenas atribui aos objetos a disposição para produzir uma certa recepção em nós, sem estabelecer quais seriam as propriedades pelas quais estes objetos alcançam esta disposição.

³⁶ Não se trata de discutir a natureza deste objeto, mas o objeto enquanto representação, ou seja, apreendido na mera reflexão, e sua relação estética, portanto não cognitiva, nem prática, com o sujeito.

Para poder introduzir a noção de “finalidade sem fim” Kant precisa primeiramente esclarecer o que entende por fim. O fim é definido “segundo suas determinações transcendentais”, como “o objeto de um conceito, na medida em que este é considerado como a causa daquele (o fundamento real da sua possibilidade)”³⁷. O sentido geral do termo “finalidade” deriva desta definição de fim. A finalidade é definida como “a causalidade de um conceito quanto a seu objeto”. A princípio, um juízo acerca da finalidade não poderia fundamentar um juízo de gosto, pois, se um juízo acerca da finalidade é um juízo acerca da causalidade implicada pela produção do objeto, então deve ser um juízo que emprega conceitos determinados e, portanto, estaria excluído da recepção estética, segundo a doutrina do desinteresse desenvolvida na explicação da noção fundamental de harmonia entre as faculdades. Mas além de excluir os fins objetivos, a finalidade sem fim exclui os fins subjetivos, ou seja, aqueles que têm alguma relação com o interesse:

“Todo fim, se é considerado como fundamento de satisfação, traz sempre consigo um interesse, como fundamento-de-determinação do juízo sobre o objeto do prazer. Portanto, não pode estar no fundamento do juízo-de-gosto nenhum fim subjetivo. Mas também nenhuma representação de um fim objetivo, isto é, da possibilidade do próprio objeto segundo princípios da vinculação final, portanto nenhum conceito do bom, pode determinar o juízo-de-gosto; porque é um juízo estético e não um juízo-de-conhecimento, que, portanto, não diz respeito a nenhum conceito da índole e da possibilidade interna ou externa do objeto, por esta ou aquela causa, mas meramente à proporção dos poderes-de-representação entre si, na medida em que são determinados por uma representação”³⁸.

A partir do momento em que Kant estabelece a possibilidade de uma finalidade que não implica conexões com estes dois tipos de fim, começa a se delinear algo que pode ser interpretado como uma tentativa de fornecer restrições às propriedades dos objetos que podem ser julgados esteticamente. Um juízo sobre a beleza não pode ser determinado nem por um fim subjetivo – como ocorre com o agradável – nem por um fim objetivo – como no caso da perfeição, então, “nada outro do que a finalidade subjetiva na representação de um objeto, sem nenhum fim (nem objetivo nem subjetivo), conseqüentemente a mera forma da finalidade na representação pela qual um objeto nos é dado, na medida em que temos

³⁷ *KdU* V 220. T1, pp. 315-6.

³⁸ *KdU* V 221. T1, p. 316.

consciência dela, pode constituir a satisfação que, sem conceito, julgamos como universalmente comunicável, portanto o fundamento-de-determinação do juízo-de-gosto”³⁹. Isso significa que um objeto, ou sua representação, podem possuir a “forma” da finalidade, sem possuir a “matéria” da finalidade – ou seja, uma relação efetiva com algum fim, seja subjetivo, seja objetivo. Mas o que significa “forma da finalidade”? A expressão alternativa para forma da finalidade, que seria “finalidade subjetiva” sugere que um objeto tem forma da finalidade quando estabelece uma certa relação com o sujeito que o percebe e o aprecia, o que pode ser confirmado tanto pela seção 12, bem como pelas duas Introduções.

A seção VII da Primeira Introdução estabelece a noção de finalidade subjetiva ao explicar como se pode, na mera reflexão sobre um objeto, perceber uma finalidade na sua representação: “se, pois, a forma de um objeto dado na intuição empírica é de tal índole, que a apreensão do diverso do mesmo na imaginação coincide com a exposição de um conceito do entendimento (sem se determinar qual conceito), então na mera reflexão entendimento e imaginação concordam mutuamente em favor de sua operação, e o objeto é percebido como final meramente para o Juízo, portanto a finalidade mesma é considerada meramente como subjetiva”⁴⁰. A Introdução definitiva também explica a finalidade subjetiva formal nos termos da harmonia entre as faculdades: “se o prazer está ligado à mera apreensão (*apprehensio*) da forma de um objeto da intuição, sem referência dessa apreensão a um conceito para fins de um conhecimento determinado, então a representação não está referida, com isso, ao objeto, mas unicamente ao sujeito; e o prazer não pode exprimir senão a adequação do objeto às faculdades de conhecimento que estão em jogo no Juízo reflexionante e, portanto, na medida em que estas assim se encontram, exprime meramente uma finalidade subjetiva e formal do objeto”⁴¹. O que a seção 12 da Analítica do Belo acrescenta a estas passagens das Introduções é a idéia de que a consciência da finalidade formal, que é o próprio sentimento de prazer, “contém um fundamento-de-determinação da atividade do sujeito quanto à vivificação dos poderes-de-conhecimento” do sujeito, e, portanto, “uma causalidade interna (que é final) quanto ao conhecimento em geral, mas sem ser limitada a um conhecimento determinado, portanto a uma mera forma da

³⁹ *KdU* V 221. T1, p. 317.

⁴⁰ *EE* XX 221. T1, p. 276.

⁴¹ *KdU* V 189. Tradução organizada por Ricardo Terra, in *Duas Introduções à Crítica do Juízo*. São Paulo, Iluminuras, 1995, p. 119.

finalidade subjetiva de uma representação em um juízo estético”⁴².

A finalidade em geral é um tipo de causalidade. A finalidade formal também é um tipo de causalidade: a capacidade de um objeto para satisfazer as pretensões do conhecimento em geral (chegar a uma unidade a partir de uma multiplicidade), sem recorrer a nenhum juízo determinante, ou a capacidade de ocasionar o livre jogo entre imaginação e entendimento. E além desta causalidade, o sentimento de prazer tem uma causalidade em si, “para conservar o estado da própria representação e a ocupação dos poderes-de-conhecimento, sem outro propósito”, a qual explica porque nos demoramos na contemplação do belo. Pode-se perceber que quando Kant atribui a forma da finalidade aos objetos, sempre enfatiza o papel da representação do objeto na produção da harmonia entre as faculdades, sem apontar para qualquer propriedade ou tipo de objetos que fossem mais adequados para ocasionar o livre jogo. Atribuir finalidade formal a um objeto é declarar que ele é capaz de ocasionar este estado, e não afirmar que ele o faz por possuir esta ou aquela propriedade específica. Contudo, para muitos autores, a noção de “forma da finalidade” é uma evidência do formalismo de Kant, uma vez que, a partir deste momento passam a ser introduzidas restrições quanto aos objetos que podem ser julgados belos, e passa-se a considerar que apenas as características pertencentes à forma espaço-temporal dos objetos seriam relevantes para a determinação da beleza .

Autores como Allison e Guyer concordam quanto ao fato de que aqui surgiria uma espécie de formalismo e que este não seria exigido pela análise da harmonia entre as faculdades, embora Allison veja neste momento sobretudo uma retomada das condições de pureza às quais os juízos de gosto devem corresponder. Depois de introduzir a noção de forma da finalidade e estabelecer sua conexão com o prazer do gosto, nas seções 13 e 14 Kant passa a explicar esta noção de forma e a estabelecer sua conexão com o juízo de gosto puro. A posição de Kant nestas seções é considerada formalista porque nelas é afirmado que o juízo de gosto dirige-se exclusivamente à forma do objeto ou de suas representações, por oposição aos juízos impuros ou empíricos, condicionados por fatores como o atrativo e a emoção. E o fato de, na seção 13, Kant deixar de falar em finalidade da forma para usar a expressão “forma da finalidade”, parece enfatizar ainda mais esta mudança de foco da forma nos juízos para a forma dos objetos:

⁴² *KdU* V 222. T1, pp. 317-8.

Um juízo-de-gosto, sobre o qual atrativo e emoção não têm nenhuma influência (se bem que se deixem vincular com a satisfação face ao belo) e que portanto tem meramente a finalidade da forma como fundamento-de-determinação, é um juízo-de-gosto puro⁴³.

O possível significado desta mudança terminológica não é explicado por Kant em nenhum momento. Até então, por finalidade da forma, entendia-se algo que meramente parecesse final, por oposição a algo efetivamente final, ou seja, cuja finalidade fosse determinada. Assim, para que algo pudesse ser considerado objeto de um juízo de gosto, ou seja, ocasionasse um estado mental harmonioso que fosse a fonte de um prazer de gosto universalmente comunicável, bastaria que lhe fosse atribuída uma finalidade formal. Mas a expressão “finalidade da forma” parece se referir efetivamente à natureza final da forma de um objeto e, conseqüentemente, sugerir uma espécie genuína de finalidade, embora esta continue a ser algo distinto da matéria, ou conteúdo sensível, do objeto.

É bastante pertinente a interpretação de Guyer, segundo a qual a definição da beleza como “forma da finalidade de um objeto, na medida em que, sem a representação de um fim, é percebida nele”⁴⁴ introduz, não apenas um critério a ser aplicado à nossa recepção dos objetos, mas também um critério com referência aos objetos do gosto. Ou seja, por meio do conceito de finalidade, são introduzidas algumas regras quanto aos juízos de gosto que podem ser aplicadas diretamente aos objetos de tais juízos. Isso não significa que Kant pretenda fornecer regras determinadas pelas quais se possa determinar que algum objeto em particular é belo, pois esta possibilidade está definitivamente excluída a partir da própria definição do prazer ligado ao belo: “não pode haver nenhuma regra de gosto objetiva que determine por conceitos o que é belo”⁴⁵. Além disso, “procurar um princípio do gosto, que fornecesse o critério universal do belo por conceitos determinados é um empenho inútil”. Contudo, regras não objetivas também podem vincular a possibilidade de uma recepção estética adequada a certos aspectos ou certos tipos de objetos. Ou antes, podem excluir certos aspectos ou tipos de objetos do conjunto de elementos adequados ao gosto, e é isto o

⁴³ *KdU* V 223. T1, p. 318.

⁴⁴ *KdU* V 236. T1, p. 328.

⁴⁵ *KdU* V 231. T1, p. 324.

que parece acontecer a partir da introdução da noção de “forma da finalidade”⁴⁶.

Allison, por sua vez, considera que o formalismo estrito que se costuma atribuir a estética kantiana deriva, não desta substituição da “finalidade da forma” para “forma da finalidade”, mas sim da ênfase na identificação entre forma estética e forma perceptiva, entendida como uma estrutura espaço-temporal. Segundo ele, na seção 13, ainda que Kant declare a independência dos juízos de gosto tanto para com o atrativo, como para com a emoção, o que se encontra é uma rejeição radical do atrativo, devido ao fato de que o tipo de satisfação vinculada a ele sempre será uma satisfação com o agradável e, portanto, baseada num interesse, o que impossibilita qualquer pretensão à validade universal. Mas no segundo parágrafo da seção 13 Kant, além disso, chega a afirmar que o belo diz respeito apenas à forma, enquanto que o atrativo diz respeito à matéria: é precisamente aqui que se dá um deslocamento definitivo para uma nova noção de forma, a qual supostamente funciona como único determinante do valor estético. Contudo, como bem observa Allison, Kant não chega realmente a dizer o que “forma” ou “matéria” significam neste contexto. Esta distinção só começa a ficar mais clara a partir da seção 14, onde a “matéria” é claramente igualada à sensação (ou àquilo que é dado na sensação) e a forma, aparentemente, com a organização espaço-temporal⁴⁷.

A análise do terceiro momento feita por Allison é bastante minuciosa e esclarece muitas questões acerca das relações entre finalidade e forma na análise do gosto. Allison começa discutindo a seção 10, onde Kant oferece uma noção genérica de finalidade para que se possa compreender qual o modo específico de finalidade relevante para os juízos de gosto. Deixando de lado tudo o que é empírico, especialmente o sentimento de prazer, Kant define fim como sendo o produto de uma causalidade intencional, que pressupõe um conceito daquilo que a coisa deva ser. De acordo com esta afirmação, Kant observa que a representação do efeito precede e é o fundamento de determinação da causa. Segundo Allison, esta definição genérica de fim não contém nada de novo em relação às Introduções e não causa problemas, mas o mesmo não pode ser dito da definição de finalidade. Contrastando fortemente com as explicações das Introduções, onde a finalidade se conecta com a natureza e é atribuída a objetos ou às suas relações, aqui Kant a define como “a

⁴⁶ A interpretação de Guyer encontra-se em Guyer, P., *Kant and the claims of taste*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 199-202.

⁴⁷ Allison, H., *Kant's Theory of Taste*. Obra citada, pp. 120 - 4.

causalidade de um conceito quanto a seu objeto”⁴⁸. E, sem maiores explicações, a identifica com a forma final. Isso significa que a finalidade passa a ser tratada como uma propriedade de um conceito, mais especificamente, a propriedade de ter causalidade com vistas a um objeto. Presumivelmente, ter tal causalidade, é ter forma final.

A introdução da noção de finalidade na análise do gosto leva Kant a reformular a noção de sentimento de prazer e desprazer, o qual passa a designar “a consciência da causalidade de uma representação em intenção ao estado do sujeito, para conservá-lo nele”⁴⁹. Ora, na Primeira Introdução, o prazer em geral era caracterizado como “um estado da mente, no qual uma representação está em harmonia consigo mesma, como fundamento, seja meramente para conservar este estado (pois o estado de poderes da mente favorecendo-se mutuamente em uma representação conserva a si mesmo), ou para produzir seu objeto”⁵⁰, enquanto que na primeira seção da Analítica do Belo, Kant enfatiza a conexão entre o sentimento de prazer e um sentimento vital. Entre estes dois modos de explicar o sentimento de prazer não parece haver conflito. Já a explicação deste sentimento no Terceiro Momento introduz uma novidade: a idéia de que o sentimento de prazer reside na “consciência da causalidade de uma representação”, o que parece, em primeiro lugar, deslocar o sentido da noção de prazer como um estado mental, para a “consciência da causalidade de uma representação” para preservar um certo estado mental; e, em segundo lugar, a conexão desta consciência com o poder causal para preservar um certo estado mental, também parece fazer da preservação deste estado o fundamento do prazer, mais do que meramente uma conseqüência⁵¹. É preciso, portanto, investigar mais detalhadamente este sentimento, para que se possa compreender qual o seu vínculo com a noção de forma.

V. LIVRE JOGO E SENTIMENTO DE PRAZER

⁴⁸ *KdU*, V:220.T1, p. 316

⁴⁹ *Id.*

⁵⁰ *EE XX* 230. T1, p. 283.

⁵¹ Para resolver o primeiro problema, Allison sugere que embora a definição de prazer das Introduções não faça referência à consciência, ela já estaria implícita nestes textos, pois neles o sentimento de prazer já pressupõe a consciência de um determinado estado mental, o qual, por sua vez, está na base do julgamento estético. Quanto ao segundo problema, bastaria lembrar que, nas Introduções, o sentimento de prazer já era ligado à consciência estética da finalidade, portanto, a satisfação por ocasião de uma representação já surgia a partir da consciência de sua capacidade para nos manter num certo estado mental. Ora, este estado só é mantido porque é prazeroso, e isso o que induz o sujeito a procurar permanecer nele. Portanto, ambos os problemas seriam meramente aparentes. Allison, H., *Kant's Theory of Taste*. Obra citada, pp. 124 - 5

Belos objetos da natureza são pensados como conformes a fins e sua beleza é pensada como uma finalidade da natureza. Mas Kant adverte: “é o Juízo que é propriamente técnico; a natureza é representada como técnica somente na medida em que concorda com aquele seu procedimento e o torna necessário”.⁵² Trata-se, portanto, de uma finalidade cujo fundamento é puramente subjetivo, pois consiste na “concordância da forma do objeto”, independentemente de qualquer conceito, com as faculdades de conhecimento, para um “conhecimento em geral”.⁵³ O fim não é posto no objeto, mas meramente na faculdade de refletir do sujeito. Sobre a representação da finalidade da forma do objeto na mera reflexão sem referência a qualquer conceito determinado repousa um sentimento de prazer que é, propriamente, o sentimento do belo⁵⁴, portanto, o modo de reflexão estético não consiste na referência de uma representação ao conhecimento:

Se, pois, a forma de um objeto dado na intuição empírica é de tal índole que a apreensão do diverso do mesmo na imaginação coincide com a exposição de um conceito do entendimento (sem se determinar qual conceito), então na mera reflexão entendimento e imaginação concordam mutuamente em favor de sua operação, e o objeto é percebido como final meramente para o Juízo, portanto a finalidade mesma é considerada meramente como subjetiva; assim como nenhum conceito do objeto é requerido para isso nem engendrado através disso, e o juízo mesmo não é um juízo-de-conhecimento. – um tal juízo chama-se um juízo-de-reflexão estético⁵⁵.

Um juízo estético sobre um objeto não é, portanto, uma determinação do objeto, mas do sujeito, em virtude de uma proporção que se estabelece entre sua imaginação, para a composição do diverso da intuição, e seu entendimento, para a unidade do conceito que unifica as representações, mas sem que um conceito determinado os restrinja a uma regra particular de conhecimento. Esta proporção entre imaginação e entendimento pode ser sentida como prazer quando existe uma harmonia, um favorecimento mútuo entre elas. Aqui, a satisfação não consiste, portanto, em constatar a perfeição de algum objeto mas, simplesmente, em captar uma forma dada na imaginação. Logo, a consciência da proporção

⁵² *EE XX*, 220. T1, p. 276.

⁵³ “O princípio da reflexão sobre objetos dados da natureza é: que para todas as coisas naturais se deixam encontrar conceitos empiricamente determinados, o que quer dizer o mesmo que: pode-se sempre pressupor em seus produtos uma forma (*Form*), que é possível segundo leis universais cognoscíveis para nós”. *EE XX* 211.t1, pp. 270-1.

⁵⁴ Kant chega a afirmar que a finalidade subjetiva “é, no fundo, o mesmo que o sentimento de prazer” (*EE XX*: 228. T1, p. 283).

⁵⁵ *EE XX* 218. T1, p. 276.

não é intelectual, como acontece no esquematismo, uma vez que ela só se dá a conhecer por sensação. Como operam a imaginação e o entendimento nos juízos de gosto? As duas faculdades estão em liberdade, ou seja, nem a imaginação exhibe conceitos do entendimento, nem o entendimento impõe seus conceitos à imaginação. A imaginação, desvinculada da função de exhibir e esquematizar conceitos do entendimento, é propriamente livre. O entendimento, por sua vez, ainda que não imponha seus conceitos à imaginação, não pode se desvincular da sua característica própria, que é a de dar leis. O acordo consiste no fato da imaginação ser ao mesmo tempo livre e regular: seu movimento é regular, refletindo a legalidade do entendimento, pois ela não possui uma legalidade própria. Em contrapartida, a imaginação fornece uma rica matéria ao entendimento, pois, livre das leis de associação inerentes ao seu uso empírico, manifesta-se em sua liberdade. No juízo de gosto, a imaginação é livre para criar “formas arbitrárias de intuições possíveis”, sem ter de se submeter às leis de associação, como quando se destina a apreender a forma determinada de um objeto dos sentidos. Tudo se passa “como se” a imaginação estivesse “livremente abandonada a si mesma”. Mas a imaginação não é autônoma, a lei é dada pelo entendimento, embora se trate de uma lei indeterminada. Afinal, se a lei fosse determinada, a forma apreendida teria por referência um conceito e o juízo não seria um juízo de gosto. É por isso que, embora figuras geométricas regulares costumem ser consideradas exemplos de beleza, não possam ser consideradas como tais por Kant, pois consistem meramente em “exposições de um conceito determinado, que prescreve àquela figura a sua regra”:

A regularidade que leva ao conceito de um objeto é decerto uma condição indispensável para se apreender o objeto em uma única representação e determinar o diverso em sua forma. Essa determinação é um fim quanto ao conhecimento; e em referência a este ela é também, toda vez, vinculada com satisfação (que acompanha a efetuação de todo e qualquer propósito). Mas então é meramente a apreciação da solução que dá conta do problema e não um entretenimento livre e indeterminadamente final dos poderes -damente com aquilo que nós chamamos belo em que o entendimento está a serviço da imaginação e não esta a serviço daquele.⁵⁶

O entendimento impõe sua própria lei à imaginação, embora esteja a serviço dela. Pode-se dizer que, de certo modo, ele limita a liberdade da imaginação na medida em que aquilo que a imaginação produz deve ser conforme a sua legalidade: a imaginação funciona segundo uma regularidade sem leis, como se exibisse um conceito, mas sem que um

⁵⁶ *KdU* V 242. T1, p. 333.

conceito esteja presente; o entendimento sem conceitos, põe a imaginação num jogo regular. Guillermit, em seu livro *L'élucidation critique du jugement de goût selon Kant*, chama a atenção para o fato da Analítica do belo organizar-se segundo os momentos do juízo de gosto. Afinal, pergunta ele, se o juízo de gosto não é um juízo de conhecimento, “não é paradoxal regular sua análise sobre a tábua lógica dos juízos?”. Ou ainda, “já que o entendimento não é mais o objeto da Analítica, não é surpreendente ver Kant seguir novamente o fio condutor das funções lógicas do entendimento que havia guiado a sua primeira Analítica?”⁵⁷ Guillermit lembra que Kant se justifica por ter seguido este fio condutor de duas maneiras diferentes: já na primeira nota à Crítica do Juízo, afirma que seguirá as funções lógicas do Juízo porque “no juízo de gosto está sempre contida ainda uma referência ao entendimento”, para logo em seguida ponderar que “para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento ao objeto, mas pela imaginação (talvez vinculada com o entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer e desprazer”.⁵⁸

Sigamos a análise de Guillermit: a *Crítica da Razão Pura* teria estabelecido a subsunção como sendo a atividade própria do Juízo. A subsunção implica uma relação entre entendimento e imaginação que seja capaz de produzir esquemas para tornar conceitos aplicáveis a fenômenos. Logo, temos o direito de pressupor que estas mesmas faculdades entrem em jogo nos juízos de gosto: “por mais original que possa ser a especificidade de um juízo de gosto, quanto à forma ele não deixa de ser um juízo, pois referir a representação ao objeto por meio do entendimento, como faz o juízo lógico, ou referir a ao sujeito por meio da imaginação, são de todo modo, sempre referir, e este ato de estabelecer uma relação constitui a forma do juízo”⁵⁹. Guillermit conclui então, que o entendimento entrará no juízo de gosto para satisfazer a condição da pretensão à universalidade:

A faculdade dos conceitos, quer sejam estes confusos ou claros, é o entendimento; e, embora para o juízo-de-gosto, como juízo estético, também (como para todos os juízos) seja requerido entendimento, este não lhe pertence no entanto como faculdade de conhecimento de um objeto, mas como faculdade de determinação do juízo e de sua representação (sem conceito), segundo sua proporção ao sujeito e a seu sentimento interno, e, aliás, na medida em que esse

⁵⁷ Guillermit, L., *L'élucidation critique du jugement de goût selon Kant*. Obra citada, p. 85.

⁵⁸ *KdU* V203. T1, p. 303.

⁵⁹ Guillermit, L., *L'élucidation critique du jugement de goût selon Kant*. Obra citada, p. 87.

juízo é possível segundo uma regra universal.⁶⁰

Esta restrição deverá excluir os juízos de sentido estéticos, na medida em que estes têm um caráter simplesmente privado, e contribuir para caracterizar com maior precisão os juízos de gosto, nos quais uma representação, “ainda que singular”, “tem entretanto uma concordância com as condições da universalidade, que constitui a operação do entendimento em geral” e “traz as faculdades-de-conhecimento àquela disposição proporcionada que requeremos para todo conhecimento”⁶¹. Para que a especificidade estética fosse preservada, Kant caracterizou a universalidade do juízo de gosto como apenas subjetiva, como “universalidade estética”, pois assim a referência a um conceito deixaria de ser exigida: “primeiramente, é preciso convencer-se plenamente disto: que, pelo juízo de gosto (sobre o belo), se atribui a todos a satisfação com um objeto, sem no entanto fundar-se sobre um conceito”⁶². Guillermit contrasta os juízos lógicos e os juízos de gosto ao chamar a atenção para o fato de que a universalidade, no caso dos juízos lógicos, “liga o predicado ao conceito do objeto considerado em toda a sua esfera lógica”, enquanto que no caso dos últimos, “estende seu predicado à esfera dos sujeitos que julgam”⁶³. Pode-se então compreender a intervenção do entendimento nos juízos de gosto, uma vez que ele é a faculdade capaz de garantir as condições de universalidade reivindicadas por este tipo de juízo. Contudo, nos juízos de gosto, o lugar que nos juízos de conhecimento era ocupado pelo entendimento passa a ser preenchido pela faculdade de julgar que, aqui, é autônoma⁶⁴: se nos juízos de conhecimento a faculdade de julgar se submetia ao entendimento, nos juízos de gosto ela ultrapassa a determinação deste, pois a finalidade subjetiva não requer ou engendra qualquer conceito.

A autonomia da faculdade de julgar não elimina a relação de subsunção da imaginação ao entendimento que constitui a condição formal de um juízo em geral: o gosto,

⁶⁰ *KdU* V 228-9. T1, pp. 322-3.

⁶¹ *KdU* V 219. T1, p. 315.

⁶² *KdU* V 214. T1, p. 311.

⁶³ Guillermit, L., *L'élucidation critique du jugement de goût selon Kant*. Obra citada, p. 89.

⁶⁴ “Em vista das faculdades da alma em geral, na medida em que consideradas superiores, isto é, como contendo autonomia, aquilo que contém princípios constitutivos a priori, para a faculdade de conhecimento (a faculdade teórica da natureza), é o entendimento; para o sentimento de prazer e desprazer, é o Juízo” (*KdU* V 198. Tradução organizada por Ricardo Terra, in *Dois Introduções à Crítica do Juízo*. São Paulo, Iluminuras, 1995, p. 128.

enquanto faculdade de julgar subjetiva contém um princípio da subsunção, não das intuições sob conceitos, mas da imaginação ao entendimento, “na medida em que a primeira em sua liberdade concorda com o segundo em sua legalidade”⁶⁵ <*Gesetzmissigkeit*>, e o gosto é definido justamente como “uma faculdade-de-julgamento de um objeto em referência à legalidade livre da imaginação”⁶⁶. Guillermit conclui que a participação do entendimento nos juízos de gosto nos apresenta, portanto, uma “estranha particularidade”, que se revela sob a forma de um “aparente paradoxo”. O problema reside no fato de não ser possível encontrar, nos juízos estéticos, nenhum conceito sob o qual se possa subsumir a representação do objeto, o que torna difícil entender como o Juízo, entendido como faculdade de subsunção, seja capaz de fornecer ou de constituir o princípio subjetivo do gosto. Ou seja, no caso dos juízos de gosto, Kant reformula a noção de subsunção, concentrando-se naquilo que ela tem de mais fundamental: “as condições subjetivas do uso da faculdade de julgar em geral”⁶⁷. Em outras palavras, num juízo de gosto a própria faculdade de julgar desempenha o papel que é assinalado ao conceito num juízo de conhecimento; assim, a representação do objeto é subsumida sob esta faculdade. Uma vez que o ato da subsunção requer que aquilo que é dado na intuição sensível e apreendido pela imaginação seja trazido sob conceitos do entendimento, esta condição passa a ser simplesmente o jogo harmonioso entre imaginação e entendimento nas suas respectivas atividades.

A atividade da imaginação no seu livre jogo é descrita como uma esquematização sem conceitos. Trata-se, portanto, de uma esquematização diferente daquela que é requerida para o conhecimento, pois não está em questão a exibição de um conceito determinado, mas a exibição da forma de um conceito em geral (mas nenhum conceito em particular). Exatamente por isso o gosto precisa de algo diferente daquilo que é exigido pela subsunção no caso do conhecimento: uma vez que no seu livre jogo a imaginação não fornece ao entendimento a exibição de um conceito determinado, sua harmonia com ele só pode consistir em estimulá-lo (e vice-versa). A idéia básica acerca desta estimulação recíproca é, presumivelmente, a de que a imaginação estimula o entendimento ao fazer com que ele considere novas possibilidades conceituais enquanto ela , sob a direção geral do

⁶⁵ *KdU* V 287.T2, p. 134.

⁶⁶ *KdU* V 240. T1, p. 331.

⁶⁷ *KdU* V 287. T2, p. 133.

entendimento, busca conceber novos padrões de ordenação. Esta atividade conjunta é imediatamente sentida, e este sentimento é a base para o juízo de gosto. E ainda, é sobre esta atividade mútua que Kant conclui que o gosto contém um princípio de subsunção, não de intuições sob conceitos, mas da faculdade de intuições ou exibições (a imaginação), sob a faculdade dos conceitos (o entendimento), na medida em que a imaginação em sua liberdade se harmoniza com o entendimento na sua legalidade.⁶⁸

O prazer implicado no juízo de reflexão estético “é um estado da mente, no qual uma representação concorda consigo mesma, como fundamento”, “para meramente conservar esse próprio estado (pois o estado de poderes-da-mente favorecendo-se mutuamente em uma representação conserva a si mesmo)”.⁶⁹ Ele não é o efeito da harmonia entre as faculdades, mas “o próprio meio através do qual nos tornamos conscientes dessa harmonia”, o que se pode constatar a partir do texto da *Crítica do Juízo*:

Nada outro do que a representação da finalidade subjetiva na representação de um objeto, sem nenhum fim, (nem objetivo nem subjetivo), conseqüentemente a mera forma da finalidade na representação pela qual um objeto nos é dada, na medida em que temos consciência dela, pode constituir a satisfação que, sem conceito, julgamos como universalmente comunicável.⁷⁰

Portanto, aquilo que é julgado como passível de ser comunicado universalmente é justamente a suscetibilidade do estado-da-mente. Algo que possa ser comunicado universalmente deve ser ou conhecimento, ou representação, “na medida em que pertence ao conhecimento”. Mas como no caso do juízo de gosto esta representação não se refere a um conceito, mas apenas a um estado-da-mente, “ao prazer mesmo”, o qual, “contém um fundamento-de-determinação da atividade do sujeito quanto à vivificação dos poderes-de-conhecimento do mesmo, portanto uma causalidade interna (que é final) quanto ao

⁶⁸ *KdU* V 287. T2, pp. 133-4. É importante ressaltar que o livre jogo na relação entre imaginação e entendimento no ato da mera reflexão pode resultar tanto num prazer como num desprazer desinteressados, ou seja, o livre jogo pode também falhar na produção da harmonia entre as faculdades, caso no qual o objeto em questão não é julgado belo. Esta possibilidade fica mais clara na seguinte passagem da *Antropologia*: “O juízo efetuado pelo gosto acerca de um objeto é um juízo sobre o acordo ou sobre o conflito entre a liberdade inerente ao jogo da imaginação e a liberdade do entendimento; seu único propósito é o de julgar esteticamente a forma (desta compatibilidade das representações sensíveis)” (*Anthr.* 1798, VII: 241).

⁶⁹ *EE* XX 231. T1, p. 283.

⁷⁰ *KdU* V 221. T1, p. 317.

conhecimento em geral, mas sem ser limitada a um conhecimento determinado”⁷¹. Esse sentimento de prazer tem uma causalidade em si, para conservar o estado da própria representação e a ocupação dos poderes de conhecimento, sem outro propósito: “demoramo-nos na contemplação do belo porque essa contemplação fortalece e reproduz a si mesma”.⁷²

Qual é exatamente a natureza deste sentimento de prazer? Em primeiro lugar, é preciso lembrar que Kant faz questão de esclarecer que existe uma distinção entre sentimento e sensação. Ambos são subjetivos, mas a sensação se refere meramente àquilo que julgamos agradável, enquanto que o sentimento de prazer implica a consciência de um jogo harmonioso entre duas faculdades; no primeiro caso, a sensação resulta imediatamente da percepção, independentemente da reflexão, no segundo, é precisamente o ato reflexivo de uma comparação que leva a julgar um objeto como belo. Ou seja, para Kant, o sentimento de prazer e o juízo sobre a beleza, que consiste, por sua vez, em julgar final uma forma, são idênticos: o sentimento de prazer não é simplesmente o efeito da harmonia entre imaginação e entendimento, mas o próprio meio pelo qual o sujeito se torna consciente desta harmonia. Pode-se perguntar, então, o que se representa exatamente quando se representa uma mera forma da finalidade subjetiva de uma representação, uma vez que a satisfação com o belo é desinteressada e, portanto não está vinculada com a representação da existência do objeto. Segundo Lebrun, não se representa nada: “uma *“blosse Vorstellung”* que deixa em mim seu rastro ‘enquanto estou consciente dela’ – que se impõe exclusivamente por sua presença e não pelo conteúdo que se anuncia nela ... A coisa representada sem dúvida suscitou o prazer, mas não é sua representação que o prazer repete, apenas o sentimento de sua presença. Eis portanto a figura mais pobre da finalidade,

⁷¹ *KdU* V 222. T1, p. 317 . Paul Guyer acredita que embora a maior parte das afirmações de Kant acerca da harmonia entre as faculdades pareça ter por fim descrever um certo estado epistemológico, mais do que uma caracterização psicológica de algum tipo particular de experiência, em algumas passagens a relação entre as faculdades é definida em termos que parecem sugerir tratar-se de um estado ou processo psicológico, justamente quando surge como “vivificação de ambas as faculdades para uma atividade indeterminada, porém unânime (*einhelliger*), mediante a ocasião de uma representação dada”. Como observa Guyer, nestes momentos Kant aproxima-se do tipo de explicação fornecida por Burke, ainda que este não fosse seu objetivo. (Guyer, P., “Formalism and Theory of Expression”, in *Kant Studien* 68. Berlin, Walter de Gruyter, 1977, p. 51.

⁷² *KdU* V 222. T1, p. 318.

sua instância mínima.”⁷³

Portanto, a finalidade subjetiva que caracteriza o juízo sobre o belo deve ser entendida, necessariamente, como uma relação entre a forma do objeto e o estado do sujeito, pois a forma do objeto, que é a unidade da sua multiplicidade, não se refere ao conceito daquele objeto, nem ao o conceito do seu fim, mas meramente ao sujeito, é ele que a apreende como final. Pode-se dizer que a forma do objeto que se julga belo é pura porque não há um fundamento objetivo que dê unidade à multiplicidade. Em virtude disso, pode-se considerar que finalidade subjetiva e finalidade formal são expressões sinônimas, já que uma regularidade sem leis é uma finalidade formal, e uma finalidade meramente formal, ou seja, que não se refere a fins, só pode ser subjetiva: o objeto parece regular, mas as leis desta regularidade não transparecem; a forma do objeto, sendo uma unidade a partir de uma multiplicidade, parece exigir um fim que seja o fundamento daquela unidade, mas este fim não aparece objetivamente, permanecendo apenas a forma da finalidade. Ora, para julgar a finalidade formal não é necessário um conceito, mas uma referência ao sujeito no juízo. A forma final do objeto é final com respeito às faculdades representativas do sujeito: o juízo estético não é determinado por um conceito com o qual o objeto concorda, mas por um sentimento do acordo da forma do objeto com as faculdades de conhecimento do sujeito. A percepção da pura forma do objeto, que é a do simples acordo do múltiplo em uma unidade, evoca necessariamente a representação da finalidade do objeto com respeito às nossas faculdades de conhecimento. Enquanto a finalidade objetiva é conceitual e material por pressupor um conceito com respeito ao qual o objeto deve ser adequado, e vê neste conceito o fundamento real da unidade da multiplicidade no objeto, a finalidade subjetiva é meramente formal, pois não pressupõe nenhum conceito, mas percebe a unidade da multiplicidade como pura forma, considerada final apenas na reflexão.

Esta espécie de síntese sem conceito, pressuposta pela experiência estética, parece se chocar com aquilo que a *Crítica da Razão Pura* entende por síntese, pois de acordo com

⁷³De acordo com Lebrun, Kant não chega realmente a afirmar que existe um prazer desinteressado, mas, sim, recoloca em questão a própria noção de prazer, uma vez que trata-se de um sentimento diferente daquele descrito na *Crítica da Razão Prática*. Segundo sua interpretação, “o desinteresse do prazer não depende, de forma alguma, portanto, de um esforço de desinteresse: eu não me coloco como árbitro imparcial, capaz de fazer abstração de minhas paixões, mas apenas tomo consciência da possibilidade de um prazer que a existência física do objeto não determina necessariamente. Eu não negligencio nem desprezo a existência da coisa; afirmo apenas que me é possível colocá-la fora de circuito”⁷³. Lebrun, G. *Kant e o fim da metafísica*. Tradução citada, p. 424.

a conclusão da Dedução Transcendental, “toda a síntese, pela qual se torna possível a própria percepção, está submetida às categorias; e como a experiência é um conhecimento mediante percepções ligadas entre si, as categorias são condições de possibilidade da experiência e têm pois também validade a priori em relação a todos os objetos da experiência”⁷⁴, o que nos leva a procurar entender o que teria levado Kant a considerar, na *Crítica do Juízo*, a possibilidade da apreensão de uma multiplicidade sem conceito e afirmar a existência de um estado da mente tal como a harmonia entre as faculdades.⁷⁵

VI. O FORMALISMO KANTIANO

Unicamente depois de termos examinado a relação entre forma e finalidade e o sentimento de prazer implicado nos juízos de gosto é possível discutir o assim chamado “formalismo” da estética kantiana. O aspecto formalista surge, na *Crítica do Juízo*, no momento em que Kant se depara com questão de como explicar como uma mera cor, ou um mero tom, podem ser considerados belos, uma vez que tanto as cores como os tons parecem basear-se unicamente na matéria das representações, isto é, apenas na sensação. E a solução de Kant consistirá, como já foi discutido aqui, em demonstrar que cores e tons também podem ser considerados como formas, desde que sejam puros. Para dar sustentação a esta posição, Kant baseia-se na teoria de Euler⁷⁶. Ora, se as cores e os tons fossem meras sensações, desprovidas de uma forma, só poderiam ser julgadas agradáveis, jamais poderiam ser tidas por belas. Mas Kant manifesta uma certa dúvida acerca desse assunto: “não se pode dizer com certeza: se uma cor ou um tom (som) são meramente sensações agradáveis, ou em si já

⁷⁴ *KrV* B 161. Tradução de Manuela P. dos Santos e Alexandre Morujão. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1989, p. 163-4.

⁷⁵ Guyer levanta uma solução possível para este problema, que consistiria em distinguir os elementos psicológicos dos elementos epistemológicos que constituem o conhecimento, ou seja, considerar separadamente uma teoria da síntese como processo mental pelo qual estados mentais são produzidos, e uma teoria das categorias como regras pelas quais o conhecimento é produzido. Assim, o uso das categorias não seria uma condição necessária para a ocorrência de um processo psicológico de síntese, mas apenas uma condição de verificação da unidade objetiva da percepção. Mas reconhece, contudo, que contra esta interpretação da harmonia das faculdades em termos psicológicos e não epistemológicos pode levar à introdução de um elemento empírico na fundamentação do juízo estético. Guyer, P., *Kant and the Claims of Taste*. Obra citada, p. 87.

⁷⁶ Uma análise detalhada da importância de Teoria de Euler para a *Crítica do Juízo* encontra-se em *The notion of form in Kants critique of aesthetic judgement*, onde Theodore Uehling faz, da dificuldade em explicar como as cores e os sons podem ser julgados belos a despeito de sua natureza sensível, uma ferramenta para melhor compreender a noção de forma implicada na reflexão. Uehling, *The notion of form in Kants Critique of Aesthetic Judgement*. Haya, Mouton, 1971, pp. 21-26.

um jogo de sensações e, como tal, trazem consigo uma satisfação face à forma no julgamento estético”⁷⁷. Ou seja, cores e sons podem ser mais do que meras sensações: se forem jogos de sensações, passam a poder ser considerados belos. Portanto, se pode concluir uma cor ou um som, tomados isoladamente, não possuem uma forma, mas que o mesmo não pode ser afirmado de um jogo composto por essas sensações. Desse modo, resolve-se o problema de como poder comunicar este tipo de juízo sobre a beleza, já que a forma é a única coisa que pode ser comunicada universalmente, o que não pode ser concedido às sensações nelas mesmas, uma vez que “a qualidade das sensações mesmas não pode ser admitida em todos os sujeitos como concordante, e dificilmente se pode admitir que o agrado de uma cor, com prioridade sobre outra, seja julgado por todos de igual modo”⁷⁸. A idéia de que jogos de sensações possuem uma forma está baseada na teoria de Euler:

Se se admite, com Euler, que as cores são pulsações do éter seguindo-se uma à outra em tempos iguais, assim como os sons o são do ar, abalado no barulho, e, o que é mais importante, que a mente percebe, não meramente pelo sentido, o efeito disso sobre a vivificação do órgão, mas também, pela reflexão o jogo regular das impressões (portanto a forma na vinculação de representações diferentes) – (do que nada duvido); então cor e som não seriam meras sensações, mas já determinação formal da unidade de um diverso das mesmas e então, também por si, poderiam ser contados como belezas⁷⁹.

A teoria de Euler é retomada na seção 51, onde Kant enfatiza que se julgarmos não os efeitos das vibrações da luz ou do ar no nosso corpo, mas sim aquilo que existe de matemático na proporção da divisão no tempo por elas, não as tomaremos como meras impressões sensíveis, mas como um jogo de sensações. Portanto, para que cores e tons sejam julgados belos, é preciso, em primeiro lugar, que o tempo esteja envolvido na nossa estimativa a respeito deles. A segunda conclusão que se pode extrair da menção à teoria de Euler para tratar deste problema, é que podemos apreender cores e tons como formas unicamente quando eles estão envolvidos em um jogo de sensações, o que significa que sua forma depende da existência de uma multiplicidade.

Ora, de um modo geral, apesar de os juízos de gosto se aplicarem a objetos dos

⁷⁷ *KdU* V 322. T1, p. 353.

⁷⁸ *KdU* V 224. T1, , p. 319.

⁷⁹ *Id.*

sentidos, não é o elemento material destes que está envolvido no fato de julgarmos um objeto belo, ou seja, a beleza não pode depender da percepção sensível, mas da forma, entendida seja como jogo das sensações no tempo, seja como coexistência no espaço, ou ainda, como figura. Tanto o jogo das sensações no tempo, como sua coexistência no espaço, implicam a percepção de uma relação ou articulação entre sensações, portanto, uma multiplicidade de sensações que precisa ser percebida de algum modo e que, para ocasionar um sentimento de prazer, deve expressar uma certa finalidade. O prazer não pode exprimir senão a adequação do objeto às faculdades de conhecimento que estão em jogo no juízo reflexionante e, portanto, exprime meramente uma finalidade subjetiva e formal do objeto; o Juízo reflexionante compara as formas apreendidas pela imaginação e as compara à sua faculdade de referir intuições a conceitos. A imaginação compõe o diverso da intuição, unifica uma multiplicidade de sensações, e esta composição passa a exhibir uma forma, a qual, unicamente, pode estabelecer uma relação com o entendimento de modo a ocasionar um sentimento de prazer, coisa que a matéria, sem forma, não pode fazer, uma vez que o entendimento, tal como é definido na *Crítica da Razão Pura* é estranho a todo elemento empírico e a toda sensibilidade⁸⁰.

Compreender as cores e tons como jogos de sensações e não como sensações isoladas é, portanto, perfeitamente compatível com esta explicação: a imaginação reúne uma multiplicidade de sensações e esta multiplicidade exhibe uma forma que, por sua vez, caso concorde com o entendimento, ocasiona um sentimento de prazer, o que justifica que uma determinada cor ou um determinado tom sejam julgados belos. Pode-se presumir que esta análise das cores e dos sons deva poder ser aplicada a qualquer outro objeto belo: sejam quais forem as sensações envolvidas, a experiência estética nunca diz respeito a elas, mas sempre à relação entre as sensações e sua harmonia com o entendimento e que, portanto, a questão da beleza sempre leva em conta a forma da multiplicidade.

Chegar a uma forma a partir de uma multiplicidade é um processo que requer uma síntese, processo este que é explicado na *Crítica da Razão Pura*, onde a síntese é definida como um “ato de juntar, umas às outras, diversas representações e conceber sua diversidade num conhecimento”. Neste processo, compete a cada faculdade um papel específico:

⁸⁰ KrV, A 65-B 90. Tradução citada, p. 97.

“A síntese em geral é um simples efeito da imaginação, função cega, embora imprescindível, da alma, sem a qual nunca teríamos conhecimento algum, mas da qual raramente teríamos consciência. Todavia, reportar esta síntese a conceitos é uma função que compete ao entendimento e pela qual nos proporciona pela primeira vez conhecimento no sentido próprio da palavra”.⁸¹

Isso significa que as sensações, ou dados dos sentidos, devem ser sintetizados por uma faculdade de conhecimento para que se tornem representações, pois a própria sensibilidade não cumpre esta função. De acordo com a dedução A da *Crítica da Razão Pura*, a faculdade que opera a síntese do diverso dado pela sensibilidade é a imaginação, ou mais precisamente, sua apreensão:

“Há, pois, em nós, uma faculdade ativa da síntese deste diverso, que chamamos imaginação, e a sua ação, que se exerce imediatamente nas percepções, designo por apreensão. A imaginação deve, com efeito, reduzir a uma imagem o diverso da intuição; portanto, deve receber previamente as impressões na sua atividade, isto é, apreende-las.”⁸²

Contudo, não se pode perder de vista que, enquanto na *Crítica da Razão Pura* trata-se de explicar o conhecimento objetivo, na *Crítica do Juízo* o que está em questão é a análise do gosto. Juízos lógicos subsumem representações sob conceitos, o que envolve a aplicação das categorias às sensações reunidas pela imaginação, enquanto que, no caso dos juízos de gosto, a forma apreendida pela imaginação não se volta para o conhecimento dos objetos dos sentidos, mas se refere ao sentimento de prazer e desprazer, “talvez” em vinculação com o entendimento, uma vez que embora não se dê uma aplicação das categorias à forma exibida pela imaginação, esta se harmoniza com o entendimento⁸³. Uma vez estabelecida a distinção entre juízos lógicos e juízos estéticos, é pertinente observar que a Dedução A parece ser mais compatível com a *Terceira Crítica* do que a Dedução B, já que na primeira edição da *Crítica da Razão Pura* a síntese do múltiplo dado pela sensibilidade é tarefa da imaginação, que faria a mediação entre esta multiplicidade e o entendimento: “A faculdade empírica de conhecer, que o homem possui, contém necessariamente um entendimento, que se reporta a todos os objetos dos sentidos, embora

⁸¹ *KrV*, A 78- B 103. Tradução citada, p. 109.

⁸² *KrV*, A 120. Tradução citada, pp. 162-3.

⁸³ *KdU*, V, 203. T1, p. 303.

apenas mediante a intuição e a síntese que nela opera a imaginação”⁸⁴:

“Temos assim uma imaginação pura, como faculdade fundamental da alma humana, que serve a priori de princípio a todo conhecimento. Mediante esta faculdade, ligamos o diverso da intuição, por um lado, com a condição da unidade necessária da apercepção pura, por outro. Os dois termos extremos, a sensibilidade e o entendimento, devem necessariamente articular-se graças a esta função transcendental da imaginação, pois de outra maneira ambos dariam, sem dúvida, fenômenos, mas nenhum objeto de um conhecimento empírico e, portanto, experiência alguma”.⁸⁵

Na segunda edição encontra-se uma nova definição da síntese, onde as funções atribuídas às faculdades sofrem alterações consideráveis:

“Simplesmente, a ligação de um diverso em geral não pode nunca advir-nos dos sentidos e, por conseqüência, também não pode estar, simultaneamente contida na forma pura da intuição sensível, porque é um ato da espontaneidade da faculdade de representação; e já que temos de dar a esta última o nome de entendimento, para distinguir da sensibilidade, toda a ligação, acompanhada ou não de consciência, quer seja ligação do diverso da intuição ou de vários conceitos, quer, no primeiro caso, seja uma intuição sensível ou não sensível, é um ato do entendimento a que aplicaremos o nome genérico da síntese”.⁸⁶ (KrV, B130).

O problema em relação à compatibilidade entre a Dedução B e a *Crítica do Juízo* reside no fato de que, na segunda edição, toda síntese deve ser trazida a conceitos, o que torna difícil explicar, se levarmos esta dedução em consideração, como é possível explicar que, ao julgar algo belo, operamos uma síntese do múltiplo da sensibilidade sem nos referirmos às categorias⁸⁷. Mas será que é realmente preciso subordinar a síntese de uma diversidade, implicada pela noção de forma da *Crítica do Juízo*, às definições de síntese da *Crítica da Razão Pura*? Lebrun sugere que nos voltemos para uma nota ao parágrafo 26 da Dedução B, que parece bastante compatível com aquilo que se passa na *Crítica do Juízo*. Nesta nota, Kant diz simplesmente que a unidade do diverso dado numa representação intuitiva “é anterior a todo o conceito, embora pressuponha uma síntese que não pertence

⁸⁴ KrV, A 119. Tradução citada, pp. 161.

⁸⁵ KrV, A 124. Tradução citada, pp. 166-7.

⁸⁶ KrV, B130. Tradução citada., pp. 130-1.

⁸⁷ Uma análise mais detalhada encontra-se em Uehling, T., *The notion of form in Kants Critique of Aesthetic Judgement*. Haya, Mouton, 1971, pp. 40-45.

aos sentidos”, e ainda: “Visto que só por esta síntese (na medida em que o entendimento determina a sensibilidade), o espaço e o tempo são dados como intuição, a unidade desta intuição a priori pertence ao espaço e ao tempo e não ao conceito do entendimento”⁸⁸. Ou seja, se é certo que a ligação do diverso requer uma distinção entre entendimento e sensibilidade, e que toda representação deve ter uma relação necessária com a unidade sintética da apercepção, relação esta que não pode pertencer aos sentidos, isto também é válido para a *Crítica do Juízo*: nos juízos de gosto, a imaginação tem de ser considerada em sua liberdade, “só que a imaginação ser livre e ao mesmo tempo ter por si uma legalidade, isto é, trazer consigo uma autonomia, é uma contradição. Somente o entendimento dá a lei”.⁸⁹ Portanto, é fundamental não confundir o entendimento em geral com os conceitos que ele torna possíveis: a referência àquele não implica ainda uma referência a estes⁹⁰.

Além da menção de Kant à teoria de Euler e da possível discussão em torno dos diferentes papéis desempenhados pela imaginação e pelo entendimento nas duas “Deduções” da *Crítica da Razão Pura*, a “Analítica do Belo” oferece outros elementos importantes para a delimitação da noção de forma na estética kantiana. Embora Kant não chegue a definir de um modo definitivo o que entende por forma (*Form*), aqui ele a identifica com a figura (*Gestalt*) ou o jogo (*Spiel*) das formas no espaço ou das sensações no tempo. No primeiro caso, o essencial é o desenho e, no segundo, a composição. É esta posição de Kant que leva Guyer a atribuir-lhe um “formalismo restrito”, pelo fato de compreender “forma” unicamente como a organização espacial ou temporal de objetos, ações – no caso da dança, por exemplo – ou sons. Para Guyer, este formalismo nasce de uma aplicação estrita da concepção de forma da percepção da *Primeira Crítica* ao objeto de avaliação estética: assim como a organização espaço-temporal e o conteúdo dados na sensação eram caracterizados na “Estética Transcendental” respectivamente como a forma e a matéria da percepção ou intuição empírica; na *Crítica do Juízo*, a mesma ordenação ou

⁸⁸ KrV B 161. Tradução citada, p. 163. Observação feita por Lebrun em Lebrun, G., *Kant e o fim da metafísica*, Tradução citada, p. 460.

⁸⁹ *KdU* V.T1, p. 332.

⁹⁰ Lebrun tem uma interpretação bastante original desta questão. Segundo ele, o que se passa na *Crítica do Juízo*, é que ela “se recoloca numa fase em que entendimento e imaginação não estão cindidos” e, nessa medida, devemos ter em mente uma noção de forma compatível com a “desordem da pré-objetividade”. Trata-se de uma visão interessante, mas pode-se perguntar por que a relação entre imaginação e entendimento que se dá nos juízos de gosto indicaria um estado de coisas necessariamente desorganizado e, portanto, anterior à teoria do conhecimento da *Crítica da Razão Pura*, e não indicar uma nova possibilidade de julgar, que ainda não havia sido prevista. Lebrun, G., *Kant e o fim da metafísica*, Tradução citada, p. 461.

organização é vista como a única característica formal dos objetos, e o conteúdo sensível é entendido, então, como matéria, capaz unicamente de contar como atrativo, ou seja, de produzir um sentimento agradável, sem pretensão à universalidade. A natureza restritiva deste formalismo é evidenciada pelo fato dele expulsar, do domínio do gosto, propriedades que normalmente são tidas como integradas às obras de arte. Ao chamar atenção para o formalismo, Guyer também insiste no fato dele não ser uma condição exigida pela harmonia das faculdades, que seria a essência da teoria da experiência estética kantiana⁹¹.

O alvo da crítica de Guyer é o argumento exposto nas seções 13 e 14 da *Crítica do Juízo*, que, por sua vez, depende a divisão dos juízos estéticos em empíricos e puros: “juízos estéticos podem, tanto quanto os teóricos (lógicos), ser divididos em empíricos e puros. Os primeiros são aqueles que enunciam agrado ou desagrado, os segundos, os que enunciam beleza de um objeto, ou de um modo de representação do mesmo; aqueles são juízos-de-sentidos (juízos estéticos materiais), estes (como formais) são os únicos juízos de gosto propriamente ditos”.⁹² Esta classificação, nela mesma, não precisaria levar necessariamente a uma restrição de todo objeto dos juízos estéticos à forma, pois ela se refere apenas ao tipo de prazer sentido pelo sujeito. Contudo, Kant parte diretamente destas considerações para afirmar que juízos de gosto devem sempre estar associados aos elementos formais, e não aos elementos materiais:

Na pintura, na escultura, e mesmo em todas as artes figurativas, na arquitetura, jardinagem, na medida em que são belas artes, é o desenho o essencial, no qual não é o que contenta na sensação, mas meramente o que apraz por sua forma, que constitui o fundamento de toda disposição para o gosto. As cores que iluminam o traçado pertencem ao atrativo; decerto podem vivificar o objeto em si para a sensação, mas não torna-lo digno de contemplação e belo: são antes, o mais das vezes, muito restringidas por aquilo que a bela forma requer e, mesmo onde o atrativo é tolerado, somente pela bela forma são enobrecidas.

Toda a forma dos objetos dos sentidos (tanto dos externos, quanto, mediamente, também do interno) é, ou figura, ou jogo; neste último caso, seja jogo das figuras (no espaço, a mímica e a dança); ou mero jogo das sensações (no tempo). O atrativo das cores, ou de sons agradáveis do instrumento, pode acrescentar-se, mas o desenho, no primeiro caso, e a composição, neste último, constituem o objeto próprio do juízo-de-gosto puro.⁹³

⁹¹ Esta discussão é apresentada por Guyer em Guyer, P. , *Kant and the Claims of Taste*. Obra citada, pp.199 - 204.

⁹² *KdU* V 223. T1, p. 318.

⁹³ *KdU* V 225. T1, p. 320.

A tese de Kant não é simplesmente a de que conteúdos individuais das sensações tais como cores e tons particulares, por serem puramente fisiológicos, não podem por eles mesmos promover uma experiência estética, devendo ser percebidos numa multiplicidade para que possam ocasionar a harmonia entre as faculdades. Uma observação como a da seção 14, segundo a qual, “uma mera cor, por exemplo, o verde de um gramado, um mero som (à diferença do barulho e do ruído), como, digamos, o de um violino, são declarados pela maioria como belos em si, embora ambos pareçam ter por fundamento apenas a matéria das representações, ou seja, meramente sensação, e por isso só devessem ser denominados agradáveis”⁹⁴, pode nos levar a acreditar que para Kant as cores e os tons neles mesmo são meramente agradáveis, mas que complexos de cores ou tons podem ser belos e estimulam a harmonia entre as faculdades em virtude das relações que se estabelecem entre seus elementos, mas além disso, o uso de termos como desenho e figura sugere que nada, exceto propriedades lineares, geométricas ou espaciais de objetos coloridos são responsáveis pela beleza destes. Cores, estejam elas isoladas ou agrupadas, não podem fazer nada além de acrescentar atrativo à beleza. Também o tratamento da composição como puro jogo das sensações no tempo sugere que na música apenas a organização temporal das notas pode ser bela.

Como Kant pode partir da divisão dos juízos de gosto e chegar a uma tal restrição quanto aos objetos adequados ao gosto? A tese de Guyer é a de que Kant incorporou à *Crítica do Juízo*, não apenas as noções de “forma” e “matéria” tais como estas já se apresentavam na *Crítica da Razão Pura*, mas toda a teoria da percepção ali contida, o que o teria levado a supor que um juízo de gosto material deveria ser ocasionado pela matéria do fenômeno. Segundo esta perspectiva, os fundamentos do famoso “formalismo” da seção 14 da *Crítica do Juízo* devem ser procurados no início da “Estética Transcendental”, onde se encontram os elementos para a teoria dos juízos puros e empíricos, por meio da distinção entre o elemento formal e o material dos fenômenos. Aqui, as representações são definidas nos termos da sua conexão com a sensação: “a intuição que se relaciona com o objeto, por meio de sensação, chama-se empírica”; por contraposição, denominam-se puras (no sentido transcendental) “todas as representações em que nada se encontra que pertença à sensação”, sendo que a sensação é definida como “o efeito de um objeto sobre a capacidade

⁹⁴ *KdU* V 224. T1, p. 319.

representativa, na medida em que somos afetados por ela”.⁹⁵ Conseqüentemente, juízos empíricos e puros são aqueles que dependem, respectivamente, de representações ou intuições puras e empíricas, sem esquecer que a afirmação segundo a qual representações puras não contêm nada que pertença à sensação não significa que uma representação pura não tem absolutamente nenhuma relação com o fenômeno, mas, sim, que ela se relaciona com a percepção mediante a forma do fenômeno. Logo, a distinção entre juízos puros e empíricos depende da distinção entre forma e matéria do fenômeno: “dou o nome de matéria ao que no fenômeno corresponde a sensação; ao que, porém, possibilita que o diverso do fenômeno possa ser determinado segundo certas relações, dou o nome de forma do fenômeno”. Segundo Guyer, a afirmação segundo a qual a forma é aquilo que confere unidade à multiplicidade de percepções é fundamental, por tornar possível a afirmação de que é a forma do objeto estético a responsável pela produção da harmonia entre as faculdades e, portanto, seria a justificativa da idéia de que a finalidade da forma é objeto próprio do gosto.

Mais adiante, contrapondo-se ao empirismo, Kant afirma que, se “aquilo, no qual as sensações unicamente se podem ordenar e adquirir determinada forma, não pode, por sua vez, ser sensação, segue-se que, se a matéria de todos os fenômenos nos é dada somente *a posteriori*, a sua forma deve encontrar-se *a priori* em nosso espírito, pronta a aplicar-se a ela e portanto tem que poder ser considerada independentemente de qualquer sensação”. Estas formas puras *a priori* do fenômeno são o espaço e o tempo. Assim, se separarmos da intuição tudo o que pertence à sensação “para restar somente a intuição pura e simples, forma dos fenômenos”, se descobrirá que há duas formas puras da intuição sensível, o espaço e o tempo⁹⁶. Espaço e tempo são formas *a priori* da intuição e as estruturas espaciais e temporais são aspectos *a priori* e formais dos objetos da experiência. Isto leva à doutrina da abstração segundo a qual os aspectos formais da representação dos objetos podem ser separados tanto da matéria da sensação como da referência aos conceitos: “quando separo da representação de um corpo o que o entendimento pensa dele, como seja substância, força, divisibilidade, etc., e igualmente o que pertence à sensação, como seja impenetrabilidade, dureza, cor, etc., algo me resta ainda dessa intuição empírica: a extensão

⁹⁵ *KrV* A 20; B 34. *KrV* B 161. Tradução citada, pp. 61-2.

⁹⁶ *KrV* A 22; B 36. Tradução citada, p. 63.

e a figura. Estas pertencem à intuição pura, que se verifica a priori no espírito, mesmo independentemente de um objeto real dos sentidos ou da sensação, como simples forma da sensibilidade”.⁹⁷ A doutrina da *Primeira Crítica* é, portanto, a de que a forma do fenômeno é aquilo que permite que as intuições sejam ordenadas em relações. Além disso, os aspectos temporais e espaciais dos objetos podem ser abstraídos e julgados *a priori*.

Porém, a despeito da teoria da “Estética Transcendental” levar a um formalismo tal como aquele que é exposto nestas seções da “Analítica do belo”, não há nada no conceito de livre jogo entre as faculdades que exija uma associação com a separação entre forma e matéria do fenômeno estabelecida pela *Crítica da Razão Pura*. Nessa medida, a interpretação destas passagens, feita por Allison, leva a uma compreensão ampliada da noção de forma, que se revelará mais coerente com outros momentos do texto. Contrapondo-se a Guyer, Allison acredita que a concepção de forma apresentada por Kant na “Analítica do Belo” é uma consequência direta da natureza reflexionante do juízo de gosto, para a qual o que importa é que o produto da apreensão da imaginação pareça concordar com a exibição de um conceito, ainda que não com algum conceito em particular. Essa seria a razão pela qual apenas um arranjo ou ordenação de um conteúdo sensível, ou seja, algum tipo de multiplicidade organizada, unificada pela apreensão da imaginação, e não uma sensação isolada, seria capaz de preencher a função de fornecer conteúdo para o ato da reflexão no qual a harmonia entre a imaginação e o entendimento ocorre. Esse seria o motivo, inclusive, que teria levado Kant a afirmar que mesmo as cores e os tons devem ser considerados como uma multiplicidade ordenada, pois apenas assim eles poderiam oferecer algo para a reflexão, o que uma sensação isolada não pode fazer. Allison discorda de Guyer, portanto, na medida em que, para ele a apreensão de uma forma “pode incluir, mas não precisa se limitar a uma configuração espaço-temporal” num sentido estrito. Segundo ele, evidentemente é correto lembrar que, se para Kant, o espaço e o tempo são, respectivamente, formas do espaço externo e interno, segue-se que toda representação através do sentido externo envolve uma ordenação espacial e que toda apreensão envolve uma sucessão temporal. Contudo, tais características não precisam ser encontradas na reflexão: “qualquer arranjo de dados sensíveis apreendidos que seja capaz de ocasionar e manter a reflexão conta como forma neste sentido, e ele não se limita à ordenação espaço-

⁹⁷ *KrV* A 21; B 35. Tradução citada, p. 62.

temporal”⁹⁸.

Esta interpretação dada por Allison à noção de forma torna possível uma solução diferente para o problema de entender o que teria levado Kant ao deslocamento da “forma da finalidade” para a “finalidade da forma”. Evidentemente, estas duas formulações são distintas, e não se pode negar que Kant se desloca de uma para a outra sem qualquer explicação para tal mudança terminológica. Mas a conclusão de Allison é a de que um objeto que ocasiona a harmonia entre as faculdades recai sob ambas as descrições: “ele recai sob a primeira descrição na medida em que é introduzido como a ocasião da harmonia livre; e ele é trazido sob a segunda quando aprendemos que ele funciona desta maneira em virtude da sua forma final”. Em suma, “um objeto de apreciação estética exhibe a forma da finalidade apenas no caso de possuir uma forma final”.⁹⁹ Ao que se pode objetar que, logo após ter ampliado a noção de forma, Allison volta a restringi-la, pois, se exibir a forma da finalidade implica possuir uma forma final, Kant estaria realmente estabelecendo uma restrição quanto aos objetos adequados ao gosto, e não se referindo à atribuição de uma finalidade pela reflexão, o que seria mais coerente. Ou seja, a explicação de Allison não dissipa definitivamente o estranhamento da afirmação de Kant segundo a qual os objetos dos juízos de gosto devam exibir uma forma final para que ocasionem o sentimento de prazer que se liga à finalidade sem fim, explicitada no final da seção 13:

Um juízo-de-gosto, sobre o qual atrativo e emoção não têm nenhuma influência (se bem que se deixem vincular com a satisfação face ao belo) e que portanto, tem meramente a finalidade da forma como fundamento-de-determinação, é um *juízo-de-gosto puro*.¹⁰⁰

⁹⁸ Allison, H., *Kant' Theory of Taste*. Obra citada, pp. 136-138.

⁹⁹ Idem, p. 138.

¹⁰⁰ *KdU* V 223. T1, p. 318.

ARTE E NATUREZA

Doravante a arte pode agradar no “simples juízo”, assim como a natureza, já que ali a finalidade está, assim como aqui, ausente e presente, perdida e reencontrada. Apenas sob essa condição a obra pode fazer o espectador esquecer o artifício que a produziu: que ela seja uma bela desordem. Suficientemente desconcertante para que eu não reencontre nela a marca do “ofício”, suficientemente dirigida para que eu ainda veja nela o efeito de um antiacaso.

Gerard Lébrun¹⁰¹

I. A ESPECIFICIDADE DA BELA ARTE

Em boa parte da *Crítica do Juízo* a arte é tratada como objeto de uma experiência estética que não se distingue daquela que se pode ter com a bela natureza. Tanto nas duas “Introduções”, como na “Analítica do Belo”, é o belo natural, e não o belo artístico, que fornece o paradigma do juízo de gosto puro que, por sua vez, constitui o tema central desta primeira parte da obra. Se os quatro momentos do juízo de gosto forem usados para esboçar uma primeira tentativa de compreensão daquilo que seria o belo em Kant, chega-se a uma definição válida tanto para a beleza natural como para a beleza artística: para ser julgado belo um objeto deve promover uma satisfação desinteressada, que seja fruto da harmonia entre a imaginação e o entendimento por ocasião da sua representação, e esta satisfação deve poder ser tomada por universal e necessária, ainda que o sentimento da beleza não possa ser delimitado por conceitos. Além disso, a forma de tal objeto deve ser percebida como final, mas sem representar efetivamente um fim. Mas aos poucos, ainda na “Analítica do Belo”, começam a surgir temas que, embora digam respeito aos dois tipos de beleza, são bastante interessantes para se pensar especificamente a bela-arte, dentre os quais destaca-se a relevância que Kant atribui à forma nos juízos de gosto. O fato do sentimento de prazer, que constitui o juízo estético, estar ligado à forma do objeto, já o distingue de algum outro tipo de prazer que pudesse decorrer de sensações ou da aplicação de conceitos àqueles objetos. A exigência do desinteresse significa que nenhum fundamento subjetivo pode influir na atribuição de beleza aos objetos, pois isso impediria que o sentimento de prazer pudesse ser imputado a todos: “Um juízo de gosto sobre o qual atrativo e emoção não têm

¹⁰¹ Lebrun, G., *Kant e o fim da metafísica*. Tradução de Carlos Alberto R. Moura. São Paulo, Martins Fontes, 1993, pp. 537-538.

nenhuma influência (...) e que, portanto, tem meramente a finalidade da forma como fundamento-de-determinação, é um juízo-de-gosto puro”.¹⁰²

Esta idéia de que o sentimento de prazer no juízo estético deva estar ligado à forma e não à sensação já fica bem clara quando Kant prioriza o desenho, que seria o “essencial”, o “fundamento de toda disposição para o gosto”, em detrimento de aspectos que seriam mais sensíveis, como a cor, a qual, embora possa “vivificar o objeto para a contemplação”, não é a responsável por “torná-lo digno de contemplação (*Anschauungswürdig*) e belo”. Num primeiro momento, Kant chega a afirmar que as cores e os sons contribuem para a beleza apenas na medida em que são capazes de intensificar a satisfação com a forma e porque “com seu atrativo, vivificam a representação, ao despertarem e conservarem a atenção pelo objeto mesmo”¹⁰³ para depois observar, como já foi discutido no primeiro capítulo, que tanto as sensações de cor, como as de som, podem ser consideradas belas, desde que sejam puras e, nesse caso, podem ser consideradas como elementos que também dizem respeito à forma, ou seja, como algo que pode ser comunicado universalmente, por oposição à “qualidade das sensações mesmas”, que não poderia ser a mesma para todos os sujeitos.¹⁰⁴ O prazer decorrente das sensações, que caracteriza aquilo que se denomina agradável, é um “sentimento privado” e, em virtude disso, não se espera que seja compartilhado por todos. Além do caráter privado, aquilo que é considerado agradável desperta um interesse e, nessa medida, não pode ser confundido com aquilo que é julgado belo, pois é uma condição necessária do juízo sobre o belo que ele tenha pretensão à universalidade, condição esta, incompatível com o interesse.

Uma vez que no pensamento kantiano a forma da finalidade jamais poderia ser considerada uma propriedade dos objetos, não faria sentido esperar que Kant designasse quais os objetos mais adequados à produção da harmonia entre a imaginação e o entendimento. Os juízos de gosto repousam sobre fundamentos *a priori*, mas isso não significa que se possa estabelecer *a priori* quais representações produzem prazer ou desprazer: “isso seria uma relação causal que (entre objetos da experiência) só pode ser conhecida, cada vez, *a posteriori* e por intermédio da própria experiência”¹⁰⁵. Assim, ainda

¹⁰² *KdU* V 223. T1, p. 318

¹⁰³ *KdU* V, 225.T1, p. 320.

¹⁰⁴ *KdU* V, 224. T1, p. 319.

¹⁰⁵ *KdU* V, 222. T1, , p. 317.

que inicialmente Kant se proponha a analisar a finalidade como um conceito regulador para investigar exclusivamente a técnica da natureza, onde esta finalidade só pode se manifestar de modo não intencional, e não tenha o objetivo de encontrar o princípio da beleza artística, sua pretensão é estender os mesmos princípios que estão no fundamento do juízo sobre a beleza natural ao julgamento da beleza artística. Entretanto, certas características que poderiam ser atribuídas a produtos da arte, como a utilidade ou a referência a um conceito, parecem ser incompatíveis com o predicado da beleza. Esta questão é problematizada primeiramente na distinção que Kant estabelece entre beleza livre e beleza aderente: a beleza livre não pressupõe nenhum conceito daquilo que a coisa deva ser, enquanto que com a beleza aderente se dá exatamente o oposto, ou seja, a beleza do objeto se refere a um conceito daquilo que ele deveria ser e, portanto, implica a avaliação da perfeição do objeto em relação àquele conceito.

II. BELEZA LIVRE E BELEZA ADERENTE

A distinção entre beleza livre e beleza aderente traz à tona o problema de como podemos julgar belos objetos dos quais temos um conceito e, portanto, em relação aos quais é possível atribuir perfeição. Este é um problema específico da *Crítica do Juízo*, pois a maior parte das *Reflexionen* sobre antropologia e lógica, ainda apontam para uma outra direção¹⁰⁶. Nelas, Kant está preocupado, sobretudo, com a questão da pretensão à universalidade e, nesta medida, a beleza aparece como algo que supõe a perfeição lógica do conteúdo que ela apresenta; ela é o lado exterior da perfeição e, portanto, o juízo acerca da beleza é o reconhecimento das normas da perfeição sensível. Mas seria vão buscar nestes textos uma refiguração da *Crítica do Juízo*, onde passa a existir uma clara separação entre aquilo que diz respeito à beleza e aquilo que pertence ao conhecimento. Aqui, afirmar que os juízos de gosto dizem respeito a uma satisfação com a forma de um objeto não significa que esta forma corresponda à perfeição que se poderia esperar desse objeto, pois os juízos de gosto são estéticos e, portanto, repousam sobre fundamentos subjetivos. Como sublinha Guillermit, Kant recusará, na *Terceira Crítica*, a tese de inspiração leibniziana e wolffiana

¹⁰⁶A este respeito, conferir Lebrun, G. *Kant e o fim da metafísica*. Tradução citada, p.444.

que entende o belo como sendo uma forma confusa da perfeição¹⁰⁷.

Na *Crítica do Juízo*, a independência do juízo de gosto para com o conceito de perfeição é tematizada a partir da seção 15 do terceiro momento da “Analítica do Belo”. Kant preocupa-se aqui em enfatizar este ponto para evitar uma possível confusão entre sua concepção de forma final, a partir de agora intitulada “finalidade formal subjetiva” e a visão perfeccionista de beleza de Baumgarten, que remeteria a uma finalidade “objetiva”, ou seja, referida a conceitos. Deve-se distinguir, sobretudo, a perfeição qualitativa de uma coisa, entendida como a harmonia da sua multiplicidade (conjunto de propriedades), e o conceito da coisa, ou seja, que tipo de coisa ela deve ser. A diferença básica é que a finalidade formal subjetiva de Kant não repousa absolutamente sobre conceitos e, de acordo com isso, a beleza não pode ser concebida, como para Baumgarten, como a perfeição representada confusamente. Inversamente, do ponto de vista de Kant, uma tal visão não permite que se reconheça a natureza estética do juízo de gosto:

Assim, pela beleza, como uma finalidade subjetiva formal, de nenhum modo é pensada uma perfeição do objeto, como finalidade pretensamente formal, mas, mesmo assim, objetiva; e a distinção entre os conceitos do belo e do bom, como se ambos se distinguissem meramente segundo a forma lógica, o primeiro, meramente um conceito confuso, o segundo um conceito claro da perfeição, mas, de resto, segundo o conteúdo e origem, fossem o mesmo, é nula: porque nesse caso não haveria entre eles nenhuma diferença específica, e um juízo-de-gosto seria um juízo de conhecimento tanto quanto o juízo pelo qual algo é declarado como bom.¹⁰⁸

Aquilo que se reconhece na representação de algo que se julga belo é, pois, uma finalidade subjetiva formal, a qual se distingue da finalidade objetiva, que sempre se refere ao conceito de um fim, conceito este que deve conter o fundamento de possibilidade interna do objeto e preceder sua representação. Diz-se que alguma coisa é perfeita quando existe uma concordância entre o diverso na representação dessa coisa e um conceito. No entanto, também pode ocorrer que, do ponto de vista formal, haja concordância do diverso numa

¹⁰⁷ Kant objeta que pretender considerar estéticos os conceitos confusos, bem como os juízos que se fundam sobre tais conceitos, seria o mesmo que admitir, seja que a sensibilidade é capaz de representar seus objetos por conceitos, seja que o entendimento pode julgar de modo sensível, proposições perfeitamente contraditórias. É preciso lembrar que a faculdade dos conceitos, sejam eles confusos ou distintos, é sempre o entendimento. Guillermit, L., *L'élucidation critique du jugement de goût*, Paris, Éditions du CNRS, 1986, p. 87.

¹⁰⁸ *KdU* V 228. T1, p. 322.

coisa sem que, contudo, essa concordância se refira a um conceito. Esta seria a finalidade subjetiva, a qual nada tem a dizer acerca da perfeição do objeto representado mas, contudo, é capaz de ser acompanhada por um estado de satisfação do sujeito.¹⁰⁹ Esta satisfação é decorrente de uma relação que se estabelece entre a imaginação e o entendimento por ocasião de uma dada representação a qual consiste, para o sujeito, em um sentimento de prazer que, para este sujeito, deveria poder ser considerado como válido para todos.¹¹⁰

Contudo, a partir da seção 16, Kant parece recuar significativamente desta separação radical entre o juízo de gosto puramente estético e qualquer juízo de perfeição, ao introduzir a distinção entre beleza livre e beleza aderente, uma vez que passa a ser possível que algo que se refere a um conceito possa ser julgado belo. Muitas aves e crustáceos, por exemplo, são belos por si mesmos e não por corresponderem a algum conceito; traçados que nada significam, como “desenhos à *la grecque* e folhagens”, também são belezas livres, na medida em que não representam “nenhum objeto sob o conceito determinado”, e o mesmo pode ser dito de toda música que não tenha tema nem letra. Ou seja, tanto objetos naturais como objetos artificiais podem ser belezas livres e, mesmo no caso dos últimos, Kant sustenta que o juízo de gosto é puro, desde que o objeto não se refira a algum conceito daquilo que ele deveria ser. Quando se julga uma beleza livre, julga-se unicamente sua forma, portanto o juízo-de-gosto é puro. Já no caso da beleza aderente, quando existe um conceito daquilo que o objeto julgado deve representar, como, por exemplo, um homem, um cavalo, uma igreja, ou um palácio, o juízo-de-gosto não é puro e a liberdade da imaginação é restringida¹¹¹. Esta distinção não é tão simples como pode parecer inicialmente, pois, de acordo com os exemplos dados por Kant, pode-se concluir que objetos podem ser classificados como belezas aderentes por dois motivos diferentes. Tanto objetos naturais como objetos produzidos pelo homem podem ser considerados belezas aderentes, desde que se refiram a algum fim e, portanto, sejam julgados a partir do conceito daquilo que devem ser para corresponder àquele fim. Nesse sentido, um cavalo corresponde a um conceito daquilo que um cavalo deve ser, tanto quanto uma igreja deve corresponder ao conceito daquilo que se espera que seja uma igreja. Estes dois tipos de objetos podem causar satisfação na medida em que, em maior ou menor grau, sejam perfeitos em relação

¹⁰⁹ *KdU* V 226-7. T1, pp. 322-3.

¹¹⁰ *KdU* V 221. T1, pp. 316-317.

¹¹¹ *KdU* V 229-230. T1, pp. 323-324.

àquilo que se esperaria que eles fossem. Mas além deste tipo de beleza aderente, existe um outro, que seria o das belezas aderentes produzidas pelo homem que têm um conteúdo, por oposição às produções artísticas que não significam nada, que não têm um tema. Desse modo, tanto coisas que representam fins como coisas que representam outros objetos podem ser consideradas belezas aderentes. Ora, representar um fim é servir àquele fim; não se trata de uma relação semântica. Por outro lado, representar um objeto sob determinado conceito pode não ter nada a ver com conformidade a fins, sendo muito mais uma questão de descrever, retratar ou referir-se a algo.

Pode-se perceber, portanto, que embora os exemplos dados por Kant ao introduzir a distinção entre beleza livre e beleza aderente não levem em consideração o fato do objeto julgado ser obra da natureza e da arte, a aplicação desta distinção aos produtos da bela arte coloca um problema com respeito ao que Kant entende por “representação”, que consiste em saber se, uma vez que toda beleza aderente pressupõe um conceito do objeto, “representar algo” seria o mesmo que pressupor um conceito daquilo que este algo deva ser. Porque se este for o caso, é preciso, ou considerar que a arte é sempre beleza aderente, ou abandonar a idéia de que uma representação artística retrata ou descreve algo. Esta questão se torna mais complexa quando posta em conexão com aquilo que é dito sobre a bela arte na seção 48, quando a bela arte é definida como a “bela representação de uma coisa”, por oposição à bela natureza, que é simplesmente uma “bela coisa”. E a situação torna-se ainda mais complicada pelo fato de Kant afirmar que o juízo acerca de uma obra de arte deve se basear sobre um conceito do objeto e, portanto, tal juízo não poderia desconsiderar a perfeição daquela representação:

“Se, porém, o objeto é dado como um produto da arte, e como tal deve ser declarado como belo, então, porque arte sempre pressupõe um fim na causa (e em sua causalidade), é preciso primeiramente ser tomado por fundamento um conceito daquilo que a coisa deve ser; e como a concordância do diverso em uma coisa, para a determinação interna da mesma como fim, é a perfeição da coisa, então no julgamento da beleza artística tem de ser trazida à pauta, ao mesmo tempo, a perfeição da coisa, a qual no julgamento de uma beleza natural (como tal) não entra em questão”.¹¹²

Ora, na seção 16 Kant afirma que há belezas artísticas que não representam nada,

¹¹² *KdU* V 311. T1, p. 343.

enquanto que, na seção 48, a beleza artística é definida justamente como sendo a bela representação de uma coisa. Portanto, ou existe uma contradição, ou o termo “representação” deve ser entendido de dois modos diferentes. Além disso, na seção 16 apenas parte das produções artísticas deveria ser vista como beleza aderente, enquanto que, na seção 48, toda a beleza artística parece ser considerada beleza aderente. Infelizmente, Kant não fornece nenhuma definição de representação ou explicação de como usará o termo e, ao que parece, “representação” é um termo compreendido por ele de modos distintos. Na seção 16, Kant refere-se à representação três vezes. Na primeira vez, o termo “representação” está conectado aos exemplos de belezas livres (desenhos *à la grecque*, arabescos que lembram folhagens, música sem letra, etc.), aos produtos artísticos que não significam nada, que não representam nada sob um conceito determinado. No parágrafo seguinte, depois de afirmar que quando uma beleza livre é julgada segundo a mera forma o juízo de gosto é puro, acrescenta: “não é pressuposto nenhum conceito de algum fim, para o qual o diverso devesse servir ao objeto dado e que este, portanto, devesse representar”.¹¹³ Finalmente, ao dar exemplos de belezas aderentes, diz, acerca da figura de um ser humano: “este poderia ter traços muito mais finos e um contorno mais agradável, mais suave, da forma do rosto, se simplesmente não devesse representar um homem, ou mesmo um guerreiro”.¹¹⁴ Estes exemplos apresentam dois sentidos diferentes de representação, um primeiro descritivo, e um segundo teleológico. O primeiro só se aplica aos produtos da arte, mas o segundo também se aplica a objetos naturais.

Um exame da seção 48 sugere que Kant usa o termo representação primeiramente no sentido descritivo. É neste sentido que é dito que a bela arte possui a capacidade de representar de um modo belo coisas que na natureza seriam desagradáveis ou mesmo feias. No entanto, um pouco adiante, escreve Kant: “É o que havia a dizer da bela representação de um objeto, que propriamente é apenas a forma da exposição de um conceito, pela qual este é universalmente comunicado”¹¹⁵, onde o termo representação parece adquirir um significado inteiramente diferente, ligado à teoria das Idéias estéticas. Este no vo significado parece poder ser aplicado a todo tipo de beleza artística, seja ela livre ou aderente. Ou seja, mesmo uma beleza livre, que não descreve ou retrata nada, pode expressar uma Idéia

¹¹³ *KdU* V 229. T1, p. 323.

¹¹⁴ *KdU* V 230. T1, p. 324.

¹¹⁵ *KdU* V 312. T1, p. 344.

estética.

Mas, se tanto a beleza natural, como a beleza artística, consistem na expressão de Idéias estéticas, a beleza natural também representa algo, neste segundo sentido. Conseqüentemente, esta compreensão do termo “representação” não ajuda a esclarecer a distinção entre “bela coisa” e “bela representação de uma coisa”. A distinção entre beleza livre e beleza aderente pode ser interpretada como uma restrição dos juízos de gosto puros aos objetos naturais, já que é difícil imaginar como julgar uma obra de arte sem passar pela questão da perfeição, ou seja, mesmo que não se tenha um conceito determinado daquilo que uma obra de arte deve ser, existe a expectativa de que ela cumpra um certo papel, sobretudo a partir da afirmação de Kant segundo a qual “uma beleza natural é uma bela coisa; a beleza artística é a bela representação de uma coisa”, que coopera com essa interpretação, na medida em que parece indicar que a qualidade da arte depende da sua capacidade em desempenhar bem uma certa função, que também aparece como capacidade para representar de uma maneira bela objetos ou temas que seriam feios, idéia esta que é retomada quando Kant desenvolve sua teoria das Idéias estéticas, onde a arte também é caracterizada como uma representação deste tipo:

O poeta ousa sensibilizar Idéias racionais de seres invisíveis, o reino dos bem-aventurados, o reino do inferno, a criação, e assim por diante; ou mesmo tornar sensível aquilo que por certo encontra exemplos na experiência, por exemplo, a morte, a inveja e todos os vícios, do mesmo modo o amor, a fama, e assim por diante, além dos limites da experiência, mediante uma imaginação que rivaliza com o modelo da razão no alcanceamento de um máximo, em uma completude para a qual na natureza não se encontra nenhum exemplo.¹¹⁶

Contudo, não se espera que no pensamento de Kant uma característica do próprio objeto seja o fator determinante para decidir se aquele objeto é uma beleza livre ou uma beleza aderente, como se esta fosse uma característica intrínseca a eles, mas que, tomá-los de um modo ou de outro depende do modo como forem julgados. Sobretudo porque, até este ponto do texto, tudo parece indicar que para Kant a beleza não é uma propriedade dos objetos, mas uma relação, mediada pelo Juízo, que se estabelece entre esses e o sentimento de prazer do sujeito. Nesse sentido, não seria pertinente estabelecer que objetos naturais sejam belezas livres e obras de arte belezas aderentes, assim como decidir que a arte

¹¹⁶ *KdU* V 314. T1, p. 346.

abstrata deva ser sempre considerada como beleza livre e a arte figurativa como beleza aderente. Este tipo de relação já constituiria um juízo de conhecimento, pois vincularia a representação a um conceito e, portanto, não seria um juízo de gosto puro¹¹⁷. Logo, seria mais natural que Kant estabelecesse uma distinção entre juízos de gosto livres e juízos de gosto aderentes, e não entre belezas livres e belezas aderentes. E mesmo algumas das formulações apresentadas por Kant cooperam com esta interpretação, como por exemplo, quando considera que, se um juízo de gosto quanto a um objeto “é tornado dependente de um fim” então ele não é mais um juízo de gosto puro. Assim, poder-se-ia acreditar que não existem belezas livres ou aderentes nelas mesmas, mas que um mesmo objeto poderia ser julgado de um modo livre ou de um modo aderente, o que parece ser confirmado pela afirmação seguinte:

“Um juízo-de-gosto, quanto a um objeto, só seria puro de fins internos determinados se aquele que julga fizesse abstração deles. Mas, nesse caso, embora emitisse um juízo-de-gosto correto, ao julgar o objeto como beleza livre, seria no entanto censurado pelo outro, que considera a beleza no objeto apenas como índole aderente (tem em vista o fim do objeto), e acusado de um falso gosto, embora ambos, a seu modo, julguem corretamente: um, segundo aquilo que tem diante dos sentidos; o outro, segundo aquilo que tem em pensamentos. Por essa distinção pode-se pôr de lado muita querela dos juízos-de-gosto sobre beleza, mostrando a eles que um deles se atém à beleza livre, o outro à aderente, o primeiro emite um juízo-de-gosto puro, o outro, um juízo-de-gosto aplicado”.¹¹⁸

Além disso, o próprio texto indica que este contraste não coincide com a distinção entre belo natural e belo artístico, o que se depreende dos exemplos dados. Exemplos de belezas livres são flores, pássaros, crustáceos, bem como arabescos, e na categoria de belezas aderentes Kant cita tanto seres humanos e animais, como edifícios. Aqui, o ponto fundamental é que este conceito funciona como uma restrição ou condição externa, ou seja, extra-estética, quanto àquilo que realmente deve ser tomado por belo. Mas há outras passagens nas quais Kant nega esta liberdade ao julgar. Na seção 48, por exemplo, Kant

¹¹⁷ Este significado pode ser depreendido de uma passagem como: “(...) a satisfação com a beleza, porém é tal, que não pressupõe nenhum conceito, mas está imediatamente vinculada com a representação pela qual o objeto é dado (não pela qual é pensado). E se o juízo-de-gosto, quanto a este último, é tornado dependente do fim do primeiro como juízo-de-razão, e com isso restringido, então não é mais um juízo-de-gosto livre e puro” *KdU* V, 230. T1, p. 324.

¹¹⁸ *KdU* V 231. T1, p. 324.

aparentemente estabelece que todo juízo sobre a beleza nas obras de arte deve levar em conta sua perfeição com respeito ao conceito daquilo que ela deveria ser. E na famosa nota da seção 17, ao falar dos objetos arqueológicos nos quais podemos pressupor um fim, ainda que o ignoremos, Kant assegura que “considerá-los como um artefato já é bastante para ter de admitir que se refere sua figura a alguma intenção e a um fim determinado. Por isso, também, não há nenhuma satisfação imediata em sua intuição”.¹¹⁹ Ou seja, a mera consciência de que se trata de algo produzido pelo homem tornaria impossível um juízo estético puro. Logo, considerar algo uma beleza livre ou uma beleza aderente não seria algo arbitrário: se algo tem uma finalidade, ele só pode ser julgado conforme esta finalidade. E assim, passa-se a conclusão inversa: ser uma beleza livre ou uma beleza aderente é algo inerente ao objeto. Se assumirmos que juízos acerca da beleza livre e juízos puros de gosto são sinônimos, restringimos significativamente o conjunto de objetos adequados aos juízos de gosto. Segundo a teoria da arte de Kant, toda produção artística tem uma finalidade. Mesmo desenhos *à la grecque* e folhagens¹²⁰. Logo, uma obra de arte jamais poderia ser objeto de um juízo de gosto puro, conclusão esta que entra em contradição com os exemplos de belezas livres oferecidos por Kant.

Certamente, a afirmação segundo a qual “a beleza da arte é a bela representação de uma coisa” reforça a idéia de que a beleza artística seja aderente e, a beleza natural, livre, pois a idéia de que a arte seja representação de uma coisa sugere que deve haver algum conceito ao qual aquela representação busca se adequar:

“Para julgar uma beleza natural, como tal, não preciso ter previamente um conceito de que coisa o objeto deve ser; isto é, não tenho necessidade de conhecer a finalidade material (o fim), mas a mera forma sem conhecimento do fim apraz por si mesma. Se, porém, o objeto é dado como produto da arte, e como tal deve ser declarado belo, então, porque a arte sempre pressupõe um fim na causa (e em sua causalidade), é preciso primeiramente ser tomado por fundamento um conceito daquilo que a coisa deve ser”.¹²¹

O conceito, por sua vez, aponta para a noção de perfeição e, nessa medida, a arte

¹¹⁹ *KdU* V 232. T1, p. 328.

¹²⁰ Podemos nos perguntar por que desenhos *à la grecque* e “folhagens” podem ser belezas livres. Não existe aqui a finalidade de decorar um ambiente? É certo que tais produções não significam nada, mas o mesmo se poderia dizer dos objetos arqueológicos cujos fins ignoramos.

¹²¹ *KdU* V 311. T1, p. 343.

parece dever ser considerada beleza aderente¹²². Já a beleza natural, por não exigir que se tenha previamente um conceito daquilo que ela deve ser para que seja julgada, parece coincidir com a definição de beleza livre. Se levarmos em consideração que embora certas formas da natureza pareçam atestar uma finalidade, mas que esta finalidade é formal e subjetiva, pois ignoramos seu princípio, devemos acreditar que a beleza natural é mesmo necessariamente livre. Por outro lado, no caso das coisas criadas intencionalmente, sempre existe um conceito anterior daquilo que o produto deve ser. Logo, sempre é possível um juízo acerca da sua perfeição. A produção artística é uma atividade intencional deste tipo, pois a arte é definida como “produção por liberdade, isto é, por um arbítrio, que toma como fundamento de suas ações a razão”¹²³, e Kant afirma que em tudo aquilo que é apropriadamente denominado arte, “uma representação do mesmo em sua causa deve ter precedido sua efetividade”. Logo, uma obra de arte é algo que possui uma finalidade objetiva interna, ou depende da representação de um fim para a sua existência. Contudo, em algumas passagens a intencionalidade na produção artística não parece ser um obstáculo para que se julgue a sua beleza. Na seção 15, por exemplo, Kant sugere que se pode abstrair de um objeto seu fim, quando se considera a sua beleza, ou seja, que podemos simplesmente ignorar a intencionalidade de uma obra de arte:

O formal na representação de uma coisa, isto é, a concordância do diverso em um (sem se determinar o que este deva ser), não dá a conhecer, por si, nenhuma finalidade objetiva; porque, como dessa unidade, como fim (o que a coisa deve ser), se faz abstração, nada resta senão a finalidade subjetiva das representações na mente daquele que intui, a qual fornece, decerto, uma certa finalidade do estado-de-representação no sujeito, e neste uma satisfação do mesmo em captar uma forma dada na imaginação, mas não uma perfeição de algum objeto, que aqui não é pensada por nenhum conceito de um fim¹²⁴.

Mais adiante, na seção 45, Kant afirma que a bela arte deve parecer natureza e que ela não deve “mostrar um vestígio de que a regra esteve diante dos olhos do artista”.¹²⁵ Isto

¹²² De fato, a bela representação de um objeto chega a ser descrita como “apenas a forma da exposição de um conceito”. Mas, não se pode deixar de observar que, em seguida a esta afirmação, Kant esclarece que “para dar essa forma ao produto da bela-arte, é requerido meramente o gosto”, e que o gosto é “meramente uma faculdade de julgamento, não uma faculdade produtiva, e aquilo que lhe é conforme, justamente por isso, não é uma obra de arte”. (*KdU* V 312.T1, p. 344)

¹²³ *KdU* V 303.T1, p. 337.

¹²⁴ *KdU* V 227. T1, pp. 321-2.

¹²⁵ *KdU* V 307. T1, p. 340.

pode ser interpretado como uma afirmação de que a arte não apenas permite, como requer um juízo que não leve em consideração conceitos de finalidade ou intenção. Portanto, esta questão precisa ser examinada mais detalhadamente, pois, embora a arte sempre tenha a intenção de produzir algo, o fim implicado nesta causalidade não tem características idênticas na bela arte e na arte mecânica.

Num sentido mais geral, “a arte tem toda vez a intenção determinada de produzir algo”¹²⁶ e, nesse sentido, ela sempre tem por fundamento o conceito de um fim que precede a sua realização. A arte bela participa desta caracterização geral da arte, como técnica e realização de um fim, e nisto ela coincide com a arte mecânica, pois não há nenhuma bela-arte “na qual algo de mecânico, que pode ser captado e seguido segundo regras, e assim algo de acadêmico, não constituísse a condição essencial da arte.” Contudo, na arte bela o fim é o sentimento de prazer. Ela é uma arte estética: “se a arte, adequada ao conhecimento de um objeto possível, executa, meramente para torna-lo efetivo, as ações requeridas para isso, ela é uma arte mecânica; se, porém, tem o sentimento de prazer como propósito imediato, chama-se arte estética”¹²⁷, e a bela arte tem por fim que o prazer acompanhe suas representações como “modos de conhecimento”. Ou seja, na arte bela, a finalidade técnica que preside a produção não tem por fim o conceito de um objeto determinado, mas que o objeto produzido ocasione um sentimento de prazer. A bela-arte tem por fim a predisposição para o conhecimento, porque no reconhecimento desta predisposição consiste o prazer estético, ela visa produzir um objeto que pareça espontaneamente predisposto às exigências das nossas faculdades de conhecimento em seu livre jogo. Resumindo, se a arte mecânica tem por fim a produção de um objeto, a bela arte tem por fim a produção de um objeto belo: no primeiro caso, basta adequar o objeto ao seu conceito, ele é o fim; no segundo, é preciso que se busque satisfazer as exigências da beleza, o fim é o sentimento de prazer: “podemos universalmente dizer, no tocante à beleza natural ou à beleza da arte: belo é aquilo que apraz no mero julgamento (não na sensação dos sentidos, nem por um conceito)”¹²⁸.

O próprio Kant admite que muitas vezes é impossível encontrar um ideal para a beleza aderente: “mas também uma beleza aderente a fins determinados, por exemplo, de

¹²⁶ *KdU* V 306. T1, p. 339.

¹²⁷ *KdU* V 305. T1, p. 338.

¹²⁸ *KdU* V 306. T1, p. 339.

uma bela residência, de uma bela árvore, de um belo jardim, e assim por diante, não se pode representar nenhum ideal, presumivelmente porque os fins não estão suficientemente determinados e fixados por seu conceito, e por conseguinte, a finalidade é quase tão livre quanto na beleza vaga”.¹²⁹ Esta passagem pode ser interpretada como a admissão, por parte de Kant, de que a produção artística pode pretender construir objetos que tenham uma forma final sem que tenham um fim determinado, chegando a ser belezas livres¹³⁰. E de fato ele atribui à arte a possibilidade de produzir belezas livres, pois embora a arte seja uma produção intencional, isso não significa necessariamente que ela tenha em vista a produção de objetos que correspondam a conceitos determinados, mas sim a de objetos que ocasionem o livre jogo entre as faculdades, o qual não pressupõe nenhum conceito do objeto e, conseqüentemente, nenhuma perfeição. A arte também pode revelar finalidades formais e subjetivas, e mesmo a beleza da arte pode ser vista como beleza livre. Tanto que o primeiro exemplo de juízo de gosto dado por Kant é justamente o de um palácio: “Se alguém me perguntar se acho belo o palácio que tenho diante de mim, posso por certo dizer, não gosto de coisas como essa, que são feitas meramente para embasbacar”, ao que conclui: “Vê-se facilmente que é aquilo que, a partir dessa representação, faço em mim mesmo, não aquilo em que eu dependo da existência do objeto, que importa para dizer que ele é belo e que eu tenho gosto”.¹³¹

Assim como a beleza artística não é necessariamente beleza aderente, a beleza natural não é necessariamente beleza livre. Por exemplo, quando julgamos bela uma flor e consideramos sua beleza uma beleza livre, ignoramos deliberadamente o seu conceito, o qual, todavia, existe. Mas quando a contemplamos esteticamente, apenas referimos sua forma ao nosso estado. Ora, nos objetos da natureza há sempre um fim, um conceito, uma finalidade objetiva, mas julgá-los deste ponto de vista é fazer um juízo teleológico, enquanto que ignorá-los intencionalmente significa formular um juízo estético. Kant fornece exemplos de belezas naturais que pressupõem o conceito de um fim, o qual determina o que a coisa deve ser e, portanto, um conceito da sua perfeição, devendo ser consideradas belezas aderentes: “decerto, no julgamento, principalmente dos objetos vivos da natureza, por exemplo, do homem ou de um cavalo, também a finalidade objetiva é

¹²⁹ *KdU* V 233. T1, p. 328.

¹³⁰ Esta é a sugestão de Pareyson, em *L'Estetica di Kant*, Milão, U. de Mursia & Co., 1968. p. 143.

¹³¹ *KdU* V 233. T1, p. 328.

comumente tomada em consideração para se julgar sobre a beleza deles; nesse caso, porém, também o juízo não é mais puramente estético, isto é, mero juízo de gosto”.¹³² Nesses casos, o fundamento do juízo estético é um juízo teleológico: “em tal caso, pensa-se também, quando, por exemplo, é dito: essa é uma bela mulher, de fato nada outro do que: a natureza representa belamente em sua figura os fins da constituição feminina; pois, para além da bela forma, é preciso ter ainda em vista um conceito para que o objeto seja pensado de tal modo por um juízo estético logicamente condicionado.”¹³³

Portanto, objetos naturais podem ser considerados de dois modos: ou se ignora a sua finalidade interna, e nesse caso o juízo estético é puro e o objeto aparece como beleza livre, ou se tem presente a finalidade interna e o juízo é lógico-estético, na medida em que inclui no juízo estético o juízo teleológico, e o objeto aparece como beleza aderente. E o conceito da finalidade interna do objeto permanece indeterminado, seja porque é impossível estabelecê-lo, seja por ser abstraído. Ou seja, face a um objeto da natureza pode-se formular um juízo teleológico ou um juízo estético e, no segundo caso, pode-se formular um juízo estético puro ou um juízo lógico-estético. No primeiro caso, considera-se unicamente a pura forma da finalidade que, como finalidade formal, coincide com a finalidade subjetiva, isto é, no acordo da forma com o livre jogo entre as faculdades e, no segundo caso, leva-se em conta a finalidade objetiva. Assim, posse dizer que a condição da beleza natural livre é a ignorância da finalidade objetiva, a ausência de juízo teleológico; e a condição da beleza natural aderente é a presença da finalidade objetiva, a inclusão do juízo teleológico no juízo estético.

A distinção entre beleza livre e beleza aderente coloca muitas questões para os leitores da *Crítica do Juízo*. Como observa Pareyson, dado o fato de o significado geral da estética kantiana consistir em um conceito de contemplação pura para o qual a beleza, definitivamente distinta da perfeição, é puramente subjetiva, sendo seu único fundamento o sentimento de prazer do sujeito de gosto, em absoluta independência de qualquer intromissão de elementos práticos e teóricos, os conceitos de beleza aderente e de sublime parecem, para muitos intérpretes, injustificados, como se não se articulassem com o todo e

¹³² *KdU* V 311. T1, p. 343.

¹³³ *KdU* V 312.T1, p. 343-4. Da perspectiva de Pareyson, a inclusão do juízo lógico no juízo estético que se nota na beleza aderente nada mais seria do que a inclusão do juízo teleológico no juízo estético. Isso deixa claro que seria possível considerar a beleza da natureza como beleza aderente, pois quanto à natureza sempre existe a possibilidade de um juízo teleológico. Pareyson, L., *L'Estetica di Kant*. Obra citada, p. 143.

até estivessem em contradição com o significado mais geral da estética kantiana, sendo talvez resíduos de concepções já rejeitadas por Kant. Mas Pareyson nos alerta para o fato de que o cuidado de Kant ao analisar o conceito de sublime, e o contínuo recorrer, na sua estética, à sinais de uma teoria da beleza aderente, são sinais de que tais conceitos não devem ser menosprezados, sendo, no lugar disso, indícios de que é preciso investigar quais motivos teriam levado Kant a acreditar poder, ao lado da teoria do puro juízo de gosto que diz respeito à beleza livre, elaborar uma doutrina do sublime e da beleza aderente. Assim, se a distinção entre beleza livre e beleza aderente, bem como a doutrina do sublime, forem analisadas com atenção, talvez possam nos levar a perceber melhor quais as genuínas preocupações de Kant ao integrar tais conceitos em sua concepção de contemplação pura, e o próprio conceito de contemplação pura talvez possa ser melhor esclarecido, já que a beleza aderente e o sublime introduzem, no domínio da estética, elementos que o conceito de contemplação pura parecia excluir.¹³⁴

Allison, por exemplo, levanta uma série de questões interessantes que a teoria da distinção entre beleza livre e beleza aderente suscita, como por exemplo: por que animais como crustáceos estão incluídos numa categoria e seres humanos e cavalos em outra? O que Kant entende por representação nestas passagens, e como ele a relaciona com a pressuposição de um conceito daquilo que a coisa deva ser? Localizar a arte representativa na categoria de beleza meramente aderente o compromete com a visão de que arabescos e molduras de folhagens são superiores a obras de artistas tidos como geniais? A distinção se dá entre dois tipos de beleza, como o início do texto sugere, ou entre dois modos de julgar o belo, como as considerações finais parecem indicar? Se isto for verdade, daí se segue que todo objeto pode ser julgado das duas maneiras? Além disso, como entender, dada a tese do terceiro momento, juntamente com as afirmações da seção 15, que Kant considere os juízos acerca da beleza aderente como juízos sobre o belo, ou, em outros termos, como ele pode ver as belezas aderentes como propriamente belas, uma vez que no seu caso a finalidade percebida serve claramente a um fim? Allison acredita estas questões poderiam ser respondidas se entendermos a beleza aderente como uma suplementação estética a um todo, o qual não é mais puramente estético, mas governado por um conceito daquilo que a coisa deve ser, o qual, entretanto, apesar de restringir ou condicionar, não destrói o valor estético

¹³⁴ Idem, pp. 29-30.

pois, se fosse assim, o juízo acerca de uma beleza aderente se tornaria um juízo acerca da perfeição, e sua qualidade estética estaria perdida. Ou seja, para Allison, a beleza aderente deve ser interpretada como parte de uma avaliação estética mais complexa que continua a julgar, como um todo, a finalidade da forma, não a perfeição¹³⁵.

A beleza livre, sendo finalidade subjetiva e formal, é objeto de um juízo estético puro, enquanto que a beleza aderente é objeto de um juízo estético, na medida em que é um juízo acerca da beleza, mas ao mesmo tempo é objeto de um juízo lógico, portanto, ela é objeto de um juízo em parte intelectual. Assim, ao que parece, existem dois tipos de beleza: a beleza livre, que é objeto de juízos de gosto puros, e a beleza aderente, que é objeto de um juízo que é em parte estético e, em parte intelectual, já que embora a beleza aderente não se reduza à perfeição, ela a pressupõe. A perfeição se aproxima do predicado da beleza, na medida em que dá lugar a um sentimento de prazer, mas este é fundado sobre o conceito, portanto, trata-se de um prazer intelectual. Logo, ao falar em beleza aderente, o mero fato de usar o termo “beleza” indica que não é possível que Kant esteja levando em consideração a perfeição, mas aludindo a uma inclusão da perfeição na beleza, ou seja, existem belezas que têm como um dos elementos constitutivos a perfeição, de modo que é possível um juízo de gosto que inclua o prazer intelectual. A perfeição, como adequação da forma do objeto ao seu conceito, é objeto de um juízo lógico, que dá lugar a um prazer puramente intelectual, por conseguinte a beleza aderente, como adequação da forma do sujeito simultaneamente ao seu conceito e ao estado do sujeito, é objeto, ao mesmo tempo, de um juízo lógico e de um juízo estético. O prazer que se obtém a partir da perfeição é meramente intelectual, porque diz respeito à adequação do objeto ao seu fim, da forma do objeto ao seu conceito, da unidade da multiplicidade no objeto ao fundamento desta unidade: resulta da comparação que o entendimento faz entre o objeto e aquilo que o objeto deve ser. Já o prazer que se extrai de uma beleza aderente une gosto e entendimento, uma vez que une juízo estético e juízo lógico. Enquanto a beleza livre é objeto de um juízo de gosto puro, a beleza aderente é objeto de um juízo de gosto aplicado, no qual a pureza é comprometida.

A conclusão da seção 16 da *Crítica do Juízo*, onde se encontra a distinção entre beleza livre e beleza aderente apresenta ainda um novo problema, a partir do momento em

¹³⁵ Allison, H. *Kant's Theory of taste*. Obra citada, pp. 139-42.

que Kant afirma que ela oferece uma ferramenta para a análise e a resolução de desacordos estéticos. Inicialmente, a questão dos desacordos estéticos girava em torno de saber se a avaliação havia se baseado na finalidade da forma ou no mero atrativo. Embora a normatividade do gosto não seja fundamentada antes da dedução, a esta altura já está claro que a pureza do juízo de gosto é condição *sine qua non* para qualquer pretensão à universalidade. Agora, em contrapartida, Kant sugere que uma das razões para um desacordo quanto a questões de gosto consiste no fato de que, se uma das partes emite um juízo quanto a uma beleza livre, enquanto a outra o emite em relação a uma beleza aderente, ambas as partes podem estar corretas em suas avaliações. O que acontece é que a primeira faz um juízo de gosto puro, e a segunda um juízo de gosto “aplicado”. Poderia se perguntar, então, qual seria o estatuto de um juízo de gosto aplicado: seria ele o mesmo que um juízo impuro? Ao que parece, um juízo não é puro quando leva em conta o atrativo, mas no caso do juízo de gosto sobre a beleza aderente não é isso o que acontece, pois a relação do gosto com o atrativo é diferente daquela entre o gosto e a perfeição.

A impossibilidade de se decidir de antemão se um objeto é uma beleza livre ou aderente poderia ser comprovado, segundo Kant, pela inexistência de unanimidade quanto a este ponto:

Um juízo-de-gosto, quanto a um objeto, só seria puro de fins internos determinados se aquele que julga, ou não tivesse nenhum conceito desse fim, ou em seu juízo fizesse abstração dele. Mas, nesse caso, embora emitisse um juízo-de-gosto correto, ao julgar o objeto como beleza livre, seria no entanto censurado pelo outro, que considera a beleza no objeto apenas como índole aderente (tem em vista o fim do objeto), e acusado de um falso gosto, embora ambos, a seu modo, julguem corretamente: um, segundo aquilo que tem diante dos sentidos; o outro, segundo aquilo que tem em seus pensamentos. Por essa distinção pode-se pôr de lado muita querela dos juízos-de-gosto sobre beleza, mostrando a eles que um se atém à beleza livre, o outro à aderente, o primeiro emite um juízo-de-gosto puro, o outro um juízo-de-gosto aplicado.¹³⁶

Porém, é importante lembrar que esta liberdade para julgar de um ou de outro modo é negada em outras passagens. Kant chega a afirmar que, para se julgar um produto artístico, uma vez que “a arte sempre pressupõe um fim na causa”, “é preciso primeiramente ser tomado por fundamento um conceito daquilo que a coisa deve ser” e, em

¹³⁶ *KdU* V 231.T1, p. 324.

virtude desta referência a um conceito daquilo que a coisa deveria ser, passa a participar do juízo a perfeição segundo a qual a representação corresponde àquele conceito.¹³⁷ Negar ao juízo estético que ele possa se referir à perfeição implica igualmente negar que ele tenha a ver com a realização de uma intenção, seja ela artística ou não, ou seja, julgar algo belo não pode ser, simplesmente, a constatação de que o artista, com sua obra, tenha sido feliz no que diz respeito à realização de suas intenções. E isso não vale unicamente no caso da arte. Outras representações também são mencionadas como se não pudessem jamais se desvincular da condição de belezas aderentes. Nesse sentido, “a beleza de um ser humano (...), a beleza de um cavalo, de um edifício (...) pressupõem um conceito de fim, que determina o que a coisa deve ser, portanto um conceito de sua perfeição; e é, pois, beleza meramente aderente”.¹³⁸ Em uma nota à seção 17, já mencionada, Kant vai mais além, estabelecendo que mesmo quando não conhecemos o fim implicado pelo conceito do objeto, o fato de sabermos tratar-se de um objeto produzido já compromete a pureza do juízo:

Há coisas em que se vê uma forma final sem conhecer nelas um fim; por exemplo, os utensílios de pedra freqüentemente extraídos de túmulos antigos, dotados de um orifício como para um cabo, e que, embora em sua figura denunciem claramente uma finalidade, para a qual não se conhece o fim, nem por isso são declarados como belos. Só que considerá-los como um artefato já é o bastante para ter de admitir que se refere sua figura a alguma intenção e a um fim determinado. Por isso, também, não há nenhuma satisfação imediata em sua intuição. Uma flor, em contrapartida, por exemplo, uma tulipa, é tida por bela porque uma certa finalidade, que, assim como a julgamos, não é referida a nenhum fim, é encontrada em sua percepção.¹³⁹

Na seção 17, Kant oferece um argumento que pode ser visto como uma última tentativa de fornecer restrições quanto aos objetos adequados ao gosto, a despeito da inexistência de regras para a beleza. Kant inicia esta seção reiterando a inexistência de tais regras. Aliás, “procurar um princípio do gosto, que fornecesse o critério (*Kriterium*) universal do belo por conceitos é um empenho inútil, porque o que é procurado é

¹³⁷ *KdU* V 311.T1, p. 343.

¹³⁸ *KdU* V 230.T1, p. 323.

¹³⁹ *KdU* V 236.T1, p. 328.

impossível e em si mesmo contraditório”.¹⁴⁰ Logo, conclui ele, unicamente a “comunicação universal da sensação (de satisfação ou insatisfação)” pode fornecer um critério para o gosto, embora este seja um critério empírico, que meramente aponta para o fato de o prazer com determinados objetos ser compartilhados por muito. Estes objetos são denominados “exemplares”, eles são “modelos” para o gosto. Existem modelos, ou arquétipos, mais precisamente um *ideal*, que seria “a representação de um ser singular” como adequado a esse supremo modelo ou protótipo que é, contudo, uma mera Idéia. E, por fim, Kant conclui que apenas a figura humana pode ser considerada um ideal, porque “nesta consiste o ideal na expressão do ético, sem o qual o objeto não aprazeria universalmente”.¹⁴¹

Ao inferir, a partir da existência de objetos exemplares do gosto a possibilidade de um Ideal do gosto, o argumento sugere que uma teoria do gosto não requer apenas que os objetos julgados belos corretamente agradem a todos, mas que exista um objeto ou tipo de objeto que preencha melhor o cânon do gosto. Mas não há nada em toda a análise anterior de Kant que implique tal tese, e, como bem observa Guyer, a própria escolha da figura humana como ideal de beleza recai sobre um caso de beleza aderente¹⁴². É interessante notar que, a despeito de todas as questões suscitadas pela distinção entre beleza livre e beleza aderente, Kant deixa de mencioná-la no restante do texto, o que faz com que ela não possa ser considerada um critério realmente importante para se decidir qual seria a solução definitiva acerca de uma possível superioridade do belo natural sobre o belo artístico. Para que isso aconteça é preciso aguardar a introdução de novos elementos, que surgem a partir da seção 43, os quais constituem claramente uma discussão separada acerca da bela arte, muito mais ampla que a teoria exposta na “Analítica do belo”.

III. ARTE E GÊNIO

Kant começa por localizar a “arte em geral” a partir de três contrastes. Em primeiro lugar, a arte é contraposta à natureza por ser uma “produção por liberdade, isto é, por um arbítrio, que toma como fundamento de suas ações a razão”.¹⁴³ O produto ou consequência da arte é

¹⁴⁰ *KdU* V 232.T1, p. 325.

¹⁴¹ *KdU* V 235.T1, p. 327-8.

¹⁴² Guyer, P., *Kant and the Claims of Taste*, Cambridge, Cambridge University Press 1997, p. 226.

¹⁴³ *KdU* V 303.T1, p. 337.

uma “obra” (*Werk*), na qual uma causa produtora pensou um fim, ao qual aquela deve a sua forma, enquanto o da natureza é um “efeito” (*Wirkung*)¹⁴⁴. Em segundo lugar, a arte é uma habilidade do homem que se distingue da ciência, no sentido em que uma técnica se opõe à teoria (*Theorie*). “Também aquilo que se pode, tão logo simplesmente se sabe o que deve ser feito e, portanto, simplesmente se conhece o efeito desejado, não se denomina, justamente, arte. Somente aquilo que, mesmo quando se conhece de modo mais completo, nem por isso se tem ainda, desde logo, a habilidade de fazer, pertence, nessa medida, à arte”.¹⁴⁵ Em terceiro lugar, a arte é livre, por oposição ao artesanato, ou seja, ela é realizada por ela mesma, não por visar algum efeito externo a ela, como, por exemplo, alguma forma de remuneração. Ser livre não significa absolutamente não observar regras. Kant sublinha que, numa arte livre, trata-se justamente do inverso: “sempre é requerido algo de coativo”, um “mecanismo”, sem o qual o espírito “não teria nenhum corpo e se evaporaria inteiramente”.¹⁴⁶

Kant introduz também uma distinção quanto aos tipos de prazer associados à arte livre: toda arte que tem como propósito imediato o sentimento de prazer denomina-se arte estética. Mas este fim pode ser tanto o de que o sentimento de prazer acompanhe as representações como meras sensações, ou seja, a mera fruição, no caso da arte agradável, como o de que ele as acompanhe como modos-de-conhecimento, ou seja, induzir a harmonia entre a imaginação e o entendimento, tal como Kant já havia explicitado ao caracterizar o sentimento de prazer ligado ao juízo reflexionante ou juízo-de-gosto, no caso da bela-arte. As artes agradáveis têm em comum com as artes mecânicas o fato de serem atividades cujo fim lhes é exterior. A partir dessas considerações, a definição de bela-arte será: “modo de representação que por si mesmo é final e, embora sem fim, no entanto propicia a cultura dos poderes-da-mente para a comunicação social (*geselligen*

¹⁴⁴ Como observa Lebrun, esta distinção é provisória, pois com a introdução do gênio se estabelece uma espécie de “transição entre essas duas regiões”. Mas, a despeito desse caráter provisório, trata-se de uma distinção importante para perceber o aspecto paradoxal da obra de arte: “Que arte e natureza sejam estranhas uma à outra, é necessário convencer-se disso para que o belo artístico apareça mais tarde como única reconciliação possível entre opostos. Se a operação natural e o ato técnico não diferissem essencialmente, qualquer produção poderia ser descrita como o desenvolvimento de um instinto”. Lebrun, G., *Kant e o fim da metafísica*. Tradução citada, p. 529).

¹⁴⁵ *KdU* V 303. T1, p. 337.

¹⁴⁶ *KdU* V 303. T1, p. 338.

Mitteilung)”¹⁴⁷.

No entanto, só se pode tratar apropriadamente da especificidade da bela-arte a partir da noção de gênio. Pode-se dizer que a figura do gênio altera substancialmente o texto da *Crítica do Juízo*. Se até o seu surgimento a principal preocupação de Kant estava concentrada na importância sistemática atribuída à conexão entre beleza natural e finalidade da natureza, tornando justificável que, em sua teoria do gosto, o belo natural fosse privilegiado, a partir do desenvolvimento do papel do gênio, a produção artística ganha espaço. O gênio, tal como o descreveu Lebrun, é o “dispositivo” utilizado por Kant tanto para poder explicar como uma obra de arte produzida intencionalmente pode ser o correlato de um juízo reflexionante estético, como para esclarecer de que maneira é possível a existência de uma homogeneidade entre o belo natural e o belo artístico¹⁴⁸. A conciliação entre estas duas instâncias passa a ser viável a partir do momento em que à definição de bela-arte como “produção por liberdade”, ou seja, “por um arbítrio que toma por fundamento de suas ações a razão”,¹⁴⁹ justapõe-se à caracterização do gênio como talento ou dom natural que dá à arte regra. Como o talento pertence, ele mesmo, à natureza, de uma certa maneira pode-se dizer que ele é uma espécie de instrumento pelo qual a natureza dá a regra à arte, ou seja, algo que não pode ser aprendido a partir da observação de regras, mas apenas desenvolvido e cultivado¹⁵⁰, como se depreende da explicação do processo da criação artística dada por Kant:

Toda arte pressupõe regras, somente por cuja fundamentação um produto, se deve chamar-se artístico, é representado como possível. O conceito da bela-arte, porém, não permite que o juízo sobre a beleza de seu produto seja derivado de qualquer regra, que tenha um conceito por fundamento-de-determinação, portanto tome por fundamento um conceito do modo como ele é possível. Portanto, a bela-arte não pode inventar para si mesma a regra, segundo a qual deve instituir seu produto. Ora, como mesmo assim sem regra prévia um produto nunca pode chamar-se arte, é preciso que a natureza no sujeito (e pela disposição das faculdades do mesmo) dê à arte a regra, isto é, a bela-arte só é possível como

¹⁴⁷ *KdU* V 306.T1, p. 339.

¹⁴⁸ Lebrun, G. “Oeuvre de l’art et oeuvre d’art”, in *Philosophie*, 63. Paris, Les Editions de Minuit, setembro de 1999, p.70.

¹⁴⁹ *KdU* V 303.T1, p. 337.

¹⁵⁰ Uma das melhores imagens para ilustrar essa idéia foi dada por Jackson Pollock que, ao comentário feito por Hans Hoffman sobre seu trabalho: “You do not work from nature”, replicou: “I am nature”. Kudielka, R. “O sentido da contraposição na pintura de Mondrian e Pollock”, in *Novos Estudos* 51, julho de 1998, p. 26.

produto do gênio.¹⁵¹

Mas saber o que, exatamente, Kant entende por natureza, ao dizer que é a natureza no sujeito que dá a regra a arte, não é uma questão fácil de se resolver, e existem algumas interpretações possíveis desta afirmação. Contudo, seja qual for o sentido no qual se interprete o uso do termo “natureza”, parece evidente que, ao introduzir sua teoria do gênio, Kant efetua uma passagem entre a natureza e a liberdade, graças ao poder da imaginação de criar uma outra natureza por meio das Idéias estéticas. Um produto não poderia ser um produto da arte sem uma regra que o precedesse, mas a arte só é bela-arte se ela não puder conceber a regra da realização do seu produto. Portanto, não é o entendimento que dá a regra por seu conceito, mas a natureza, pois é preciso que o produto apareça como natureza para que eu o julgue belo. A natureza dá a regra à arte, mas não lhe dá uma regra determinada, pois, embora a bela-arte sempre tenha a intenção de produzir alguma coisa, ela difere da arte mecânica, na qual existe um conceito determinado daquilo que a coisa deva ser. Seu produto não nos parece uma obra do acaso, portanto, deve haver uma regra que torne possível sua realização. Ao mesmo tempo, a arte é diferente da técnica, e é justamente este caráter contraditório envolvido na exigência relativa à bela arte que a teoria do gênio pode resolver, na medida em que ele é um talento que não surge da técnica, mas da natureza, que lhe fornece a matéria segundo uma regra indeterminada, pois, como bem descreve Guillermit, na obra de arte é preciso que “a transparência intelectual do artifício humano”, ao passar do conceito existência, se torne tão opaca como a “impenetrabilidade de uma produção natural”.¹⁵²

Kant começa a discussão do gênio com a definição: “gênio é o talento (dom natural) que dá à arte a regra”. Mas uma vez que o gênio é entendido como uma capacidade produtiva inata que pertence à natureza (a natureza do sujeito), ele também sugere que o gênio pode ser definido como “a disposição natural inata (*ingenium*), pela qual a natureza dá à arte a regra”.¹⁵³ O que é mais interessante acerca desta segunda formulação é que ela

¹⁵¹ *KdU* V 307. Tradução citada, p. 340. A afirmação segundo a qual a arte não pode inventar para si mesma a regra não é aceita com tranquilidade por todos. Para Allison, por exemplo, ela simplesmente significa que “a regra em questão não pode ser adotada e aplicada conscientemente pelo artista através de um processo deliberativo” (Allison, H., *Kant's theory of taste*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 280).

¹⁵² Guillermit, L. *L'élucidation critique du jugement de gout selon Kant*. Paris, Éditions du CNRS, 1986, p. 179.

¹⁵³ *KdU* V 307.T1, p. 340.

aponta diretamente para a solução do problema quanto à criação da bela arte. A bela arte pode parecer natureza, mesmo que se tenha consciência de que ela é arte, precisamente porque ela é produto da natureza (a natureza do artista). A definição do gênio é apresentada em etapas: o gênio é definido, primeiramente, como “o talento (dom natural) que dá à arte a regra”; em segundo lugar, por oposição ao gosto, necessário para julgar os belos objetos, o gênio é definido como aquilo que é requerido para a produção de tais objetos¹⁵⁴; em terceiro lugar, ele é definido como “a originalidade modelar do dom natural de um sujeito no uso livre de suas faculdades de conhecimento”¹⁵⁵; e, finalmente, ele é definido como a “faculdade de Idéias estéticas”.¹⁵⁶ O terceiro passo, ou seja, a exigência da originalidade, é decisivo, porque é o ponto onde Kant efetivamente se desloca da consideração das condições do juízo sobre o belo artístico para a consideração das condições de sua criação.

A referência à harmonia das faculdades do artista como fonte da regra (que seria a natureza no sujeito) sugere que aquilo que é essencial à criação artística é a imaginação, ainda que uma imaginação que se harmoniza espontaneamente com o entendimento. Uma tal afirmação parece ser uma inferência razoável da análise das condições de um juízo sobre o belo artístico, porque se a regra ou princípio organizador fosse adotado conscientemente, a imaginação do artista perderia sua liberdade, ela seria constrangida pelo conceito e, neste caso, a imaginação daquele que contempla a obra também seria constrangida, o que impediria um livre jogo entre as faculdades e, conseqüentemente, o sentimento de prazer. Em outras palavras, o ponto que parece ser o mais importante nesta seção é a correlação entre a harmonia das faculdades necessária para a criação e aquela que é exigida pela fruição adequada dela. Esta concepção está por trás das quatro conclusões esboçadas por Kant a partir desta explicação provisória do gênio.¹⁵⁷ A primeira é a originalidade, entendida como “o talento para se produzir aquilo para o qual não se pode dar nenhuma regra determinada”, conseqüentemente, aquilo que não pode ser aprendido segundo nenhuma regra. A originalidade, assim concebida é, claramente, uma capacidade da imaginação produtiva. Mas, uma vez que Kant nota que também pode haver uma “insensatez original”, a originalidade sozinha não é suficiente para o gênio. Logo, Kant

¹⁵⁴ *KdU* V 311.T1, p. 343.

¹⁵⁵ *KdU* V 318.T1, p. 348.

¹⁵⁶ *KdU* V 343.T2, p. 188.

¹⁵⁷ *KdU* V 307. T1, p. 340.

inclui uma segunda conclusão, a de que a obra do gênio seja exemplar, isto é, possa servir de modelo ou norma para outros como base para inspiração ou regra do julgamento. A terceira conclusão, a de que o gênio não pode, ele mesmo, “descrever ou indicar como institui seu produto, mas é como natureza que ele dá a regra”, também é uma consequência da primazia dada à imaginação. A quarta conclusão, “a natureza prescreve não à ciência a regra” explicita aquilo que já está contido na terceira conclusão, ou seja, não há gênios na ciência, de acordo com esta definição de gênio, precisamente porque o gênio é entendido primeiramente nos termos da imaginação e não do intelecto. Nas páginas seguintes, Kant delimita a esfera do gênio com o intuito de excluir tudo aquilo que pode ser atingido pelo aprendizado.

A propriedade realmente específica do gênio, aquela que o torna capaz de dar a regra à arte é o espírito (*Geist*), que não é uma faculdade a mais, mas a capacidade de vivificar as faculdades do espírito, propriedade esta que se identifica com a própria noção de gênio, como talento ou dom excepcional da natureza para criar Idéias estéticas:

Espírito, no sentido estético, significa o princípio vivificador da mente. Mas aquilo através do qual esse espírito vivifica a alma, a matéria-prima que ele emprega para isso, é o que põe as faculdades da mente, conforme a fins, em movimento, isto é, num jogo tal que se conserva por si e robustece por si mesmo as forças para isso. Ora, eu afirmo que esse princípio não é outro do que a faculdade de exposição de Idéias estéticas.¹⁵⁸

Como observa Guillermit, as Idéias estéticas constituem uma inovação na terminologia crítica, que até então só reconhecia como Idéias conceitos da razão. Segundo Guillermit, Kant teria duas razões para ter escolhido o termo Idéia: a primeira, seria o fato dela tender para alguma coisa que se encontra além dos limites da experiência; e a segunda, e mais importante, seria o fato dela ser uma intuição interna que não corresponde a nenhum conceito. O mais interessante nesta afirmação é o uso da expressão “intuição interna”, que de uma certa maneira volta a introduzir a noção de matéria - termo até então usado por Kant como oposto à forma – mas agora como matéria interna, pois um dos modos pelos quais o gênio se mostra é justamente “não tanto na execução do fim proposto, em expor um conceito determinado, mas antes, na apresentação ou na expressão de Idéias estéticas, que

¹⁵⁸ *KdU* V 313. T1, p. 345.

contém para esse propósito rica matéria”.¹⁵⁹ Segundo Guillermit, as Idéias estéticas devem ser entendidas como uma nova linguagem, para além da discursividade, pois sua função, diferentemente daquela da imaginação reprodutora, não é mais a de transmitir algum significado. É por isso que nos exemplos dados por Kant não é “absolutamente a metáfora que interessa”: as Idéias estéticas não têm por função ilustrar conceitos, mas evocar um sentimento de algo indizível¹⁶⁰.

Ao considerar a arte um produto do gênio, Kant altera toda a compreensão de como pode se dar a relação entre arte e natureza na produção do belo que, até então, tinha por paradigma o belo natural, o correlato perfeito do juízo de gosto puro. Afinal, quando a natureza nos apresenta formas que julgamos belas, podemos ter certeza de que a finalidade que nelas reconhecemos é de fato uma finalidade sem fim, um acaso. A partir da introdução da figura do gênio, e da tão discutida afirmação segundo a qual “a natureza era bela, se ao mesmo tempo aparecia como arte; e a arte só pode ser denominada bela se temos consciência de que ela seja arte e, contudo, ela nos aparece como natureza”¹⁶¹, esta situação se modifica e passa a existir uma espécie de reciprocidade entre natureza e arte, na medida em que uma pode ajudar a compreender a outra. A partir deste ponto, passa a ser fundamental estabelecer uma analogia com a arte para se pensar o belo na natureza¹⁶². Estabelecer esta analogia implica estender aos belos objetos naturais a idéia de que eles parecem ter sido produzidos segundo uma intenção e, por outro lado, considerar os produtos da bela-arte na mera reflexão, sem remetê-los a qualquer conceito, o que não significa nada diferente de julgá-los valendo-se de juízos-de-gosto puros.

¹⁵⁹ *KdU* V 317.T1, p. 348.

¹⁶⁰ Guillermit, L. *L'élucidation critique du jugement de gout selon Kant*. Obra citada, p 181.

¹⁶¹ *KdU* V 306. T1, p. 339.

¹⁶² Como explica Salim Kemal, podemos pensar na natureza como uma construção e, quando objetos da natureza satisfazem as exigências do gosto e resultam na harmonia das faculdades-de-conhecimento, que é nosso fim subjetivo ou finalidade que prescrevemos à natureza, olhamos para os objetos naturais como se tivessem sido criados e estivessem abertos à interpretação e não nos preocupamos com suas determinações causais. Nesses casos, a natureza é como a bela-arte e a beleza natural é como a beleza artística. Kemal sublinha ainda que a analogia com a arte será necessária, inclusive, para compreender a finalidade da natureza envolvida na teleologia. Kemal, S., “The importance of artistic beauty”, in *Kant Studien* 71. Berlim, Walter de Gruyter, 1980, p. 494. É igualmente interessante o comentário de Allison, para quem é preciso reconhecer que, a despeito da aparência, essa consideração do belo natural não tem nada de paradoxal, pois contém, simplesmente, a concepção de finalidade sem fim que se aplica ao belo como tal. Na verdade, afirmar que “a exigência de que uma tal beleza pareça arte não significa nada diferente de afirmar que ela exibe a forma da finalidade, o que certamente pode ser compreendido independentemente de qualquer ligação com uma intenção consciente”. Allison, H., *Kant's theory of taste*. Obra citada, p. 275.

Pode-se objetar que o fato de uma obra de arte depender da representação de um fim para existir consiste num obstáculo para tomá-la como modelo para julgar o belo natural, já que isso significaria que ela deveria possuir uma finalidade interna objetiva e, nessa medida, corresponder a algum grau de perfeição. Esta dificuldade leva Kant a investigar o caráter da referência a um fim na produção da obra de arte e a concluir que quando se julga aquilo que é formal na representação, abstrai-se a finalidade objetiva e que aquilo que resta é a finalidade subjetiva das representações na mente do sujeito. Assim, este, o qual, ao “captar uma forma dada na imaginação”, pode experimentar uma satisfação inteiramente independente da referência a um conceito de perfeição a qual constitui, propriamente, o sentimento do belo.¹⁶³

Uma estratégia possível para lidar com este problema consistiria em alegar que a distinção entre beleza livre e beleza aderente deve ser entendida estritamente como uma distinção que se refere aos tipos de juízo sobre o belo, mas não aos diferentes tipos de beleza. Assim, um juízo sobre o belo seria livre, independentemente do fato do objeto julgado ser natural ou artístico, quando se abstrai o conceito daquilo que aquele objeto deveria ser, e um juízo sobre o belo seria aderente quando depende deste conceito. Contudo, esta abstração implica abandonar justamente a condição fundamental para julgar uma obra de arte: ter consciência de que se trata de arte. Allison propõe uma alternativa, ainda que sem apoio explícito do texto, que consiste em reformular a distinção entre beleza livre e beleza aderente à luz da concepção de Idéia estética. Kant chega perto de formular explicitamente esta visão quando discute a escultura e a arquitetura como duas espécies de artes plásticas: “A primeira é aquela que expõe conceitos de coisas, assim como elas poderiam existir na natureza, corporalmente (no entanto, como bela-arte, em vista da finalidade estética); a segunda é a arte de expor conceitos de coisas, que somente por arte são possíveis e cuja forma não tem a natureza como fundamento de determinação, mas um fim arbitrário, com esse propósito, mas também, ao mesmo tempo, finalidade estética.”. Como espécies de bela arte, ambas expressam Idéias estéticas. Mas, no caso da arquitetura, “um certo uso do objeto artístico é o principal, ao qual, como condição, as Idéias estéticas são restringidas”. No caso da escultura, entretanto, “é a mera expressão das Idéias estéticas a condição principal”. No caso da arquitetura, a adequação do produto a um certo fim

¹⁶³ *KdU* V 226-7. T1, pp. 321-2.

constitui o essencial de uma obra de construção; em contrapartida, uma escultura “é feita exclusivamente para a intuição e deve agradar por si mesma”¹⁶⁴. Embora Kant observe que uma escultura imita a natureza, obviamente ela é tratada aqui como beleza livre. O essencial é que ela não serve a uma finalidade extrínseca, mas que agrada por ela mesma, em virtude da Idéia estética que expressa. E parece igualmente claro que a arquitetura é uma arte aderente uma vez que no seu caso a expressão de Idéias estéticas está submetida à sua função. Para Allison, esta é a passagem em que melhor se capta a distinção entre beleza livre e beleza aderente, preservando a possibilidade de se julgar obras de arte como belezas livres¹⁶⁵.

Ao que parece, contemplar e julgar algo belo deveriam ser processos muitos semelhantes, tanto no caso da arte, como no caso da natureza, mas esta forneceria o paradigma, por meio da consideração de uma beleza natural livre, sem a intervenção de qualquer conceito. Contudo, a discussão não se resolve com esta interpretação pois, a despeito de sugerir inicialmente que tanto o belo artístico como o belo natural devam ser acolhidos do mesmo modo, Kant indica uma nova direção a partir do momento em que afirma que “para o julgamento de belos objetos, como tais, é requerido gosto; para a bela-arte mesma, porém, isto é, para a produção de tais objetos, é requerido gênio”, o que leva Kant a reconhecer a necessidade de “determinar com precisão” a diferença entre estes dois tipos de beleza, concluindo: “uma beleza natural é uma bela coisa; a beleza artística é a bela representação de uma coisa”, distinção que, por sua vez, leva a um novo contraste entre os modos de julgar:

Para julgar uma beleza natural como tal, não preciso ter previamente um conceito de que coisa o objeto deve ser; isto é, não tenho necessidade de conhecer a finalidade material (o fim), mas a mera forma sem conhecimento do fim apraz no julgamento por si mesma. Se, porém, um objeto é dado como produto da arte, e como tal deve ser declarado belo, então, porque a arte sempre pressupõe um fim na causa (e em sua causalidade), é preciso primeiramente ser tomado por fundamento um conceito daquilo que a coisa deve ser; e, como a concordância do diverso em uma coisa, para a determinação interna da mesma como fim, é a perfeição da coisa, então no julgamento da beleza artística tem de ser trazida à pauta, ao mesmo tempo, a perfeição da coisa, a qual, no julgamento de uma beleza natural (como tal), não entra em questão.¹⁶⁶

¹⁶⁴ *KdU* V 322.T1, p. 352.

¹⁶⁵ Allison, H. *Kant's Theory of Taste*. Obra citada, pp. 290-298.

¹⁶⁶ *KdU* V 311-2. T1, pp. 341-2.

Tanto a beleza natural, como a beleza artística, expressam Idéias estéticas, mas com a seguinte diferença: na natureza a reflexão, independente de qualquer conceito sobre uma intuição, pode levar à apreensão de uma Idéia deste tipo, enquanto que, no caso da bela-arte, essa Idéia é ocasionada por um conceito, ainda que este seja indemonstrável¹⁶⁷. Justamente devido a esta característica é que quem dá a regra ao gênio para a produção de belos objetos, capaz de expressar Idéias estéticas, não pode ser um fim refletido, mas a natureza, como um talento inato dele.

Visto que o belo não tem que ser julgado segundo conceitos, mas segundo a disposição, conforme a fins, da imaginação à concordância com a faculdade dos conceitos em geral: assim, regra e prescrição não podem servir de padrão de medida (*Richtmasse*) subjetivo àquela conformidade a fins estética, porém incondicionada na arte bela, que legitimamente deve reivindicar ter de aprazer (*gefallen*) a qualquer um, mas somente o pode aquilo que no sujeito é simples natureza e não pode ser captado sob regras ou conceitos, isto é, o substrato supra-sensível de todas as suas faculdades (o que nenhum conceito do entendimento alcança), conseqüentemente, aquilo em referência ao qual o fim último dado pelo inteligível à nossa natureza é tornar concordantes as nossas faculdades de conhecimento¹⁶⁸.

IV. O INTERESSE PELO BELO

A complexidade e a importância atribuídas por Kant ao papel do gênio poderiam levar a enxergar, nos produtos da arte, qualidades estéticas que não se manifestariam nos belos objetos naturais, uma vez que, depois do desenvolvimento da teoria do gênio e da noção de Idéia estética – que surge a partir deste desenvolvimento - a analogia com a bela-arte passa a ser indispensável para a consideração da beleza da natureza. Mas não é isso o que acontece: o belo natural pode perfeitamente expressar Idéias estéticas, uma vez que a Idéia estética se define sobretudo por aquilo que ela causa - “ela dá muito a pensar” - portanto, não existe nenhuma razão para acreditar que ela deva ser ocasionada por um produto da arte e não da natureza. Além disso, apenas a beleza natural é capaz de despertar aquilo que Kant descreve como interesse intelectual pelo belo.

O juízo de gosto é desinteressado, mas isso não significa que a beleza não pode ser

¹⁶⁷ “Por Idéia estética entendo aquela representação da imaginação que dá muito a pensar, sem que entretanto nenhum pensamento determinado, isto é, conceito, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma idéia alcança totalmente e pode tornar inteligível”. *KdU* V 314. T1, p. 345.

¹⁶⁸ *KdU* V 344. T2, pp. 188-9.

interessante: embora ela não se funde sobre nenhum interesse, pode produzir um interesse. Ou seja, o interesse não é o motivo da beleza, mas a beleza pode ser motivo de interesse. Como já foi discutido, o prazer estético não se refere à existência do objeto e, quando há interesse, o prazer deriva da existência do objeto. Logo, para que um juízo de gosto seja interessante, é preciso que ao juízo estético se acrescente um outro tipo de prazer, que derive da existência do objeto, ou seja, um fundamento para que se possa desejar que o belo exista. Trata-se, portanto, de uma conexão indireta, já que o belo, por si mesmo, é objeto de juízo, de gosto, de contemplação, mas não de interesse, inclinação ou vontade. Para que a ele se vincule um interesse é preciso que algo outro determine a inclinação ou a vontade para que desejem sua existência.

Kant sugere que a satisfação desinteressada com o belo pode estar ligada com a busca de “alguma outra coisa”, e que esta “outra coisa” pode ser algo empírico, tal como “uma inclinação inerente da natureza humana”, ou algo intelectual, como a “propriedade da vontade de poder ser determinada a priori pela razão”. Uma vez que os dois casos envolvem uma satisfação quanto à existência do objeto, Kant declara que ambos são capazes de oferecer “o fundamento de um interesse naquilo que já agradou por si sem consideração de qualquer interesse”.¹⁶⁹ Esta distinção entre um interesse empírico, baseado numa inclinação, e um interesse intelectual, baseado moralmente, reafirma a dicotomia entre o agradável e o bom como duas espécies distintas de interesse. O interesse empírico ao qual Kant se refere é o interesse na comunicabilidade universal supostamente baseado na nossa sociabilidade ou propensão natural à sociedade. O argumento básico é que, como seres inerentemente sociais, necessariamente nos interessamos na comunicabilidade universal de nossas avaliações, sentimentos e pensamentos, e isto se traduz no interesse pelo desenvolvimento do gosto, definido como “uma faculdade de ajuizamento de tudo aquilo pelo qual se pode comunicar o seu sentimento a qualquer outro”.¹⁷⁰ Conseqüentemente, nosso interesse pelo gosto e pela existência de belos objetos se deveria ao nosso interesse pela comunicabilidade universal, que por sua vez, derivaria da nossa propensão à sociabilidade. Mas Kant abandona a hipótese de que um interesse empírico pelo belo possa ser capaz de efetuar uma transição entre natureza e moralidade, pois um tal

¹⁶⁹ *KdU* V 296. T2, p. 143.

¹⁷⁰ *Id.*

interesse é desprovido tanto de necessidade como de universalidade: primeiramente, porque ele é baseado numa inclinação inerente da natureza humana para a sociedade e nenhuma inclinação pode sustentar uma pretensão à necessidade; em segundo lugar, porque um interesse conectado com a inclinação pela sociedade só funcionaria em sociedade, portanto não seria universal.

Depois de estabelecer esta distinção entre um interesse empírico e um interesse intelectual pelo belo, Kant volta-se para a consideração do interesse pelo belo artístico, mostrando que ele não seria capaz de revelar uma conexão com o sentimento moral, para deixar em aberto a possibilidade de uma conexão entre interesse moral e um interesse pelo belo na natureza:

Ora, na verdade concedo de bom grado que o interesse pelo belo da arte (entre o qual conto também o uso artificial das belezas da natureza para o adorno, por conseguinte, para a vaidade) não fornece absolutamente nenhuma prova de uma maneira de pensar afeiçoada ao moralmente bom ou sequer inclinada a ele. Contrariamente, porém, afirmo que tomar um interesse imediato pela beleza da natureza (não simplesmente ter gosto para julgá-la) é sempre um sinal de boa alma; e que se esse interesse é habitual e liga-se de bom grado à contemplação da natureza, ele denota pelo menos uma disposição de ânimo favorável ao sentimento moral.¹⁷¹

De acordo com isso, Kant passa a explicar a superioridade da beleza natural sobre a beleza artística, ligando o interesse intelectual pelo belo com o problema da passagem entre natureza e liberdade. Começa por estabelecer uma comparação entre juízos estéticos e juízos morais: ambos dizem respeito à forma, a forma dos objetos no primeiro caso e a forma das máximas no segundo; ambos envolvem uma satisfação que é tomada como uma lei para todos; e nenhum dos dois é baseado num interesse anterior. Mas são diferentes pelo fato do juízo estético se basear num sentimento e o juízo moral se fundamentar sobre conceitos, e pelo fato do juízo moral dar lugar a um interesse. O interesse intelectual pelo belo é *a priori* e imediato: *a priori* porque a vontade racional se refere por si mesma ao belo, e imediato porque a existência do belo interessa por ela mesma, sem qualquer fim. O interesse que se liga à existência do belo natural é desta espécie: admiramos a beleza da natureza e desejamos que ela exista. Este é um interesse imediato e intelectual pelo belo,

¹⁷¹ *KdU* V 298.T2, p. 145.

ligado a ele indiretamente, mas *a priori*. Quem ama a beleza natural deste modo revela sentimentos morais elevados e possui uma alma boa, inclinada ao bem moral. O interesse intelectual e imediato pelo belo na natureza pressupõe que se procure na sua regularidade e no seu acordo com nosso juízo desinteressado um traço de bem moral: o acordo contingente da constituição da natureza, da sua finalidade sem fim, com o nosso juízo de gosto, revela um princípio racional, que não nos aparece claramente, mas que atribuímos ao bem moral. O prazer estético encontra na natureza uma finalidade sem fim; a vontade racional aprecia esta finalidade e lhe confere um fim, a saber, ela vê na finalidade sem fim da natureza a nossa destinação moral. Este interesse é tão imediato, e tão prontamente se dá a intervenção da vontade racional na apreciação da natureza, que “o ânimo não pode refletir sobre a beleza da natureza sem encontrar-se ao mesmo tempo interessado”:

Mas visto que à razão também interessa que as Idéias (pelas quais ela produz um interesse imediato no sentimento moral) tenham por sua vez realidade objetiva, isto é, que a natureza pelo menos mostre um vestígio ou avise-nos de que ela contém em si algum fundamento para admitir uma concordância legal de seus produtos com a nossa satisfação independente de todo interesse (a qual reconhecemos como lei *a priori* para qualquer um, sem poder fundá-la em provas), assim a razão tem que tomar um interesse por toda manifestação da natureza acerca de uma semelhante concordância; em consequência disso, o ânimo não pode refletir sobre a beleza da natureza sem se encontrar ao mesmo tempo interessado por ela.¹⁷²

O fato de Kant falar em um nexos *a priori* e mesmo necessário, ainda que indireto, entre o belo e o interesse e, mais precisamente, o interesse moral, apesar de ter excluído o interesse da constituição do belo e do prazer estético, é algo que merece atenção, uma vez que o nexos necessário entre estética e ética, que parecia absolutamente negado pela definição de contemplação pura ressurgiu, inteiramente restabelecido¹⁷³. É preciso, agora, investigar se o interesse intelectual pela beleza natural é ou não indício de uma superioridade desta sobre o belo artístico, uma vez que o interesse imediato pela beleza da natureza seria “sempre um sinal de boa alma”, denotando “uma disposição de ânimo favorável ao sentimento moral”, ao passo que o interesse pelo belo da arte não indicaria nenhuma prova de uma tal disposição. Sabe-se que, para Kant, o sujeito possui, por um

¹⁷² *KdU* V 300. T2, p. 146.

¹⁷³ A este respeito, conferir Pareyson, L., *L'Estetica di Kant, L'Estetica di Kant*, Milão, U. de Mursia & Co., 1968. pp. 60-62.

lado, uma faculdade de juízo simplesmente estética, de julgar sem conceitos sobre formas e encontrar no simples julgamento das mesmas uma satisfação que ao mesmo tempo toma como regra para qualquer um, sem que este juízo se funde sobre um interesse, nem o produza e, por outro, uma faculdade de julgar intelectual que determina *a priori* para simples formas de máximas práticas uma satisfação que ele torna lei para qualquer um, sem que seu juízo se funde sobre qualquer interesse, sendo o prazer, no primeiro caso, o prazer do gosto e, no segundo, o do sentimento moral. Ora, o ânimo “não pode refletir sobre a beleza da natureza sem se encontrar, ao mesmo tempo, interessado por ela”. Esta beleza consiste numa satisfação com a representação da conformidade a fins em seus produtos mas, ao lado desta satisfação com a forma, existe uma satisfação com a existência deles e, por isso, pode-se falar num interesse do sentimento moral por este tipo de beleza. Instaura-se, assim, uma diferença entre o interesse pelo belo na arte, o qual “não fornece nenhuma prova de uma maneira de pensar afeiçoada ao moralmente bom ou sequer inclinada a ele”, e o interesse pelo belo na natureza, o qual “é sempre um sinal de uma boa alma” e “uma disposição de ânimo favorável ao sentimento moral”.¹⁷⁴

Deve-se lembrar, no entanto, que esta relação entre beleza natural e moralidade não pode dispensar a analogia com a bela arte, ou seja, é preciso, para se relacionar a bela natureza com um sentimento moral, que a natureza pareça arte, no sentido de parecer ser o fruto de uma vontade livre e racional: “o pensamento de que a natureza produziu aquela beleza tem que acompanhar a intuição e a reflexão; e unicamente sobre ele funda-se o

¹⁷⁴ *KdU* V 298-9. T2, p. 145. Uma vez que, por definição, juízos de gosto devem ser desinteressados, o fato do belo na arte não despertar o mesmo interesse imediato que o belo na natureza não precisaria ser compreendido como um fator de inferioridade daquele em relação a este, até porque, se o interesse moral determinasse o juízo sobre o belo, isso entraria em contradição com a necessidade do desinteresse. Contudo, para alguns autores o interesse intelectual pelo belo seria o indício de uma superioridade do belo natural sobre o belo artístico. Este seria o caso de Victor Basch, para quem é evidente que Kant teria sido “mais sensível ao belo natural que ao belo artístico”: enquanto os “virtuosos do gosto” são vistos por Kant como pessoas vãs e seus interesses dificilmente concordem com o interesse moral, o interesse imediato inspirado pela beleza da natureza seria sempre o sinal de uma boa alma e de uma disposição favorável ao sentimento moral. Basch conclui que a superioridade da beleza natural sobre o belo artístico, do ponto de vista moral, é claramente sublinhada por Kant e que, “como sabemos que para ele o interesse estético em geral está estreitamente vinculado ao interesse moral, podemos afirmar que nosso filósofo confere um valor estético maior ao belo da natureza que ao belo artístico” (Basch, V. *Essai critique sur l'esthétique de Kant*. Paris, Vrin, 1927, p.402). Esta é igualmente a interpretação de Lebrun em *Kant e o fim da metafísica*. Segundo ele, a evidência de uma finalidade técnica na obra, ou seja, a certeza de que uma determinada obra foi produzida “deliberada e artificialmente” seria incompatível com o prazer puro, o que o leva a concluir que o correlato do juízo de gosto que melhor indica a sua função é o objeto do qual estou certo de que ele não é o efeito de uma intenção, o produto de um criador inteligente. Lebrun, G. *Kant e o fim da metafísica*. Tradução citada, p. 516.

interesse imediato que se toma por ele”.¹⁷⁵ Além disso, de acordo com a segunda Introdução, o juízo estético sobre objetos da arte pode ocasionar o conceito de finalidade da natureza:

O conceito do Juízo de uma finalidade da natureza pertence ainda aos conceitos da natureza, mas apenas como princípio regulador da faculdade de conhecimento, embora o juízo estético sobre certos objetos (da natureza *ou da arte*), que dá ocasião a tal conceito, seja um princípio constitutivo em vista do sentimento de prazer ou desprazer.¹⁷⁶

Mas como, exatamente, o belo artístico pode suscitar a idéia da finalidade da natureza? Não é possível partir da teoria do gênio para tentar superar a rígida dicotomia entre belo natural e belo artístico, pois Kant usa o termo “natureza” em sentidos diferentes, e de modo algum é claro que o uso de “natureza” com respeito ao gênio (para refletir as fontes dos seus poderes criativos) seja realmente equivalente ao sentido de “natureza” que se conecta ao pensamento da finalidade. Além disso, se estes dois sentidos de “natureza” fossem equivalentes, não haveria porque negar ao belo artístico a possibilidade de despertar um interesse intelectual puro. Uma outra possibilidade seria explicar a conexão entre o belo artístico e a idéia da finalidade da natureza a partir de algo que supostamente é comum aos dois tipos de beleza, a saber, a finalidade da forma. Se combinarmos isso com a declaração de Kant segundo a qual a bela arte deve parecer natureza se poderia, como acredita Allison, argumentar que a apreciação da bela forma nas obras de arte levaria a contemplar formas na natureza, o que, por sua vez, ocasionaria o pensamento de uma finalidade da natureza. E de fato, o belo artístico pode levar a contemplar a natureza deste modo, mas não há nenhuma razão para assumir que ele deva, ou mesmo que geralmente o faça¹⁷⁷.

É preciso, contudo, levar em conta que o cultivo do gosto e a experiência da beleza contribuem para o desenvolvimento da moralidade e, desse modo, ajudam a realizar a necessária transição entre natureza e liberdade, mas de dois modos distintos. No primeiro caso, o fato do belo natural sugerir indiretamente uma finalidade conectada à moralidade dá origem ao interesse intelectual pelo belo na natureza e, no segundo caso, que se aplica tanto

¹⁷⁵ *KdU* V 299.T2, p. 145.

¹⁷⁶ *KdU* V 197. Tradução organizada por Ricardo Terra, in *Duas Introduções à Crítica do Juízo*. São Paulo, Iluminuras, 1995, p. 128.

¹⁷⁷ A este respeito, conferir Allison, H., *Kant's Theory of Taste*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001 pp. 213-215.

ao belo natural quanto ao belo artístico, essa transição é facilitada pelo fato dos juízos de gosto puros nos ajudarem a nos desembaraçarmos de uma ligação excessiva com interesses de natureza sensível e de interesses egoístas. Isso pode ser comprovado pela alegação de que o gosto tem mais direito de ser considerado um *sensus communis* que o entendimento humano comum, por envolver a capacidade de, na mera reflexão, abstrair dos fatores privados e avaliar as características formais de uma representação de um ponto de vista universal.¹⁷⁸ Ou seja, as qualidades que permitem que o gosto seja descrito como um *sensus communis* são as mesmas que fundamentam sua conexão com a moralidade¹⁷⁹.

Na *Crítica do Juízo*, “todo aquele que julga com gosto (contanto que ele não se engane nesta consciência e não tome a matéria pela forma, o atrativo pela beleza) pode postular em todo outro a conformidade a fins subjetiva, isto é, a sua satisfação com o objeto, e admitir o seu sentimento como universalmente comunicável e na verdade sem mediação de conceitos”, uma vez que “em qualquer pessoa este prazer tem que assentar sobre idênticas condições, porque elas são condições subjetivas da possibilidade de um conhecimento em geral, e a proporção destas faculdades, que é requerida para o gosto, também é exigida para o são e comum entendimento que se pode pressupor em qualquer um”.¹⁸⁰ Postular o acordo de todos pressupõe, portanto, a idéia de um senso comum, idéia esta que combina em si mesma todos os fatores analisados isoladamente nos três primeiros momentos da “Análítica do Belo” e que funciona como a suprema condição de possibilidade de um juízo de gosto puro, na medida em que ela unifica todos os elementos que constituem a faculdade do gosto:

Um juízo de gosto, com sua presunção de um assentimento universal, de fato é apenas uma exigência da razão, de que se produza uma tal unanimidade do modo-de-sentir, e o dever-ser, isto é, a necessidade subjetiva da confluência do sentimento de todos com o sentimento particular de cada um significa somente a

¹⁷⁸ *KdU* V 293. T2, p. 142.

¹⁷⁹ Ao desenvolver a teoria do símbolo, a idéia do *sensus communis* como fundamento da conexão entre beleza e moralidade sofrerá uma restrição. Kant afirmará, então, que o belo, tanto natural como artístico, se relaciona com a moralidade apenas na medida em que pode simbolizá-la: “O belo é símbolo do moralmente bom; e também somente sob este aspecto (uma referência que é natural a qualquer um e que também se exige de qualquer outro como dever) ele apraz com uma pretensão de assentimento de qualquer outro, em cujo caso o ânimo é ao mesmo tempo consciente de um certo enobrecimento e elevação sobre a simples receptividade de um prazer através de impressões dos sentidos e aprecia também o valor de outros segundo uma máxima semelhante do seu Juízo”. *KdU* V, 353. T2, pp. 197-8.

¹⁸⁰ *KdU* V 293. T2, p. 139.

possibilidade de entrar em acordo sobre isso, e o juízo-de-gosto estabelece somente um exemplo da aplicação deste princípio: isso não podemos nem queremos investigar aqui, mas temos, por ora, apenas de resolver a faculdade-de-gosto em seus elementos constitutivos para, por último, unificá-los na Idéia de um senso comum.¹⁸¹

O gosto teria, inclusive, mais direito a ser chamado *sensus communis* que o são entendimento, desde que compreendamos o gosto como “a faculdade de julgamento daquilo que torna o nosso sentimento, numa representação dada, universalmente comunicável” e, este sentimento, como “um efeito da simples reflexão sobre o ânimo”. Mas ainda que Kant afirme que “em todos os juízos pelos quais declaramos algo como belo não permitimos a ninguém ser de outra opinião”, uma vez que tomamos nosso próprio sentimento “não como sentimento privado, mas como um sentimento comum a todos” e digamos que todos devam concordar conosco, este dever ser é “enunciado apenas condicionalmente” e não incondicionalmente, como no caso dos juízos-de-conhecimento, uma vez que o princípio dos juízos de gosto é subjetivo: aquilo que determina o que apraz ou não é um sentimento, ainda que acompanhado pela pretensão à universalidade.¹⁸²

Como esclarece Lebrun, embora estabelecer que todos devam “reconhecer o caráter bem fundado do prazer que experimento” não signifique simplesmente esperar que todos devam “compartilhar silenciosamente de meu estado de alma”, mas “que ratifiquem explicitamente meu juízo e reconheçam seu caráter efetivamente exemplar, que encontrem nele o exemplo de uma regra universal impossível de enunciar”; “que não busco uma aprovação fortuita do meu sentimento – mas a confissão de que minha aparente opinião é muito mais do que uma opinião, é um enunciado tão admissível como se estivesse provado e não um capricho subjetivo”¹⁸³, este juízo só pode se tornar uma regra quando se tem certeza de que todos os outros que julgam o tenham feito corretamente, ou seja, que a reflexão da faculdade de julgar tenha isolado somente a forma do objeto, excluindo a matéria dada na sensação e, igualmente, todo conceito. Em virtude das condições que pressupõe, o senso-comum (estético) permanece sendo apenas uma “mera norma ideal pressuposta por nós”:

¹⁸¹ *KdU* V 240. T1, p. 331.

¹⁸² *KdU* V 237. T1, p. 329.

¹⁸³ Lebrun, G. *Kant e o fim da metafísica*. Tradução citada, pp. 489/ 490.

O juízo de gosto, ele mesmo, não postula a concordância de todos (pois isso somente um juízo logicamente universal, porque pode apresentar fundamentos, pode fazer); ele apenas atribui a todos essa concordância, como um caso da regra, quanto ao qual espera confirmação, não de conceitos, mas da adesão de outros. A voz universal é, pois, somente uma Idéia.¹⁸⁴

Ou seja, a necessidade afirmada num juízo de gosto puro é subjetiva, uma vez que se relaciona a um sentimento. O próprio Kant a caracteriza como exemplar, o que se define como “uma necessidade da concordância de todos com um juízo que é considerado como exemplo de uma regra universal que não se pode fornecer”.¹⁸⁵ Em outras palavras, quando faço um juízo de gosto, declaro ter julgado um objeto tal como ele deve ser julgado, e esta é a base para a minha exigência do acordo dos outros. Ao analisar a necessidade exemplar, Kant aponta que ela não é apenas subjetiva, mas também condicional. Mais especificamente, ela é condicional na medida em que repousa sobre a subsunção correta de uma satisfação particular sob uma regra: uma vez que acreditamos que temos nesta regra um fundamento que é comum a todos, nós solicitamos o assentimento de todos. Kant sugere que, se pudéssemos ter certeza da correção da nossa subsunção, poderíamos efetivamente contar com este assentimento universal: “Angaria-se o assentimento de todos, porque se tem para isso um fundamento que é comum a todos; assentimento este com o qual também se poderia contar, se simplesmente se tivesse sempre certeza de que o caso estaria corretamente subsumido sob aquele fundamento como regra da aprovação”.¹⁸⁶

Na seção seguinte, Kant identifica esta regra que serve de fundamento ou condição para a demanda pelo assentimento universal implícito no juízo de gosto puro, com a idéia de um senso comum. Esta é a primeira aparição desta concepção, inicialmente definida como “O efeito do livre jogo de nossos poderes de conhecimento”.¹⁸⁷ O argumento em favor da necessidade de pressupor um senso comum é sucinto e procede por eliminação. Parte-se da premissa de que a pretensão a uma necessidade exemplar deve repousar sobre algum princípio. A questão, portanto, é a de saber que tipo de princípio poderia garantir uma tal necessidade subjetiva. Dada a natureza do juízo em questão, Kant pondera que ele deve ser um princípio que determina aquilo que é estimado por meio de um sentimento, não

¹⁸⁴ *KdU* V 216. T1, p. 313.

¹⁸⁵ *KdU* V 237. T1, p. 329.

¹⁸⁶ *Id.*

¹⁸⁷ *KdU* V 238. T2, p. 330.

por conceitos e que, ao mesmo tempo, possui validade universal, e afirma que um tal princípio só pode ser visto como um senso comum: “Portanto, somente sob a pressuposição de que haja um senso-comum (pelo que não entendemos nenhum sentido externo, mas o efeito do livre jogo de nossos poderes-de-conhecimento), somente sob a pressuposição, digo eu, de um tal senso-comum, pode o juízo-de-gosto ser emitido”.¹⁸⁸ O senso comum é, na verdade, apresentado como o único candidato concebível para ser o princípio exigido, porque seria a única faculdade capaz de combinar as características de ter um sentido e, ao mesmo tempo, exigir uma validade universal.

A discussão em torno da noção de *sensus communis* é razoavelmente ambígua, uma vez que ela aparece com pelo menos três sentidos diferentes. Primeiramente ele é caracterizado como um sentimento e também como um princípio, para depois ser declarado uma norma. Em outros momentos ele é igualado à faculdade do gosto ela mesma. E, finalmente, ele volta a ser definido como um sentimento, mas em termos diferentes da primeira caracterização: no primeiro caso, ele é descrito como uma faculdade produzida pelo livre jogo das faculdades de conhecimento, e no último, como efeito da mera reflexão. Se entendermos que o livre jogo se refere ao estado das faculdades de conhecimento na reflexão estética, as duas últimas caracterizações são equivalentes e, uma vez que, como um princípio, é claramente suposto que o senso comum deva funcionar normativamente, não há dificuldade em identificar princípio e norma. Contudo, ainda assim ficamos com três caracterizações diferentes: sentimento, princípio ou norma, e faculdade. Dentre todas, é claro que a conexão com um sentimento é fundamental, uma vez que ela leva diretamente à condição pressuposta de um juízo puro de gosto como um senso comum. Também é claro que a chave para a conexão entre o senso comum, construído como um sentimento, e as outras caracterizações, repousa sobre a concepção kantiana do sentimento como uma faculdade de discriminação e apreciação. Porque entendido como uma faculdade de discriminação do belo com base no efeito de um objeto ou representação no livre jogo entre as faculdades, o senso comum é simplesmente um outro nome para o gosto. Portanto, não devemos nos surpreender com a identificação ou caracterização do gosto como um tipo de *sensus communis*.

Além de tudo, na medida em que pretende ser um “sentido universal” que julga a

¹⁸⁸ Id.

validade para todos, o senso comum é, ou ao menos se toma por, uma norma ou princípio. E, como tal, sustenta a pretensão de falar com uma voz universal. Isso é assinalado por Kant ao sugerir que o gosto deve ser definido como a “faculdade de julgar a priori a comunicabilidade dos sentimentos que são ligados a uma representação dada (sem mediação de um conceito).”¹⁸⁹ Mas, longe de contradizer suas outras funções, como sentimento e faculdade, esta função normativa do senso comum é seu complemento necessário. Porque é apenas em virtude da idéia de que um senso comum serve como uma norma ideal, que a demanda por um acordo universal associado com uma discriminação estética pode ser concebida. Assim, estas três caracterizações seriam o reflexo mais da complexidade, que da incoerência da idéia de senso comum, uma complexidade que é necessária se, como Kant sustenta, ela deve reunir os elementos considerados separadamente nos três primeiros momentos da Analítica.

V. NATUREZA, ARTE E SUBLIMIDADE

A distinção entre bela-arte e natureza requer, ainda, que se examinem as diferenças entre o sentimento do belo e o sentimento do sublime. Os sentimentos do belo e do sublime assemelham-se na medida em que ambos pressupõem um juízo reflexionante e uma espécie de satisfação que deriva de uma relação que se estabelece seja entre a imaginação e o entendimento, no primeiro caso, seja entre a imaginação e a razão, no segundo, mas nos dois casos sem que se tenha em vista um conhecimento do objeto. Assemelham-se também pelo fato de ambos serem juízos singulares com pretensão à universalidade. Contudo, o sentimento do sublime tem por fundamento a disposição da natureza humana para o sentimento moral, tratando-se, portanto, de um sentimento inteiramente diverso do sentimento do belo: “naquilo que denominamos sublime”, encontramos apenas caos e as “mais selvagens e desregradas desordem e devastação” e, desse modo, nos deparamos com algo que “não denota nada conforme a fins na própria natureza” mas que suscita em nós próprios o sentimento de conformidade a fins totalmente independente da natureza. Do belo na natureza temos que procurar um fundamento fora de nós; do sublime, porém,

¹⁸⁹ *KdU* V 295. T 2, p. 142.

simplesmente em nós.¹⁹⁰ Enquanto o sentimento de prazer no julgamento da beleza refere-se à forma do objeto, a satisfação que acompanha o sentimento do sublime está ligada à ausência de forma, portanto, no sublime a imaginação volta-se unicamente para a apreciação da grandeza e encontra-se ampliada¹⁹¹.

A primeira diferença entre os sentimentos do belo e do sublime diz respeito à sua conexão com a forma. O belo na natureza sempre se refere à forma de um objeto, o que aqui consiste na sua limitação (*Begränzung*). Em outras palavras, aquilo que é julgado belo deve ser apreendido como um todo organizado e limitado. O sublime, em contrapartida, *também pode* ser encontrado - Kant não diz que *deve* ser encontrado - em um objeto sem forma e, portanto, ilimitado. O que é exigido é simplesmente que esta ausência de limites possa ser pensada como uma totalidade. Embora esta explicação seja presumivelmente uma introdução a ambas as modalidades de sublime, deve-se notar que ela se aplica apenas ao sublime matemático. A partir desta explicação, Kant infere que o belo é a exibição de um conceito indeterminado do entendimento, enquanto que o sublime exibe um conceito indeterminado da razão. Esta dupla referência a um conceito indeterminado obviamente serve para sublinhar que, nos dois casos, temos um juízo meramente reflexionante. Contudo, temos aqui dois tipos diferentes de indeterminação. Um conceito indeterminado do entendimento é um conceito que não pode ser esquematizado, o que significa que ele é meramente a forma de um conceito, mas não é efetivamente um conceito. O ponto principal é a correlação entre o belo e o entendimento em virtude da sua conexão com a forma e sua limitação, e a do sublime com a razão em virtude da sua conexão com a ausência de forma e o ilimitado. Logo, o sentimento do sublime também está intimamente ligado ao sentimento do infinito, o que ajuda a entender porque ele se relaciona com a representação da quantidade, e o belo com a da qualidade. Esta explicação, mais uma vez, aplica-se

¹⁹⁰ *KdU* V 244-6.T2, pp. 89-92.

¹⁹¹ Segundo Cassirer, teria sido Burke, em *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, de 1756, o primeiro a atentar para a existência de uma lacuna nas teorias estéticas: “embora se tenha o costume de considerar a ordem, a proporção, a delimitação fixa e a simplicidade do contorno como as marcas do objeto belo, essas características não tardam em revelar-se insuficientes para abranger a totalidade dos elementos que constituem o valor estético e a eficácia da arte”. Assim, o sentimento do sublime surge como uma categoria estética capaz de descrever as experiências estéticas mais intensas, aquelas que não são “despertadas em nós pela contemplação da beleza como proporção serena e construção rigorosa” mas que acontecem quando “estamos em presença não da exata delimitação da forma mas, pelo contrário, da sua discordância, inclusive da sua dissolução completa” (Cassirer, E. *A filosofia do Iluminismo*. Tradução de Álvaro Cabral. Campinas, Editora da Unicamp, 1994, p.430).

melhor ao sublime matemático.

A satisfação com o belo é imediata, a partir do que Kant infere que ela é compatível com o encanto e com o jogo da imaginação. Inversamente, a satisfação com o sublime é necessariamente indireta e contém não tanto um prazer positivo, mas um sentimento de admiração e respeito, podendo ser considerada um prazer negativo. Uma outra diferença entre as satisfações com o belo e com o sublime diz respeito às conexões que elas mantêm com a finalidade, para Kant a distinção mais importante entre elas, e que pode ser entendida como uma conseqüência das relações distintas que o juízo mantém com a forma de um objeto:

A beleza auto-subsistente (*Selbständige*) da natureza inclui uma finalidade em sua forma, pela qual o objeto, por assim dizer, parece predeterminado para nossa faculdade de julgar, e assim o belo constitui em si um objeto de satisfação; contrariamente, aquilo que, sem raciocínio, produz em nós e simplesmente na apreensão o sentimento do sublime, na verdade pode, quanto à forma, aparecer como contrário a fins (*zweckwidrig*) para a nossa faculdade de julgar, incomensurável (*unangemessen*) para a nossa faculdade de apresentação e, por assim dizer, violento para a imaginação, mas apesar disso e só por isso é julgado ser tanto mais sublime.¹⁹²

A finalidade, no caso da beleza, sempre se refere à forma, entendida como adequação de um objeto na sua mera apreensão, para o jogo harmonioso entre as duas faculdades. Conseqüentemente, um objeto que declaramos belo é sentido na sua apreensão como algo perfeitamente apropriado às capacidades da imaginação, algo apropriado à função desta de exibir algo universal para proveito do entendimento. Pela mesma razão, também é sentido como inteiramente apropriado às exigências do juízo reflexionante no seu movimento da intuição ao conceito. Já o sublime se apresenta como algo contrário a fins, em virtude da sua forma -ou ausência desta-, ainda que o efeito na mente seja sentido como conforme a fins. Logo, o paradoxo que sublinha a explicação do belo como uma finalidade sem fim parece ainda mais extremo no caso do sublime, quando temos a concepção de uma finalidade contrária a fins. Kant enfatiza que nos expressamos de modo incorreto quando declaramos sublime algum objeto da natureza em particular. Aquilo que é propriamente sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, pois diz respeito às Idéias da

¹⁹² *KdU* V 245. T2, pp. 90-1.

razão: Kant insiste que a sublimidade só pode ser encontrada na mente. No caso do sublime, a satisfação surge a despeito da aparência do objeto, e não por causa dela. Aquilo que efetivamente ocasiona a satisfação no caso do sublime é o sentimento de uma natureza supra-sensível.

Kant oferece três definições para a noção de sublime. Segundo a primeira destas definições, sublime é aquilo que é “absolutamente grande”. O ponto mais interessante desta discussão preliminar é a explicação da distinção entre aquilo que é simplesmente grande e daquilo que é absolutamente grande, ou sublime. Ao dizer que algo é simplesmente grande, Kant sugere que não se tem nenhuma comparação em mente, ao menos com uma medida objetiva, uma vez que não se determina quão grande o objeto é. Contudo, tais juízos exigem um assentimento universal, e Kant os compara com os juízos sobre o belo, notando que ambos esperam pelo assentimento de todos. Quando caracterizamos algo como simplesmente grande não estamos meramente fazendo uma observação trivial quanto à magnitude do objeto em questão, mas afirmando que esta magnitude é maior que a de qualquer outro objeto do mesmo tipo, mesmo que esta superioridade não se baseie em um valor numérico. Além disso, esperamos que todos concordem com nossa afirmação, a despeito de sua indeterminação, o que pressupõe que baseamos nosso juízo em um padrão que presumimos ser o mesmo para todos. Mas, uma vez que este padrão é subjetivo, Kant conclui que ele não serve para uma estimativa lógica da magnitude, mas apenas para uma estimativa estética, que consiste numa percepção imediata¹⁹³. Continuando sua análise do simplesmente grande, Kant nota que a mera magnitude de um objeto traz consigo uma satisfação que é universalmente comunicável e que, portanto, envolve a consciência de uma finalidade subjetiva no uso de nossas faculdades de conhecimento. O que é particularmente notável aqui é que, paralelamente a uma possível ausência de forma, a satisfação com o simplesmente grande é descrita precisamente nos mesmos termos usados nos primeiros três momentos da “Análítica do Belo”: é uma satisfação desinteressada, universalmente comunicável, e que envolve a consciência de uma finalidade subjetiva. Esta possível ausência de forma é a chave da diferença entre os dois tipos de satisfação, já que aquilo que ocasiona a satisfação no caso do simplesmente grande não é o objeto, mas a expansão da

¹⁹³ “A avaliação das grandezas através de conceitos numéricos (ou seus sinais na álgebra) é matemática, mas sua avaliação na simples intuição (segundo a medida ocular) é estética”. *KdU* V 250. T2, p. 96.

própria imaginação.¹⁹⁴

Depois de completar sua análise do simplesmente grande, Kant se volta para a análise do absolutamente grande ou sublime. A diferença básica é que no primeiro caso julga-se algo grande em comparação com objetos do mesmo tipo, enquanto que no segundo declara-se algo grande independentemente de qualquer comparação. A partir desta análise, Kant chega a duas conseqüências: a de que o sublime não pode ser encontrado em objetos da natureza, mas apenas em Idéias, e a uma nova definição de sublime segundo a qual sublime é aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno.¹⁹⁵ Como não há nada na natureza que possa se adequar às definições do sublime, e Kant precisa explicar o que justifica o uso do termo e quais experiências podem suscitar tal sentimento, ele se volta para uma investigação transcendental acerca das fontes subjetivas do sentimento do sublime na natureza das nossas faculdades de conhecimento. É aqui que a relação entre imaginação e razão assume uma importância central. Kant assume que a imaginação, no seu esforço em atingir algo absolutamente grande, tenta progredir até o infinito e, ao fazê-lo, coloca-se necessariamente subordinada à razão na sua busca por uma totalidade absoluta como uma Idéia real. Mas porque a imaginação se submete à razão nesta busca por uma totalidade absoluta? A resposta deve ser encontrada no fato da imaginação supostamente experimentar uma ampliação, pois, se isso já ocorre no caso do simplesmente grande, parece razoável supor que esta expansão seria ainda maior no caso do absolutamente grande, trazendo consigo uma satisfação ainda maior. E isso leva a imaginação a avançar em direção ao infinito, já que nada finito se encaixa na concepção de absolutamente grande. Conseqüentemente, a imaginação só pode ser guiada na sua reflexão pela Idéia da razão de uma totalidade. A partir daí conclui-se que aquilo que pode ser declarado sublime não é o objeto, mas a disposição da mente através de uma certa representação que ocupa a faculdade de juízo reflexionante. Em outras palavras, aquilo que é realmente sublime é o estado mental complexo (que inclui um sentimento do supra - sensível) que surge a partir

¹⁹⁴ Como ocorre, segundo o exemplo dado por Kant, no caso da “estupefação ou espécie de perplexidade que, como se conta, acomete o observador por ocasião da primeira entrada na igreja de São Pedro em Roma. Pois se trata aqui de um sentimento da inadequação da sua imaginação à exposição da Idéia de um todo, no que a imaginação atinge o seu máximo e, na ânsia de ampliá-lo, recai em si, mas desta maneira é transposta a uma comovente satisfação”. *KdU* V 252.T2, p. 98.

¹⁹⁵ *KdU* V 250. T2, p. 96.

da busca da imaginação em realizar intuitivamente a Idéia de algo absolutamente grande¹⁹⁶.

A satisfação é diferente no caso do belo e no do sublime: a satisfação com o belo comporta um sentimento de expansão da vida; no sublime, a satisfação consiste num prazer que se produz indiretamente pelo sentimento de uma “inibição momentânea das forças vitais, seguida de uma expansão mais forte do que elas”¹⁹⁷. Do ponto de vista da imaginação, o sublime é, a princípio, um sentimento de desprazer, já que não pode ser adequado a ela, enquanto que, ao mesmo tempo, do ponto de vista da razão ele se constitui como sentimento de prazer justamente devido a essa inadequação à imaginação, pois “a percepção interna da inadequação de todo padrão-de-medida sensível para a avaliação de grandeza da razão é uma concordância com leis da mesma e um desprazer que ativa em nós o sentimento de nossa destinação supra-sensível, segundo a qual é conforme a fins, por conseguinte é prazer, considerar todo o padrão de medida da sensibilidade inadequado às Idéias da razão”¹⁹⁸. Por outro lado, quando nos deparamos com a natureza ameaçadora (rochedos audazes, relâmpagos, vulcões, furacões, ou oceano revolto, seriam alguns dos exemplos), “encontramos em nossa razão um padrão de medida não sensível” que dá ensejo a um sentimento de que podemos resistir a ela, fazendo com que o ânimo perceba a

¹⁹⁶ Como bem observa Guillermit, existe uma correlação entre a autonomia da faculdade de julgar e a liberdade da imaginação, a qual aparece em diferentes graus ao longo da Terceira Crítica. Quando o entendimento legisla pelos conceitos que lhe são próprios, faculdade de julgar e imaginação se encontram num estado de igual submissão em suas atividades de subsunção e de esquematização. Aqui, o sentimento de prazer está relacionado à forma do objeto que dá ocasião ao sentimento de prazer que consiste no livre jogo entre as faculdades e que pressupõe a legalidade, ainda que sem lei, do entendimento. Este seria o grau zero da liberdade da imaginação. Um primeiro passo em direção à liberdade se dá quando a imaginação não precisa mais se submeter à unidade do conceito, para restringir-se unicamente à forma do objeto. Quando esta limitação desaparece, a imaginação “chega a um grau de liberdade para além do qual deixa-se apenas conceber a pura criação arbitrária da sua poíesis”. Mas aqui, o ato produtivo sempre leva em conta aquilo que deve ser a coisa, já que a arte tem sempre uma intenção determinada de produzir algo. Portanto, do ponto-de-vista da criação, a imaginação precisa, ainda, se submeter ao entendimento, uma vez que algo precisa ser pensado como fim; de outra maneira não se poderia atribuir o produto a nenhuma arte; ele seria simples produto do acaso. Finalmente, na apreciação da grandeza, o que se torna objeto da satisfação é o fato de que o jogo da imaginação se vê ampliado até satisfazer-se a si mesmo, levando o objeto a ser relegado ao papel de simples ocasião. Guillermit, L., *L’élucidation critique du jugement de gout selon Kant*. Obra citada, p 119.

¹⁹⁷ *KdU* V 245. T2, p. 90.

¹⁹⁸ *KdU* V 257-8. T2, pp. 103-4. A sensibilidade para com a grandeza dos espetáculos naturais é uma constante na tradição das descrições do sublime, desde Longino: “Não são, por Zeus, os pequenos cursos de água que admiramos, apesar da limpidez e da utilidade, mas é o Nilo, o Danúbio ou o Reno e, mais ainda, o Oceano; e a pequena chama que acendemos, que conserva seu puro brilho, choca-nos menos que os fogos do céu, mesmo se são freqüentemente obscurecidos; e pensamos que ela é menos digna de admiração que as crateras do Etna, cujas erupções projetam rochas das profundezas e montanhas inteiras e, às vezes, derramam rios desse fogo famoso nascido da terra e que segue sua própria lei”. Longino, *Do Sublime*, trad. Filomena Hirata. São Paulo, Martins Fontes, 1996, p. 95.

sublimidade da sua própria destinação.¹⁹⁹

No juízo de gosto sobre o belo o acordo entre a liberdade da imaginação e a legalidade do entendimento é direto mas, no caso do sublime, a imaginação só indiretamente manifesta a finalidade subjetiva implicada pela sua ampliação. “A beleza auto-subsistente da natureza revela-nos uma técnica da natureza, que a torna representável como um sistema segundo leis, cujo princípio não é encontrado em nossa inteira faculdade do entendimento, ou seja, segundo uma conformidade a fins respectivamente ao uso da faculdade de julgar com vistas ao fenômenos, de modo que estes têm de ser julgados como pertencentes não simplesmente à natureza em seu mecanismo sem fim, mas também em analogia com a arte”.²⁰⁰ Desse modo, a contemplação da natureza amplia, não o nosso conhecimento dos objetos da natureza, mas o nosso conceito da natureza enquanto simples mecanismo, e nos leva a investigar a possibilidade daquelas formas. No sublime na natureza, em contrapartida, não encontramos nenhum princípio objetivo, nem tampouco formas adequadas a qualquer princípio de conhecimento. Enquanto a beleza aponta para a finalidade da natureza e para um fundamento externo ao sujeito, o sublime indica uma finalidade que não se encontra na natureza e que tem seu fundamento no sujeito. Como diz Guillermit, acerca da relação entre imaginação e razão no sentimento do sublime, “é sobre o conflito destas faculdades que repousa seu acordo final, é pelo contraste que se dá a sua harmonia”²⁰¹. Enquanto o gosto julga final a forma do objeto, no caso do sublime, a grandeza deste objeto, quando ela é tal que a compreensão da imaginação não chega a dar a sua medida, “conduz necessariamente o conceito de natureza a um substrato supra-sensível que “permite apreciar como sublime não tanto o objeto, mas sobretudo a disposição do espírito na avaliação que faz dele”.²⁰² Assim, não é mais o objeto que é julgado final, mas o próprio julgar: “o próprio juízo estético torna-se subjetivamente conforme a fins para a razão”.²⁰³ E para além da distinção entre o sentimento do belo e o sentimento do sublime que consiste no vínculo do primeiro com uma forma, que é julgada final e, no caso do segundo, com uma satisfação devida justamente à ausência de uma delimitação, existe uma

¹⁹⁹ *KdU* V 260-2. T2, pp. 106-9.

²⁰⁰ *KdU* V 246. T2, p. 91.

²⁰¹ Guillermit, L., *L'Élucidation critique du jugement de goût selon Kant*. Obra citada, p. 140.

²⁰² *KdU* V 255. T2, p. 102.

²⁰³ *KdU* V 260. T2, p. 106.

outra diferença fundamental entre estes dois tipos de sentimento na medida em que o sentimento do belo “pressupõe e mantém o espírito em serena contemplação”, enquanto o sentimento do sublime “comporta, como característica própria, um movimento do espírito ligado ao julgamento do objeto”.²⁰⁴ Este movimento do espírito é julgado como subjetivamente final de duas maneiras, e é por isso que Kant estabelece uma distinção entre o sublime matemático e o sublime dinâmico. No primeiro caso, a imaginação estabelece uma relação com a faculdade de conhecer e, no segundo, com a faculdade de desejar.

Se a imaginação consiste na apreensão da forma de um objeto, deparada com o infinito, ela se mostra impotente, pois a forma pressupõe uma unidade, e o infinito não pode ser apreendido pela imaginação na sua unidade: se a sua multiplicidade é infinita, a imaginação só pode acolhe-lo parcialmente. Quando a imaginação revela sua própria impotência, ocasiona um sentimento de desprazer, mas, por outro lado, a razão é necessariamente evocada por essa insuficiência da imaginação:

Mas precisamente pelo fato de que em nossa imaginação encontra-se uma aspiração ao progresso até o infinito, e em nossa razão, porém, uma pretensão à totalidade absoluta como a uma idéia real, mesmo aquela inadequação a esta idéia de nossa faculdade de avaliação da grandeza das coisas do mundo desperta o sentimento de uma faculdade supra-sensível em nós.²⁰⁵

Este despertar da razão dá origem a um sentimento de prazer, pela exaltação da nossa natureza supra-sensível. Face ao infinito a imaginação - como faculdade da apreensão - é humilhada, e a razão - como faculdade supra-sensível da totalidade - é exaltada. Daí nasce o sentimento do sublime, que atribui a um objeto singular da natureza, devido à sua grandeza, o atributo de infinito, o qual projeta sobre um objeto da imaginação a dignidade da razão. É o sublime matemático.

Analogamente, frente ao terrível, face àquilo que suscita medo devido ao seu poder, toda a nossa sensibilidade, nossa natureza física e nossa corporeidade revelam-se impotentes: percebe-se que a potência da natureza é tal que frente a ela nossa natureza física e sensível é humilhada, o que afeta negativamente o sentimento de prazer e desprazer, mas por outro lado nossa existência supra-sensível, nossa dignidade moral, nossa

²⁰⁴ *KdU*, V 250. T2, p. 93.

²⁰⁵ *KdU*, V 250. T2, p. 96.

destinação para além do sensível são evocadas. Como se o fato de sermos expostos fisicamente ao aniquilamento pelas forças da natureza nos levasse a perceber que estas forças, por mais potentes e terríveis que sejam, nada podem contra nossa natureza moral, nossa natureza supra-sensível ou nossa dignidade: quanto mais humilhadas a nossa natureza sensível e a nossa existência física, mais são exaltadas nossa dignidade moral e nossa existência supra-sensível. Daí nasce um sentimento de prazer, o sublime dinâmico. O sublime consiste, portanto, no fato que uma representação de uma grandeza ou de uma força da natureza, tão grande que a imaginação não consegue apreender inteiramente, ou tão forte que ameaça a nossa existência física, evoca a representação da nossa razão como faculdade da totalidade ou como dignidade moral, tanto mais exaltada quanto mais humilhadas nossa imaginação ou nossa existência física forem, porque sublime é aquilo que agrada pela oposição aos interesses dos nossos sentidos e pela implícita exaltação da razão.

Embora Kant utilize alguns exemplos de produtos da arte para ilustrar o sublime, como as pirâmides do Egito e a Igreja de São Pedro em Roma, como se estas obras fossem capazes de dar a entender o que seria uma estimativa estética da grandeza, na visão de Kant a bela arte não seria capaz de ocasionar o sentimento do sublime, mas apenas a natureza, na medida em que ela é bruta e não evoca a idéia de finalidade:

se o juízo estético deve ser puro (não mesclado com nenhum juízo teleológico como juízo da razão), e disso deve ser dado um exemplo inteiramente adequado à crítica da faculdade de julgar estética, não se tem de apresentar o sublime em produtos da arte (por exemplo, edifícios, colunas, etc.), onde um fim humano determina tanto a forma quanto a grandeza, e não em coisas da natureza, cujo conceito já comporta um fim determinado.²⁰⁶

Uma vez que o sublime é algo que inicialmente não causa satisfação, a possibilidade de que sua pureza fosse contaminada por atrativos, como pode ocorrer no caso do belo, está descartada. Contudo, assim como no caso do belo, esta pureza pode ser perdida pela via da teleologia, ou da idéia de uma finalidade, que destruiria a natureza puramente estética do juízo. Assim, é interessante observar que aquilo que é mais fundamental para que o sentimento do sublime seja puro, é que sua natureza estética seja preservada, tal como atesta a seguinte passagem: “Um juízo puro sobre o sublime, porém, não tem que ter como

²⁰⁶ *KdU*, V 253. T2, p. 98.

fundamento de determinação absolutamente nenhum fim do objeto, se ele deve ser estético e não mesclado com qualquer juízo do entendimento ou da razão”.²⁰⁷ Esta afirmação pode ser entendida como uma explicação para o fato de que arte não pode ser considerada sublime, pois é preciso ter consciência de que um objeto é obra da arte para que se aprecie sua beleza, enquanto que o sentimento do sublime poderia ser comprometido por qualquer consideração acerca da finalidade ou da perfeição do objeto. Logo, o sentimento do sublime se refere, para Kant, unicamente à natureza.

²⁰⁷ Id., p. 99.

FORMA E CONTEÚDO DA OBRA-DE-ARTE

Por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz.²⁰⁸

I. BELEZA E CONTEÚDO

Os conceitos de sublime e de beleza aderente consideram esteticamente elementos práticos e teóricos colocando, necessariamente, um problema: se a princípio um juízo estético só é puro porque o sentimento de prazer e desprazer é uma faculdade autônoma e separada das outras, como é possível a contemplação estética de algo que não seja uma beleza livre? Esta questão está intimamente ligada ao problema de saber se obras de arte, que são produtos criados intencionalmente, podem ser objeto de juízos de gosto puros. Para discutir tal questão, é interessante retomar a distinção que Kant estabelece entre o prazer sensível, o prazer intelectual e o prazer meramente estético.

O prazer sensível refere-se ao agradável, que ocorre quando o sentimento de prazer e desprazer acompanha as sensações e, portanto, envolve a faculdade de desejar; o prazer intelectual, no qual o sentimento acompanha o reconhecimento conceitual de uma finalidade, seja o bom ou o perfeito, envolve a faculdade de julgar superior; e o prazer estético refere-se ao reconhecimento da finalidade sem ser acompanhado pela faculdade de desejar, é uma finalidade que não se refere a nenhum conceito, e o sentimento neste caso envolve apenas o juízo reflexionante. A qualidade do prazer depende, portanto, do sentimento de prazer ser ou não acompanhado por outra faculdade. Contudo, pode ocorrer que o prazer estético se una ao prazer sensível ou ao prazer intelectual e, conseqüentemente, podem existir juízos que são estéticos sem que sejam puros.

Kant admite que os juízos estéticos, assim como os juízos lógicos, podem ser empíricos ou puros. Juízos estéticos empíricos “enunciam agrado ou desagrado”; juízos

²⁰⁸ Foucault, M., *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo, Martins Fontes, 1987, p. 25.

estéticos puros “enunciam a beleza de um objeto”. Os primeiros, são juízos-de-sentidos, ou juízos estéticos materiais, e os segundos, os juízos de gosto propriamente ditos, são juízos estéticos formais²⁰⁹. Existem, portanto, juízos estéticos puros e juízos estéticos não puros, sendo estes últimos ou juízos estéticos empíricos, ou juízos estéticos lógicos, quando o juízo de gosto tem por causa determinante o prazer sensível ou o prazer intelectual. Nos juízos estéticos empíricos, o gosto adota como critério aquilo que agrada na sensação, ou seja, o agradável: estes são juízos de beleza que se misturam ao gosto dos sentidos, logo, são juízos estéticos materiais, pois tomam como matéria do juízo estético uma sensação. Aqui, o juízo estético não é puro porque mescla o belo e o agradável, e o atrativo acompanha ou mesmo substitui a beleza. No caso dos juízos estéticos lógicos, por sua vez, o gosto adota como critério a perfeição do objeto, portanto, tais juízos são, em parte, intelectualizados, como no caso da beleza aderente.

Esta classificação dos juízos estéticos não puros instaura um problema, o de saber como estes juízos estéticos podem continuar a ser juízos de gosto, ou seja, como a beleza que acompanha ou inclui elementos heterogêneos à beleza livre pode continuar a ser beleza. Esta questão conduz a uma outra, a de saber se o sentimento de prazer e desprazer é uma faculdade autônoma e separada das outras, ou se ele pode acompanhar a atividade das outras faculdades. Como observa Pareyson, os juízos estéticos empíricos não têm relevância para o tratamento deste problema, uma vez que, no pensamento de Kant, é bastante clara a diferença entre beleza e atrativo: este é sempre apresentado como algo que pode se justapor à beleza, mas que se distingue desta facilmente. Portanto, o juízo estético empírico não é, no fundo, inclusão da satisfação provocada pelo agradável no prazer provocado pela beleza, ou inclusão de um elemento empírico num juízo de gosto, ou inclusão do agradável no belo mas, simplesmente, pode ser algo que se acrescenta ao belo, podendo, inclusive, deturpá-lo²¹⁰. O conceito de beleza aderente, por sua vez, é muito rico, pois, a partir dele, Kant mostra a possibilidade de se experimentar esteticamente, ou seja, de considerar como beleza, também a perfeição, que só pode ser avaliada pelo entendimento. Enquanto o juízo estético empírico manifesta uma corrupção da beleza e do gosto, o juízo

²⁰⁹ *KdU* V, 223. T1, p. 318. Pareyson observa que Kant se dedica a analisar os juízos estéticos não puros, provavelmente por estar preocupado em definir a esfera estética na sua autonomia, e, portanto, em distinguir o objeto específico e próprio do sentimento de prazer e desprazer envolvido no juízo reflexionante. A este respeito, conferir Pareyson, L., *L'Estetica di Kant*, Milão, U. de Mursia & Co., 1968. pp. 67-68.

²¹⁰ Pareyson, L., *L'Estetica di Kant*. Milão, U. de Mursia & Co., 1968. pp. 90-91.

estético lógico aponta para uma estimação de elementos originariamente extra-estéticos: de fato, no primeiro caso, o gosto não é puro porque é “bárbaro”, ele é corrompido a tal ponto que toma por beleza algo que não é belo; no segundo caso, gosto não é puro no sentido em que é “aplicado”, pois se volta para um objeto de outra faculdade. Quando se inclui a perfeição na beleza surge a possibilidade de um exercício puramente contemplativo e estético do sentimento de prazer, análogo àquele que se dá na contemplação pura da beleza livre, mas que tem por objeto um elemento extra-estético. Mas como é possível considerar esteticamente um objeto do entendimento? Como é possível que um objeto do conhecimento se torne um objeto do juízo de gosto?

Pode-se perceber que nos juízos de gosto que têm por objeto a beleza aderente o entendimento está duplamente presente, primeiramente no livre jogo com a imaginação, como ocorre em todo juízo de gosto, na medida em que só ele pode dar a lei e, também, como a faculdade de conhecimento que determina os conceitos, colocando a forma que é julgada não apenas numa relação com o estado do sujeito, mas também com o conceito do objeto. Afinal, para que o juízo sobre a beleza aderente possa ser um juízo de gosto, ele deve obedecer a todas as condições que dizem respeito ao juízo estético. Portanto, ele deve pressupor um acordo da pura forma do objeto com o livre jogo das faculdades de representação, tal como no caso da beleza livre.

No belo, a forma do objeto é a mera unidade da multiplicidade sem conceito e esta forma é posta em acordo com o estado do sujeito; na beleza aderente também temos a forma do objeto como unidade da multiplicidade, mas o conceito é o fundamento desta unidade. Porém, se a beleza aderente é beleza, é preciso pensar que a forma do objeto seja posta ao mesmo tempo em acordo com o conceito do objeto em um juízo lógico e com o estado do sujeito em um juízo estético. Ou seja, enquanto no juízo estético existe apenas o livre jogo entre imaginação e entendimento, no qual o entendimento é fonte de legalidade, mas não de conhecimento, na beleza aderente existe livre jogo entre imaginação e entendimento, mas, ao mesmo tempo, o entendimento opera como faculdade de conhecimento. Logo, se a beleza aderente é beleza, é preciso que se possa pensar que o entendimento pode estar presente em um juízo tanto como faculdade de conhecimento, como também num livre acordo com a imaginação. Assim, é inteiramente pertinente a questão colocada por Pareyson: se beleza é forma sem conceito e o gosto é juízo sem

entendimento (como faculdade de conhecimento), como a beleza aderente, que pressupõe a perfeição, ou seja, um conceito no fundamento da forma, e um juízo lógico do entendimento, pode ser beleza? E se é beleza, como se pode conciliar o conceito que está no fundamento da forma do objeto e o juízo lógico do entendimento com a finalidade formal e a finalidade subjetiva, essenciais à beleza?

A engenhosa solução dada por Pareyson é a de que a perfeição entra num acordo com o livre jogo das faculdades. Se a perfeição é um acordo do objeto com seu conceito, é preciso que este acordo, por sua vez, concorde com o livre jogo entre as faculdades. Assim, a beleza aderente seria o acordo de um acordo. O acordo incluído seria a própria perfeição, como acordo de um objeto com seu conceito, adequação de um objeto ao seu fim, e o acordo includente seria a finalidade subjetiva, acordo este que se dá no livre jogo entre imaginação e entendimento, entre a forma da finalidade e a harmonia entre as faculdades. Dito em outros termos, para que o juízo sobre a beleza aderente seja estético, é preciso que se possa desvincular a finalidade subjetiva da finalidade formal, ou seja, conciliar finalidade subjetiva com finalidade material interna e pensar que não só a pura forma do objeto sem conceito (finalidade formal), mas também a perfeição, como adequação da forma do objeto ao seu conceito (finalidade material, finalidade objetiva interna) pode concordar com o livre jogo das faculdades de conhecimento²¹¹. Porém, para Kant não há finalidade subjetiva que não seja formal, o que significa que o livre jogo das faculdades só pode concordar com a pura forma sem conceito, e assim, falar de um acordo da perfeição com o livre jogo seria falar de uma perfeição sem conceito, o que seria contraditório:

Representar-se uma finalidade objetiva formal, mas sem fim, isto é, a mera forma de uma perfeição (sem nenhuma matéria e conceito daquilo com o qual há concordância, mesmo que fosse meramente a Idéia de uma legalidade em geral) é uma verdadeira contradição²¹².

Inicialmente, a possibilidade de se contemplar esteticamente objetos do conhecimento parece contraditória, uma vez que as condições da contemplação pura não

²¹¹Pareyson, L., *L'Estetica di Kant*. Obra citada, p. 93.

²¹² *KdU* V, 228. T1, p. 322. É por isso que, se ao passear pelo campo eu me deparar com um grupo de árvores que formam um círculo, essa forma não é suficiente para suscitar em mim a Idéia de perfeição, o que só ocorreria se, a esta forma exibida pelas árvores, eu pudesse acrescentar um outro dado, como por exemplo, o de que naquele espaço se realizará um baile campestre. Ou seja, não existe forma perfeita, a não ser que haja algo com o qual a forma possa eventualmente concordar.

parecem conciliar-se com as condições da beleza aderente. Trata-se, portanto, de se investigar como, se existe algo que deve ser designado beleza aderente, deve se conceber a contemplação pura, para que seja possível transferir para a esfera estética dados que pertencem originariamente à esfera cognitiva. Coloca-se assim o problema da possibilidade da estetização de elementos teóricos, igualmente implicado pelo sublime, o qual, por ser um objeto do juízo estético que inclui em si a moralidade, sem que com isso deixe de ser um juízo estético puro, coloca o problema da estetização de elementos práticos. A beleza aderente é objeto de um juízo que, embora não seja um juízo de gosto puro, é um juízo de gosto. Daí nasce o problema: como são possíveis juízos estéticos que, sem serem puros, são juízos de gosto?

O juízo sobre o sublime também é um juízo estético puro, e nisto ele concorda com o juízo sobre o belo: tanto o belo como o sublime agradam por si mesmos; ambos ocasionam um prazer desinteressado, universal e necessário, sem conceito; ambos pressupõe um juízo reflexionante. O belo é beleza livre, privada de conteúdo, enquanto que o sublime tem um conteúdo moral: mas ambos são objeto de uma contemplação pura. Porém, as condições da contemplação pura só podem ser oferecidas por uma beleza livre, ou seja, ela leva em consideração unicamente a forma pura no objeto e o livre jogo entre imaginação e entendimento no sujeito, e estas condições não se apresentam no caso do sublime, e, todavia, ele é considerado como objeto de contemplação pura e ele é objeto de um juízo estético puro. No sublime não há forma, pois a forma, como unidade da multiplicidade do objeto, é também limitação, e o sublime é ilimitado, o que significa que, enquanto no belo a apreensão do objeto coincide com a sua compreensão, porque a imaginação, como faculdade da apreensão o abarca numa intuição única, no sublime há apreensão, mas não há compreensão, pois a imaginação o apreende sucessivamente e progressivamente, mas jamais numa intuição única, devido à sua infinitude:

Admitir intuitivamente um *quantum* na faculdade da imaginação, para poder utilizá-lo como medida ou como unidade para a avaliação da grandeza por números, implica duas ações desta faculdade: apreensão (*apprehensio*) e compreensão (*comprehensio aesthetica*). Com a apreensão isto não é difícil, pois com ela pode-se ir até o infinito; mas a compreensão torna-se sempre mais difícil, quanto mais a apreensão avança e atinge logo o seu máximo, a saber, a medida fundamental esteticamente máxima da avaliação das grandezas. Pois quando a apreensão chegou tão longe, a ponto de as representações parciais da

intuição sensorial, primeiro apreendidas, já começam a extinguir-se da imaginação, enquanto esta avança na apreensão de outras representações, então ela perde de um lado tanto quanto ganha de outro e na compreensão há um máximo que ela não pode exceder.²¹³

Além disso, no sublime não há livre jogo entre imaginação e entendimento: “o belo parece ser considerado como exposição de um conceito indeterminado do entendimento, o sublime, porém, como exposição de um conceito semelhante da razão”. Por conseguinte, a imaginação não é posta num jogo regular com o entendimento, mas em contraste com a razão: a harmonia que se estabelece entre imaginação e razão é indireta, pois consiste na constatação da superioridade da razão sobre a imaginação. A imaginação está a serviço da razão e torna-se um instrumento desta: “a satisfação no sublime da natureza é por isso também somente negativa (ao invés disso, no belo, é positiva), ou seja, um sentimento da imaginação de privar-se por si própria da liberdade, na medida em que ela é conforme a fins segundo uma diversa da do uso empírico”; desse modo, “a imaginação obtém uma ampliação e um poder maior do que aquele que ela sacrifica e cujo fundamento, porém, está oculto a ela própria”.²¹⁴ Se o juízo sobre o sublime não se apresenta como jogo, pode-se concluir que nele não se encontra aquilo que é essencial na contemplação pura da beleza livre: nem a forma, nem o livre jogo entre entendimento e imaginação.

No sublime não temos a percepção de uma forma da finalidade da natureza, sem um fim determinado: “ele em geral não denota nada conforme a fins na própria natureza, mas somente no uso possível de suas intuições, para suscitar em nós próprios o sentimento de finalidade totalmente independente da natureza”.²¹⁵ Ou seja, aquilo que a imaginação intuitiva não é uma forma regular, cuja regularidade, sendo privada de conceito, poderia evocar a idéia de uma finalidade da natureza, a qual apareceria como se fosse constituída de modo a concordar com as exigências do nosso conhecimento, mas, no lugar disso, ela intui um objeto que não pode ser inteiramente apreendido pela nossa imaginação do ponto de vista da compreensão e que, portanto, se presta mais a um uso do nosso ânimo, quando torna sensível nossa destinação moral. No belo, a finalidade formal é finalidade subjetiva: o objeto, sendo uma forma pura, sem conceito, é regular e final, e esta finalidade aparece

²¹³ *KdU* V 251. T2, pp. 97-8.

²¹⁴ *KdU* V 269. T2, p. 115.

²¹⁵ *KdU* V 246. T2, p. 92.

como predisposta para o acordo entre a imaginação e o entendimento. Mas, o que poderia ser a finalidade subjetiva, no caso do sublime? Para Kant “do mesmo modo como a faculdade de julgar estética no julgamento do belo refere à imaginação, em seu jogo livre com o entendimento, para concordar com seus conceitos em geral (sem determinação dos mesmos), assim no juízo de uma coisa como sublime ela refere a mesma faculdade à razão para concordar subjetivamente com suas Idéias (sem determinar quais), isto é, produzir uma disposição de ânimo que é conforme e compatível com aquela que a influência de determinadas Idéias práticas efetuará sobre o sentimento.”²¹⁶

No belo, não há finalidade subjetiva a não ser como finalidade formal; não há acordo e vivificação das faculdades se não houver uma pura forma sem conceito; no sublime, em contrapartida, a finalidade subjetiva é inteiramente independente da finalidade formal, que está ausente: a finalidade subjetiva reside na inadequação das intuições sensíveis da imaginação para representar sensivelmente a Idéia da razão, uma vez que o único modo de tornar sensível a razão como faculdade supra-sensível é justamente o fracasso da imaginação, a demonstração da sua insuficiência e da sua impotência. Não se trata, portanto, de uma finalidade formal do objeto, mas de uma conveniência final da imaginação para representar a razão supra-sensível. É neste sentido que devemos interpretar a afirmação segundo a qual enquanto o belo é objetivo, o sublime é subjetivo. O belo é objetivo no sentido em que a sua finalidade é a finalidade de um objeto com respeito às nossas faculdades de conhecimento; o sublime é subjetivo no sentido em que o objeto é apenas um meio para que se manifeste um estado de ânimo: a sublimidade é da razão, que a transfere aos objetos da imaginação. É por isso que, no que diz respeito a belo, devemos procurar um princípio fora de nós e, quanto ao sublime, devemos procurar um princípio em nós mesmos e no modo de pensar que torna sublime a representação da natureza. Portanto, a finalidade subjetiva do sublime tem um significado distinto da finalidade subjetiva que encontramos no belo: neste, a finalidade subjetiva coincide com a finalidade formal, enquanto que o sublime pressupõe uma disjunção entre finalidade subjetiva e finalidade formal. A sublimidade não é encontrada no objeto natural, mas na alma daquele que julga.

Na opinião de Pareyson, quando, depois de ter definido o conceito de contemplação pura, que consiste na pureza do juízo estético e no isolamento das outras faculdades do

²¹⁶ *KdU* V 256. T2, p. 102.

sentimento de prazer e desprazer, com um objeto próprio e específico, que é o belo, Kant passa a falar de juízos de gosto que não são puros e que têm por objeto a beleza aderente, e de juízos estéticos puros que não são juízos de gosto e que têm por objeto o sublime, introduzindo na contemplação elementos extra-estéticos, Kant não teria pretendido negar a definição de contemplação pura, mas incluir, no conjunto de objetos da contemplação pura, objetos de outras faculdades. Segundo ele, Kant teria percebido que para manter a pureza da contemplação não seria necessário considerar nem o juízo estético puro como faculdade autônoma e separada, nem o belo como objeto específico e próprio do juízo estético puro. De acordo com esta leitura, o belo não deixa de ser belo por ser aderente, seja ao conhecimento, seja à moralidade, e a contemplação não deixaria de ser pura por voltar-se para objetos de outras faculdades. Isso implica acreditar que o sentimento de prazer e desprazer, como faculdade dos juízos estéticos puros e faculdade da contemplação pura, não é uma faculdade, separada e isolada das outras, mas um uso específico das nossas faculdades, o qual, por possuir um princípio próprio, que constitui a sua pureza e a possibilidade da contemplação pura, pode voltar-se para todos os objetos da vida espiritual. Isso porque, se a doutrina da beleza livre exige a autonomia do juízo estético como uma faculdade separada, a doutrina da beleza aderente e a do sublime apontam para esta possibilidade de que o juízo estético seja um uso que, embora distinto da faculdade de conhecer e da faculdade de desejar, torna possível a consideração de objetos do conhecimento e da vontade de uma perspectiva estética²¹⁷.

II. FORMA E EXPRESSÃO

Como já se discutiu aqui, Kant inicia a *Crítica do Juízo* com uma visão bastante formalista do belo, se for levada em conta a prioridade dada ao desenho, em detrimento da cor, no caso da pintura, ou à composição, no caso da música. De acordo com a teoria da distinção entre belezas livre e belezas aderentes, os objetos exemplares de uma atenção estética

²¹⁷ Esta hipótese de Pareyson vai além daquilo que o próprio Kant escreveu. Contudo, é uma interpretação capaz de contornar a aparente contradição entre as características da beleza aderente e do sublime e as condições exigidas pela contemplação pura, na medida em que pressupõe que a beleza aderente e o sublime implicam um processo de purificação e estetização, pelos quais objetos de atividades particulares da vida espiritual tornam-se assuntos da esfera estética e se constituem como beleza. Pareyson, L., *L'Estetica di Kant*. Obra citada, pp 103-7.

seriam, de acordo com esta visão formalista, coisas como desenhos *à la grecque*, folhagens, arabescos, e outros objetos que não têm um significado intrínseco, que não representam nada. Mas, uma centena de páginas depois, encontramos Kant sustentando aquela que parece ser uma teoria radicalmente diferente, ou pelo menos incompatível com a primeira, a saber, a de que “pode-se em geral denominar beleza (quer seja beleza natural ou artística), a expressão de Idéias estéticas”²¹⁸. Coloca-se assim a questão de entender como 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 moralidade²¹⁹, ou a de que as belas artes acabam por se tornar desagradáveis se não estiverem acompanhadas por idéias morais²²⁰. Seriam estas duas visões da experiência estética contraditórias, ou apenas perspectivas distintas de uma teoria estética ampla o suficiente para abrangê-las sem conflito?

O formalismo kantiano é apresentado na Analítica do Belo que, ao longo de seus quatro momentos caracteriza o objeto do juízo estético como algo que deve ter a forma da finalidade, proporcionando uma experiência de harmonia entre as faculdades. Primeiramente, Kant estabelece que aquilo que, num juízo-de-gosto, é dado pelos sentidos, deve ser tido como impuro. Como já foi discutido, nesta distinção entre juízos estéticos empíricos e puros encontramos um tipo de contraposição entre matéria e forma que remonta à Estética transcendental da *Crítica da Razão Pura*, definida nos termos da exclusão daquilo que Kant chama de matéria da sensação, que fundamentará a prioridade dada ao desenho- tomado como um elemento formal - em detrimento da cor – elemento

²¹⁸ *KdU* V 320. T1, p. 350.

²¹⁹ *KdU* V 299. T2, p. 145.

²²⁰ “Se as belas artes não são, de perto ou de longe, postas em vinculação com as Idéias morais, as únicas que trazem consigo uma satisfação autônoma, então esse é seu destino último. Servem, nesse caso, somente para a distração, da qual precisa tanto mais aquele que se serve dela para expulsar a insatisfação da mente consigo mesma tornando-se ainda mais inútil e insatisfeito consigo mesmo”. *KdU* V 326. T1, p. 355. Como observa Paul Guyer, tais observações não dizem respeito ao juízo estético propriamente dito, mas à natureza do nosso interesse pela experiência estética, não sendo, por si mesmas, incompatíveis com uma visão formalista do fundamento do juízo estético. Contudo, “parecem opiniões estranhas para um livro que começa por explicar a resposta estética como uma resposta inteiramente desinteressada”. Este tema é desenvolvido por Guyer no artigo “Formalism and Theory of Expression” in *Kant Studien* 68. Berlin, Walter de Gruyter, 1977, pp. 46-70.

estritamente sensível e material – no caso das artes plásticas, ou da composição em detrimento do tom, no caso da música.²²¹

Outro argumento que reforça o aspecto formalista da estética kantiana é a contraposição entre forma e conceito implicada pela distinção entre belezas livres e belezas aderentes, segundo a qual, os verdadeiros objetos dos juízos de gosto puros deveriam ser aqueles considerados como belezas livres. Contudo, esta distinção não chega realmente a negar aos conceitos todo e qualquer papel na reflexão acerca de um objeto, mas antes estabelece uma distinção entre juízos que se referem a um conceito quando aprovam um objeto, e outros que não o fazem: “no julgamento de uma beleza livre (segundo a mera forma) o juízo-de-gosto é puro. Não é pressuposto nenhum conceito de algum fim, para o qual o diverso devesse servir ao objeto dado e que este, portanto, devesse representar”. Os juízos acerca das belezas aderentes, por sua vez, pressupõem tal conceito e, conseqüentemente, implicam uma avaliação do objeto do ponto de vista da perfeição²²². Assim, ao que tudo indica, aquilo que é impuro num juízo de gosto não é o fato dele envolver um conceito na sua reflexão, mas o fato de referi-lo a um conceito determinado da sua perfeição, ou fim, portanto, a distinção entre juízos de beleza livres e aderentes não estabelece uma visão puramente formalista do objeto apropriado à atenção estética, mas apenas uma certa visão do fundamento de aprovação de tais objetos.²²³

A mera forma da finalidade, independente de qualquer conceito estaria na base de uma satisfação tida pelo sujeito como comunicável universalmente. Ao que tudo indica, Kant não está limitando o tipo de objetos adequados aos juízos de gosto, mas sim preocupado em caracterizar os fundamentos de uma experiência estética autêntica. É apenas nessa medida que o formalismo parece excluir os conceitos como critério para julgar

²²¹ Esta utilização da distinção entre forma e matéria, já estabelecida na *Primeira Crítica*, tem o intuito de deixar claro que se um juízo pretende ser universalmente válido, não pode ter por fundamento algo tão subjetivo como a percepção sensorial. Mas esta distinção não se articula com a teoria estética da *Crítica do Juízo* como um todo. Guyer, por exemplo, acredita que as restrições formalistas quanto aos objetos adequados aos juízos de gosto puros, tal como a tese de que tais juízos devem se basear na forma dos objetos, na sua ordem, arranjo, ou composição, e não nas cores ou nos tons, não decorrem diretamente das premissas básicas da teoria do gosto, e argumenta que estas restrições dependem ou de argumentos falaciosos, ou de aplicações questionáveis da teoria do gosto à observação empírica de casos de acordo e desacordo nas questões de gosto, ou ainda, do uso de certos aspectos da teoria da percepção da *Crítica da Razão Pura* não relacionados à harmonia das faculdades. Guyer, P., *Kant and the Claims of Taste*. Nova York, Cambridge University Press, 1997, p. 186.

²²² *KdU* V 229. T1, p. 323.

²²³ A este respeito, conferir Guyer, P., “Formalism and Theory of Expression”. Obra citada, p. 62.

esteticamente um objeto, sem que com isso impeça absolutamente que objetos julgados belos envolvam a representação de conceitos, símbolos, ou significados. Se isso for verdade, não há razões para tomar a expressão de Idéias estéticas como algo incompatível com o julgamento estético acerca dos objetos, e a própria definição de Idéia estética como “representação da imaginação que dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento definido, ou seja, qualquer conceito seja adequado a ela”, poderia ser interpretada como perfeitamente adequada ao formalismo, uma vez que a Idéia estética diz respeito, justamente, a conceitos para os quais não existem conceitos adequados. O mesmo poderia ser dito das representações que ocasionam uma Idéia estética, os atributos estéticos, que são definidos por Kant como “formas que não constituem a exposição de um conceito dado em si mesmo, mas apenas, como representações acessórias da imaginação, exprimem as conseqüências ligadas a ele e seu parentesco com outros”. Os atributos estéticos não representam, como os atributos lógicos, aquilo que está contido em conceitos, “mas algo outro, que dá ensejo à imaginação de estender-se sobre uma multidão de representações aparentadas, que dão mais a pensar do que pode exprimir-se em um conceito determinado por palavras”.²²⁴

Por outro lado, existem razões para acreditar que o formalismo de Kant e a expressão de Idéias estéticas são incompatíveis, já que o juízo de gosto, tal como é definido na Analítica do belo, deve ser indiferente a qualquer tipo de conteúdo ou significado e Kant chega a afirmar, posteriormente, que a beleza em geral *pode* ser denominada a expressão de Idéias estéticas, “só que na bela-arte esta essa Idéia tem de ser ocasionada por um conceito do objeto”, enquanto que, na bela natureza, “a mera reflexão sobre uma intuição dada, sem conceito daquilo que o objeto deve ser, é suficiente para despertar e comunicar a Idéia, da qual aquele objeto é considerado como a expressão”.²²⁵ Como conciliar esta concepção com o Primeiro momento da Analítica do belo, onde a beleza é tida como algo que não depende de nenhum conceito determinado, distinguindo-se, exatamente por isso, daquilo que é bom, ou seja, daquilo que só pode ser julgado a partir de um conceito?²²⁶ Ou ainda,

²²⁴ *KdU* V 315. T1, p. 346.

²²⁵ *KdU* V 320. T1, p. 350.

²²⁶ “Bom é aquilo que apraz por intermédio da razão, pelo mero conceito. Denominamos bom para algo (o útil) algo que apraz somente como meio; mas bom em si algo outro, que apraz por si mesmo. Em ambos está sempre contido o conceito de um fim, portanto a proporção da razão como querer (pelo menos possível), e conseqüentemente uma satisfação com a existência de um objeto ou de uma ação, isto é um interesse

como compatibilizar a expressão de Idéias estéticas com a teoria da distinção entre belezas livres e belezas aderentes? Afinal, as belezas livres, por nada significarem e nada representarem, são as únicas dignas de juízos de gosto puros, os quais devem levar em consideração meramente a forma.

No julgamento de uma beleza livre (segundo a mera forma) o juízo-de-gosto é puro. Não é pressuposto nenhum conceito de algum fim, para o qual o diverso devesse servir ao objeto dado e que este, portanto, devesse representar; com isso a liberdade da imaginação, que parece jogar na observação da figura, seria somente restringida²²⁷.

Uma alternativa para contornar o conflito entre a definição de beleza livre e a exigência de que o belo seja a expressão de Idéias estéticas consistiria em assumir que a afirmação segundo a qual uma beleza livre é aquela que “não pressupõe nenhum conceito daquilo que o objeto deve ser” significa apenas que aos conceitos está negado qualquer papel na avaliação dos objetos julgados belos, ou seja, que nenhum objeto é julgado belo por ajustar-se a um padrão determinado por algum conceito que estabeleça o que ele deve ser e, por conseguinte, no caso de uma obra de arte representar algo determinado, como um personagem ou algum acontecimento histórico, a ela não está negada a possibilidade de ser julgada bela, mas simplesmente se considera que esse julgamento não tem por fundamento o valor atribuído a tal personagem ou acontecimento. Assim, a caracterização da beleza livre não precisa significar que o fato de um objeto representar algo seja um motivo para que ele não possa ser julgado esteticamente, nem que os exemplos paradigmáticos de objetos estéticos devam ser objetos desprovidos de qualquer significado representativo ou descritivo²²⁸.

qualquer. Para achar algo bom, tenho sempre de saber que coisa o objeto deve ser, isto é, ter um conceito do mesmo. Para encontrar beleza nele, não preciso disso”. *KdU* V 207. T1, p. 306.

²²⁷ *KdU* V 229.T1, p. 323.

²²⁸ Guyer considera que o modo como a teoria das Idéias estéticas é exposta não deixa, efetivamente, espaço para uma contradição, uma vez que Kant afirma, expressamente, que uma Idéia estética não corresponde a nenhum conceito definido. A teoria das Idéias estéticas seria perfeitamente compatível com a da harmonia entre as faculdades, mas a ampliaria, na medida em que a razão passa a fazer parte dela. Logo, não é o fato de um objeto ocasionar uma Idéia estética naquele que a julga, devido a um estado mental decorrente de um jogo harmonioso entre as faculdades que é visto como algo estranho por Guyer, mas o fato de Kant afirmar que é o objeto belo, ele mesmo, que expressa Idéias estéticas. Ou seja, o que se torna problemático é o fato de Kant falar dos belos objetos, naturais ou artísticos, como se eles transmitissem intencionalmente tais Idéias e por Kant introduzir, ao falar especificamente do belo artístico, a necessidade da referência ao conceito de um objeto para que a Idéia estética seja apreendida. Guyer conclui que “ao que parece, nossa resposta ao belo só pode ser uma resposta a uma expressão se levar em conta algo que a Analítica do belo exclui enfaticamente, a

Mas esta alternativa não resolve o problema decorrente do caráter intencional da criação artística. Distinguimos um produto artístico de um produto natural porque nele reconhecemos que “uma causa produtora pensou um fim”, ao qual este objeto “deve sua forma”²²⁹, portanto, ao menos aparentemente, quando nos voltamos para um objeto e o reconhecemos como um produto da arte, efetuamos um juízo que não é um juízo estético puro. Uma maneira possível de contornar esta dificuldade consiste em lembrar que embora a obra de arte seja um produto intencional, ela não é fruto da aplicação de regras que tenham conceitos por fundamento.

Ora, o gênio consiste justamente no talento para encontrar equivalentes verbais ou plásticos para Idéias inexponíveis e conteúdos indeterminados, ou seja, para expressar uma Idéia estética, aquela “representação da imaginação que dá muito a pensar, sem que entretanto nenhum pensamento determinado, isto é, conceito, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança totalmente e pode tornar inteligível”.²³⁰ Porém, as Idéias estéticas precisam de uma forma como condição necessária de sua expressão e comunicação. No caso das Idéias estéticas produzidas e exibidas pelo gênio, a forma seria a unidade ou coerência dada por este a uma coleção de atributos estéticos. É precisamente esta coerência que distingue o produto do gênio de um “*nonsense* original” e que torna possível a comunicação. Portanto, o “expressionismo” kantiano além de ser compatível com seu “formalismo”, o pressuporia, uma vez que a forma é o veículo necessário para a expressão. Analogamente, não existiriam formas capazes de ocasionar um sentimento de prazer estético sem a expressão de Idéias estéticas, uma vez que 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 Idéias estéticas.

Em suma, no lugar de pensarmos que forma final e expressão de Idéias estéticas são coisas incompatíveis, pode ser mais interessante pensar que tais noções são

saber, a finalidade objetiva, ou a intenção expressa conceitualmente, com a qual um dado objeto é efetivamente criado”. Guyer, P., “Formalism and Theory of Expression”, Obra citada, p. 64.

²²⁹ *KdU* V 303.T1, p. 337.

²³⁰ *KdU* V 314. T1, p. 345. Como aponta Lebrun, é justamente neste contexto que surgem os atributos estéticos - formas ou representações acessórias da imaginação - que não ilustram uma idéia abstrata, mas as representações marginais e não conceituais que ligamos a tais conceitos. A este respeito, conferir Lebrun, G. *Kant e o fim da metafísica*. Tradução, Carlos Alberto R. de Moura, São Paulo, Martins Fontes, 1993, p. 543-544.

complementares.²³¹ É certo que a própria natureza reflexionante do juízo de gosto pressupõe uma forma, pois uma vez que a harmonia das faculdades deve se dar na mera reflexão, os dados sensíveis devem fornecer algo sobre o que refletir, e isto só pode consistir numa certa ordem ou arranjo, porque apenas uma certa ordem ou arranjo dos dados sensíveis pode ser adequado à exibição de um conceito, embora, aqui no caso, de nenhum conceito em particular. Conseqüentemente, apenas um engajamento com a forma pode ocasionar uma harmonia entre as faculdades, mas dada a possibilidade de belezas aderentes e a exigência de que o belo expresse Idéias estéticas, se vê que a forma não se restringe a uma estrutura espaço-temporal. Resta saber como uma forma pode expressar Idéias.

III. O PROCESSO DE SIMBOLIZAÇÃO

Assim como há três tipos de conceitos, ou seja, conceitos empíricos, conceitos puros, e conceitos racionais, ou idéias, existem três modos de tornar tais conceitos sensíveis. Para os conceitos empíricos é possível oferecer exemplos; para os conceitos puros, apenas esquemas; finalmente, para as idéias, símbolos, ou seja, intuições que constituem representações indiretas de um conceito que “somente a razão pode pensar e ao qual nenhuma intuição sensível pode ser adequada”.²³² O símbolo é uma das duas espécies daquilo que Kant denomina *hipotipose*, ou seja, ele é um meio capaz de tornar sensível um conceito, provando assim sua realidade. Tanto os esquemas, como os símbolos, são *hipotiposes*. No esquematismo, os componentes de uma intuição são subsumidos sob um conceito porque existe uma regra capaz de determinar uma ordenação daquilo que é intuído. No simbolismo, aquilo que concorda com o conceito é meramente a regra segundo a qual o Juízo procede, e não a intuição. A imaginação na sua liberdade faz, na reflexão, exatamente aquilo que ela faria na determinação quando, no conhecimento, ela está a serviço do entendimento. Seu procedimento é o mesmo do esquematismo, só que neste ela apresenta um conceito do entendimento na intuição, enquanto que, no simbolismo, não

²³¹ Esta é a opinião de Allison, para quem assim como não poderia haver expressão e comunicação destas Idéias sem forma, não poderia haver sentimento de prazer estético sem a expressão de tais Idéias. A este respeito, conferir Allison, H., *Kant's Theory of Taste*. Nova York, Cambridge University Press, 2001, pp. 286-290.

²³² *KdU* V 352. T2, p. 196.

podendo apresentar diretamente um conceito da razão, por não ter um conteúdo intuitivo que se preste à apresentação, a forma da sua reflexão a coloca numa relação indireta. Portanto, o símbolo concorda com a Idéia meramente quanto à forma de refletir, não quanto ao conteúdo, e pode-se dizer que não há uma conexão intrínseca entre o símbolo e aquilo que ele simboliza, pois não existe uma identidade de conteúdo. Uma coisa pode servir de símbolo para outra unicamente porque a estrutura da reflexão é similar nos dois casos. É a luz desta tese que se deve entender a afirmação segundo a qual o belo é o símbolo da moralidade.

Tomemos o exemplo dado por Kant. Existe uma relação simbólica entre uma monarquia e um organismo, por um lado, e entre o despotismo e um moinho, por outro. Entre estas duas relações se estabelece uma analogia: o déspota é para o povo aquilo que a pá é para o moinho, assim como o rei é para o povo aquilo que a vida é para o organismo. Da perspectiva da intuição estas coisas não apresentam nenhuma semelhança, mas a regra da reflexão sobre a causalidade é a mesma nos dois casos. É neste sentido que o belo pode ser o símbolo do bem: não existe nenhuma semelhança entre uma bela forma e uma bela ação, mas existe identidade na relação a um princípio da produção de uma bela forma pela natureza e aquela de uma boa ação pela liberdade. A bela forma leva o sujeito a superar a heteronomia da percepção para poder exercer a autonomia do livre jogo das faculdades de conhecer: é a bela forma que me coloca no estado requerido: “eu descubro a adequação de um estado fora de mim a um princípio em mim”. No segundo caso, eu devo o sentimento ao fato de que o conceito da razão me faz passar da heteronomia da intuição sensível à autonomia da minha faculdade de desejar; “descubro a adequação de um princípio fora de mim a um princípio a priori em mim”²³³.

A representação de um belo objeto não contém, ela mesma, nenhum conteúdo moral, nem é um esquema da moralidade, ou seja, o belo não precisa se referir à moralidade. O que Kant sugere é que existe uma analogia entre o modo de refletir sobre o belo e o modo de refletir sobre o moralmente bom, portanto, deve existir uma analogia entre juízos estéticos e juízos morais. A simbolização é a idéia de uma reflexão analogamente formal, ou seja, a analogia implicada na simbolização diz respeito à regra ou

²³³ Guillermit, L. *L'Élucidation Critique du Jugement de Goût selon Kant*. Paris, Éditions du CNRS, 1986, pp. 171-172.

princípio organizador que governa a reflexão sobre os objetos sensíveis e intelectuais respectivamente. Quando estas regras da reflexão são suficientemente análogas, a primeira deve servir de símbolo para a última. O símbolo, como exibição de um conceito, ou Idéia, é sempre algo sensível, enquanto que aquilo que é simbolizado pode ser algo não sensível. Evidentemente, existe uma diferença essencial entre os dois tipos de reflexão, que deriva da própria natureza do juízo de gosto, o qual não se fundamenta sobre conceitos e, portanto, coloca a questão de saber como uma mera reflexão sobre uma intuição sensível, que não é governada por um conceito, pode ser vista como analogamente formal à reflexão explicitamente governada por regras sobre o objeto correspondente.

A resposta para esta questão pode surgir a partir de uma análise da concepção das Idéias estéticas, que é introduzida com a discussão do gênio e retomada, posteriormente, em conexão com o conceito de supra-sensível.²³⁴ Inicialmente, a Idéia estética é definida como “uma representação da imaginação que acompanha um conceito dado e que está vinculada a uma tal diversidade de representações parciais em seu uso livre, que para ela não pode ser encontrada nenhuma expressão que designe um conceito determinado, e que, portanto, permite acrescentar em pensamento a um conceito muito de indizível, cujo sentimento vivifica a faculdade de conhecer e vincula à linguagem, como mera letra, um espírito”.²³⁵ Mais tarde, ela é caracterizada como “uma representação inexponível da imaginação”.²³⁶ Uma vez que expor uma intuição significa trazê-la sob conceitos, uma intuição inexponível é uma intuição que não pode ser inteiramente determinada conceitualmente. Assim, Idéias estéticas podem ser descritas como intuições produzidas pela imaginação no seu livre jogo que não podem ser trazidas sob conceitos ou, ao menos, completamente trazidas sob conceitos. Nas duas passagens Kant define a Idéias estética por oposição à Idéia da razão, entendida como “um conceito ao qual nenhuma intuição (representação da imaginação) pode ser adequada²³⁷, ou, de um modo mais geral, tais Idéias são conceitos indemonstráveis da razão, onde demonstrar significa exibir um conceito na intuição²³⁸. Ou seja, Idéias

²³⁴ Acerca da relação entre Idéia estética e símbolo, consultar Allison, H., *Kant's Theory of Taste*. Obra citada, pp. 254 -263.

²³⁵ *KdU* V 316. T1, p. 347.

²³⁶ *KdU* V 343. T2, p. 187.

²³⁷ *KdU* V, 314. T1, p. 347.

²³⁸ Allison procura levantar quais os motivos que teriam levado Kant a caracterizar estes produtos da imaginação como “Idéias”. O primeiro motivo poderia ser o fato destas Idéias terem uma função quase esquematizante: as Idéias estéticas “pelo menos esforçam-se em direção a algo que se encontra além dos

estéticas podem servir de exibições indiretas de suas contrapartidas racionais precisamente por envolverem necessariamente um esforço em direção à transcendência, seja no sentido de procurar descrever algo inerentemente supra-sensível, seja no sentido de tentar aproximar a imaginação da completude ou totalidade que é pensada pela Idéia, mas que não é atingida pela experiência. Portanto, o fato de as Idéias estéticas exibirem indiretamente Idéias da razão pode nos ajudar a entender porquê o belo pode ser símbolo da moralidade.

As Idéias estéticas estão ligadas à capacidade produtiva da imaginação. A imaginação na sua liberdade em relação às leis de associação une o pensamento de algo supra-sensível com uma multiplicidade de representações sensíveis ou imagens, que não levam a uma expansão lógica do conceito, mas que constituem uma expansão estética, através da conexão deste conceito com estas representações sensíveis que, por sua vez, conduzem a pensamentos relacionados ou associados, os quais dão muito a pensar, ocasionando uma expansão ou ampliação da mente. Estas representações suplementares são denominadas atributos estéticos, o que sugere a existência de uma analogia entre eles e os atributos lógicos. Diferentemente destes, os atributos estéticos não se referem a propriedades efetivas daquilo que é representado ou exibido por meio deles, mas ampliam o pensamento de um modo que a linguagem não poderia fazer, permitindo acrescentar ao pensamento “muito de indizível, cujo sentimento vivifica a faculdade de conhecer e vincula à linguagem, como mera letra, um espírito”²³⁹, na medida em que eles “dão uma Idéia estética que, para aquela Idéia racional, faz as vezes de exposição lógica”.²⁴⁰ A explicação segundo a qual os atributos estéticos “dão” uma Idéia estética sugere que tais Idéias devem ser vistas como agrupamentos de atributos estéticos. Contudo, Idéias estéticas não são concebidas como meros agrupamentos de tais atributos, assim como conceitos não são concebidos como meros agrupamentos de atributos lógicos. Em ambos os casos, exige-se

limites da experiência, e assim procuram aproxima-se de uma exposição dos conceitos racionais (das Idéias intelectuais), o que lhes dá a aparência de uma realidade objetiva” (*KdU* V, 314. T1, pp. 345-346). O segundo motivo poderia ser o fato de terem pretensões transcendentais, uma vez que, embora elas sejam intuições internas, compartilham com as Idéias da razão a característica de não serem completamente determináveis por um conceito do entendimento, seja por tentarem descrever algo supra-sensível - o reino dos bem-aventurados, a eternidade, a criação, e assim por diante-, ou por rivalizarem com o modelo da razão “no alcanceamento de um máximo, em uma completude para a qual na natureza não se encontra nenhum exemplo” - a morte, a inveja, o amor, etc. (Id.). Allison, H., *Kant's Theory of Taste*. Obra citada, pp. 256-7.

²³⁹ *KdU* V, 316.T1, p. 347.

²⁴⁰ *KdU* V, 315.T1, p. 346.

uma regra ou princípio, apesar de no caso do atributo estético este princípio permanecer indeterminado. Assim, por Idéia estética deve se entender um conjunto de atributos estéticos indeterminadamente, ou seja, esteticamente ordenados²⁴¹. Segundo Allison, é sobretudo pelo fato das Idéias estéticas servirem como “um substituto para a exibição lógica” que elas podem ser denominadas Idéias e também funcionar como símbolos. Porém, nem todos os símbolos são Idéias estéticas, o que leva Allison a ponderar que estas Idéias constituem unicamente um subconjunto significativo de símbolos possíveis para Idéias racionais, a saber, aqueles que expressam ou exibem uma Idéia independente de um conceito determinado.

Esta análise se aplica tanto ao belo natural como ao belo artístico, ainda que a aplicação ao belo natural pareça problemática, dada a conexão explícita entre Idéias estéticas e gênio. Mas numa passagem bastante discutida e controvertida, Kant declara: “pode-se em geral denominar beleza (quer seja natural ou artística) a expressão de Idéias estéticas”.²⁴² Portanto, se belo natural pode expressar Idéias estéticas, ele também pode funcionar como símbolo. Mas dizer que o belo expressa Idéias estéticas não é suficiente para compreender como ele pode ser o símbolo da moralidade. Se toda Idéia da razão fosse uma Idéia moral, isto se seguiria naturalmente, mas não se pode afirmar isto. Uma explicação possível seria então a de que embora tudo o que é belo expresse uma Idéia estética, apenas alguns objetos belos expressam idéias morais, e, portanto, apenas estes objetos podem ser considerados símbolos da moralidade, mas também não é isso o que diz Kant, e sim o inverso:

Ora, eu digo: o belo é o símbolo do moralmente bom; e também somente sob este aspecto (uma referência que é natural a qualquer um e que também se exige de qualquer outro como dever) ele apraz com uma pretensão de assentimento de qualquer outro²⁴³.

De acordo com esta passagem, parece que devemos abandonar a hipótese de que a simbolização da moralidade deva ser entendida nos termos da expressão de Idéias estéticas, mas embora Kant não estabeleça explicitamente uma ligação entre Idéias estéticas e

²⁴¹ Como sublinha Allison, é precisamente ao fornecer esta regra indeterminada ou princípio organizador que o gênio dá a regra à arte. Allison, H., *Kant's Theory of Taste*. Obra citada, p. 258, nota 45.

²⁴² *KdU* V, 320. T1, p. 350.

²⁴³ *KdU* V, 353. T2, p. 197.

símbolos, esta ligação parece existir, uma vez que a Idéia estética é apresentada como um substituto da exibição lógica. Quando compara a reflexão sobre a beleza e a reflexão sobre a moralidade, Kant estabelece uma relação meramente formal entre elas, ao resumir suas semelhanças e diferenças em quatro pontos principais: tanto a reflexão sobre o belo como a reflexão sobre a moralidade envolvem uma satisfação direta, embora no caso do belo a satisfação se baseie numa intuição e, no caso do bom, num conceito; em ambos os casos a satisfação é independente de um interesse, embora a satisfação com o moralmente bom dê origem a um interesse; os dois modos de reflexão envolvem a harmonia da liberdade com uma lei, no caso do juízo de gosto, com a legalidade do entendimento e no caso do juízo moral, com as leis da razão; e, por fim, ambas envolvem a idéia de uma validade universal. Mas não se pode inferir que, pelo fato desta comparação privilegiar aspectos formais, a relação entre o belo e o moralmente bom não tenha nada a ver com as Idéias estéticas, pois esta explicação não exclui a possibilidade do belo simbolizar a moralidade em um outro sentido, o que ocorre quando, além de ocasionar uma forma da reflexão análoga à forma da reflexão sobre o moralmente bom ele também evoca, por meio de seus atributos estéticos, idéias morais específicas, o que pode ser confirmado pela afirmação de Kant, segundo a qual, “na bela natureza a mera reflexão sobre uma intuição dada, sem conceito daquilo que o objeto deve ser é suficiente para despertar a comunicar a Idéia, da qual aquele objeto é considerado como a expressão”.²⁴⁴

Ou seja, o belo natural pode expressar Idéias estéticas mediante a mera reflexão sobre a intuição de um objeto, independente de qualquer conceito de alguma finalidade e esta reflexão é suficiente para comunicar a Idéia expressa pelo objeto sobre o qual se reflete. A referência à expressão parece nos levar para além da analogia puramente formal que se aplica à reflexão sobre o belo e sugere a idéia de algum conteúdo que deva ser comunicado simbolicamente por meio de Idéias estéticas. Além disso, o interesse intelectual pelo belo sugere que uma Idéia moral pode ser evocada a partir de um certo tipo de reflexão sobre a natureza, uma vez que a beleza natural se baseia na exibição da forma da finalidade por um objeto, e que atribuir tal forma a um objeto é vê-lo como se ele tivesse sido projetado tendo em vista nossas capacidades cognitivas. Neste sentido, pode-se dizer então, que toda beleza natural expressa ou simboliza a mesma idéia racional e esta é a base

²⁴⁴ *KdU* V, 320. T1, p. 350.

para o dever que o interesse intelectual por esse tipo de beleza suscita. Presumivelmente, isto é ao menos uma parte daquilo que Kant quer dizer quando comenta o tipo de relação que existe entre sentimento moral e estético, ao qual se refere como “a linguagem cifrada pela qual a natureza, em suas belas formas, fala-nos figuradamente”.²⁴⁵

Além da finalidade moral da natureza, parece não haver razão pela qual belezas naturais não possam expressar ou simbolizar outras idéias morais mais específicas, de uma maneira análoga a das belas obras de arte. De fato, Kant declara exatamente isto quanto aos atrativos da bela natureza, os quais, sugere ele, freqüentemente encontram-se fundidos às belas formas e que contém “como que uma linguagem que a natureza dirige a nós e que parece ter um sentido superior”. Evidentemente, não se trata de assinalar finalidades determinadas à natureza (ou ao seu autor), uma vez que isso seria incompatível com o idealismo da conformidade a fins. A reflexão sobre o belo facilita uma transição para a moralidade porque envolve, por um lado, uma tentativa de deixar de lado todos os interesses e satisfações vinculadas com o agradável e, por outro, porque implica a adoção de um ponto de vista universal análogo ao ponto de vista adotado pelo agente moral. Em outras palavras, envolve tanto um distanciamento dos aspetos sensuais da natureza humana, como o pensamento de si como membro de uma comunidade ideal sujeita a uma norma universalmente válida. Esta última característica conecta-se com a explicação do gosto como *sensus communis*.

Segundo Kant, o gosto tem mais direito a este título que o entendimento comum, e o senso comum se refere justamente à idéia de um sentido comunitário (*gemeinschaftlichen*), ou seja, “uma faculdade de julgar que, em sua reflexão, toma em consideração em pensamento (*a priori*) o modo de representação de qualquer outro, como que para ater o seu juízo à inteira razão humana”.²⁴⁶ Para esclarecer este processo, Kant observa que “comparamos nossos juízos não tanto a juízos efetivos, mas antes a juízos possíveis de outros”²⁴⁷ e, finalmente, acrescenta que isso é possível na medida em que “abstráimos as limitações que acidentalmente aderem ao nosso próprio juízo, o que, por sua vez, é produzido pelo fato de que na medida do possível elimina-se aquilo que na representação é matéria, isto é, sensação, e presta-se atenção pura e simplesmente às peculiaridades formais

²⁴⁵ *KdU* V, 301. T2, p. 148.

²⁴⁶ *KdU* V, 293. T2, p. 140.

²⁴⁷ *Id.*

de sua representação ou de seu estado de representação”.²⁴⁸ O processo de reflexão estética aqui descrito não é equivalente ao da reflexão moral, mas é formalmente análogo a ele. Por esta razão, pode servir como uma preparação para a moralidade:

O belo é o símbolo do moralmente bom; e também somente sob este aspecto (uma referência que é natural a qualquer um e que também se exige de qualquer outro como dever) ele apraz com uma pretensão de assentimento de qualquer outro, em cujo caso o ânimo é ao mesmo tempo consciente de um certo enobrecimento e elevação sobre a simples receptividade de um prazer através de impressões dos sentidos e aprecia também o valor de outros segundo uma máxima semelhante de sua faculdade de julgar.²⁴⁹

Algumas vezes se interpreta esta passagem como se Kant acreditasse que é apenas porque o gosto simboliza o moralmente bom que o prazer do gosto pode ser exigido de todos. De acordo com esta leitura, a demanda pelo gosto se reduziria à demanda moral de que o belo fosse estritamente um símbolo da moralidade. Contudo, esta passagem é bastante ambígua. Certamente ela pode ser lida deste modo, mas ela também pode sustentar a tese oposta, ou seja, a de que é precisamente porque o belo agrada de um modo que permite que o juízo de gosto seja exigido de todos que ele pode simbolizar a moralidade. Em outras palavras, de acordo com esta leitura, o que sublinha a demanda pelo acordo universal num juízo de gosto puro não é uma conexão anterior com a moralidade, mas a forma da reflexão que ele envolve, a qual inclui um distanciamento dos interesses sensíveis, uma harmonia entre as faculdades, a adoção de uma perspectiva universal, e assim por diante²⁵⁰.

O argumento de Kant é o de que apenas o belo natural e não o belo artístico pode estar conectado com um interesse intelectual baseado na moral. Contudo, a conexão da bela arte com o gênio dificilmente pode ser integrada a este argumento. Como já foi discutido, até a introdução da noção de gênio, Kant preocupa-se sobretudo com a natureza do juízo

²⁴⁸ *KdU* V, 294. T2, p. 140.

²⁴⁹ *KdU* V, 353. T2, pp. 197-8.

²⁵⁰ Esta é, por exemplo, a interpretação de Allison, pra quem o belo não efetua uma transição do sensível para o supra-sensível por simbolizar a moralidade, mas simboliza a moralidade porque efetua uma tal transição e, do mesmo modo, o juízo de gosto puro não faz uma demanda válida dos outros porque simboliza a moralidade mas, devido à pureza que sustenta a validade da sua demanda ele simboliza a moralidade. Deve-se ter em mente que apenas esta leitura pode preservar a autonomia do gosto, no sentido em que ele não pode ser reduzido nem ao agradável nem ao bom, além de poder explicar sua conexão com a moralidade como símbolo. Allison, H. *Kant's Theory of Taste*. Nova York, Cambridge University Press, 2001, pp. 266-267.

estético, e não com a da produção artística, ou seja, com a questão da recepção, não da criação; e concebe uma recepção estética na qual os mesmos princípios governam tanto os juízos acerca do belo natural como os do belo artístico, embora dada a conexão entre beleza natural e finalidade da natureza, se possa esperar que o belo natural seja privilegiado na sua teoria do gosto. Mesmo quando se volta para a natureza da produção artística e da sua relação com o gênio, Kant continua a se orientar pelos juízos de gosto. Logo, sua preocupação básica pode ser descrita como uma explicação da possibilidade de um juízo de gosto puro acerca da bela arte. Isto leva a questão da própria possibilidade da obra de arte, cuja solução é dada pela teoria do gênio. Este problema está enraizado numa tensão entre a afirmação de que o juízo de gosto envolve a apreciação de uma finalidade sem fim (ou da mera forma da finalidade) e a exigência de que, ao julgar uma obra de arte se tenha consciência de que ela é arte, ou seja, de que ela envolve uma intenção por parte daquele que a criou: “em um produto da bela-arte é preciso tomar consciência de que é arte, e não natureza; mas no entanto a finalidade da forma no mesmo tem de parecer tão livre de toda coação de regras arbitrárias, como se fosse um produto da mera natureza”.²⁵¹ A teoria do gênio tem a intenção de resolver este problema, e parece capaz de sustentar a teoria do gosto, ainda que não constitua uma parte essencial dela.

IV. AS IDÉIAS ESTÉTICAS

A regra da produção de uma obra de arte pelo gênio não pode ser derivada dos conceitos envolvidos na sua produção, mas apenas fornecida pela natureza: “toda arte pressupõe regras, somente por cuja fundamentação um produto, se deve chamar-se artístico, é representado como possível. O conceito da bela-arte, porém, não permite que o juízo sobre a beleza de seu produto seja derivado que qualquer regra, que tenha um conceito por fundamento-de-determinação, portanto tome por fundamento um conceito de modo como ele é possível”.²⁵² Nesse sentido, uma obra de arte não apenas parece natureza, ela é natureza.

A partir do momento em que Kant introduz a teoria do gênio, torna-se claro que a

²⁵¹ *KdU* V, 306. T1, p. 339.

²⁵² *KdU* V, 307. T1, p. 340.

obra de arte possui não apenas uma forma, mas também um conteúdo. A descrição do gênio mostra que tanto a forma como o conteúdo são fundamentais não apenas para a produção, como também para a recepção das obras de arte: “porque a arte sempre pressupõe um fim na causa (e em sua causalidade), é preciso primeiramente ser tomado por fundamento um conceito daquilo que a coisa deve ser; e, como a concordância do diverso em uma coisa, para a determinação interna da mesma como fim, é a perfeição da coisa, então no julgamento da beleza artística tem de ser trazida à pauta, ao mesmo tempo, a perfeição da coisa”.²⁵³ Isto sugere que o acesso adequado da obra de arte pressupõe, não apenas a consciência de que se trata de um produto intencional, como reconhecer que ele pretende ser um objeto de um tipo particular, embora o conceito do tipo de objeto em questão não possa determinar completamente a forma deste objeto, pois neste caso o juízo não seria estético. Kant apresenta então uma nova noção do tipo de objeto que uma obra de arte deve ser, assumindo que obras de arte são belas representações de objetos, sendo a bela representação de objeto “apenas a forma da exposição de um conceito, pela qual este é universalmente comunicado”.²⁵⁴

A primeira exigência em relação à bela-arte é que ela encontre uma forma que satisfaça o artista, “para torná-la adequada ao pensamento” sem prejudicar a liberdade do jogo entre imaginação e entendimento. “Para dar essa forma ao produto da bela-arte, é requerido meramente gosto”, e a fonte de satisfação daqueles que a julgam é a liberdade da imaginação ao acolher o conceito ao qual aquela forma é adequada: “a forma aprazível, porém, que se dá a ele, é somente o veículo da comunicação e uma maneira, por assim dizer, da apresentação, com respeito à qual ainda, em certa medida, se permanece livre, mesmo se de resto ela permanece presa a um fim determinado.”²⁵⁵ Mas, ao seguir definindo o gênio, Kant descarta a suposição de que o prazer com a bela arte conecta-se unicamente com a forma, sendo indiferente ao conteúdo. Kant começa por afirmar que uma obra-de-arte requer não apenas gosto – o responsável por encontrar a forma adequada – mas também espírito. E o espírito de uma obra de arte repousa precisamente sobre a apresentação de um conteúdo:

²⁵³ *KdU* V, 311. T1, p. 343.

²⁵⁴ *KdU* V, 312. T1, p. 344.

²⁵⁵ *KdU* V, 312. T1, p. 344.

Espírito, no sentido estético, significa o princípio vivificador da mente. Mas aquilo através do qual esse princípio vivifica a alma, a matéria-prima que ele emprega para isso, é o que põe as faculdades-da-mente, conforme a fins, em movimento, isto é, num jogo tal que se conserva por si e robustece por si mesmo as forças para isso. Ora, eu afirmo que esse princípio não é outro do que a faculdade de exposição (*Darstellung*) de Idéias estéticas; e por Idéia estética entendo aquela representação da imaginação que dá muito a pensar, sem que entretanto nenhum pensamento determinado, isto é, conceito, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança totalmente e pode tornar inteligível.²⁵⁶

É interessante observar que a expressão anteriormente aplicada à forma passa, a partir deste momento, a ser usada com respeito à “matéria” (*Stoff*) ou conteúdo: a matéria é aquilo que coloca as faculdades num livre jogo. Finalmente, Kant afirma explicitamente que o conteúdo próprio de uma obra de arte é responsável pelo sentimento de prazer: a natureza deste conteúdo é o que produz o livre jogo entre as faculdades, no qual os conceitos estão presentes, mas não são sentidos como restritivos ou determinantes. Isso pode lançar uma nova luz sobre o problema da beleza aderente: a arte não precisa ser desprovida de conteúdo para ocasionar uma recepção puramente estética e não é preciso abstrair este conteúdo. A concepção de Idéia estética confirma esta nova posição de Kant. A Idéia estética é “a contrapartida (pendant) de uma Idéia racional, que inversamente é um conceito ao qual nenhuma intuição (representação da imaginação) pode ser adequada.”²⁵⁷ A Idéia estética compreende, por um lado, uma Idéia racional e, por outro, aquilo que Kant denomina atributos estéticos, que são imagens que evocam esta Idéia de algum modo, tal como se pode observar a partir do exemplo escolhido por ele:

Denominam-se aquelas formas, que não constituem a exposição de um conceito dado em si mesmo, mas apenas, como representações acessórias da imaginação, exprimem as conseqüências ligadas a ele e seu parentesco com outros atributos (estéticos) de um objeto, cujo conceito, como Idéia racional, não pode ser exposto adequadamente. Assim a águia de Júpiter, com o relâmpago nas garras, é um atributo do poderoso rei dos céus. Não representam, como os atributos lógicos, aquilo que está contido em nossos conceitos de sublimidade e majestade da criação, mas algo outro, que dá ensejo à imaginação de estender-se sobre uma multidão de representações aparentadas, que dão mais a pensar do que pode exprimir-se em um conceito determinado por palavras.²⁵⁸

²⁵⁶ *KdU* V, 314. T1, p. 345.

²⁵⁷ *Id.*

²⁵⁸ *KdU* V, 314. T1, p. 346.

Neste exemplo, temos as Idéias racionais de “sublimidade ou majestade da criação”. Kant menciona em outros momentos diferentes exemplos de Idéias, como as de seres invisíveis, o reino dos bem-aventurados, o reino do inferno, a eternidade, a criação, a morte, a inveja, o amor, e a fama. Temos ainda as imagens particulares, ou intuições, que são apresentadas, como a águia de Júpiter, no caso. A Idéia estética sugere, por um lado, uma Idéia da razão e, por outro, “uma multidão de representações aparentadas”. Ou seja, a Idéia estética sugere uma variedade de imagens que podem tornar a Idéia racional de majestade e sublimidade sensíveis esteticamente, ou seja, capazes de ocasionar um sentimento de prazer. Assim, a concepção de Idéia estética leva à uma compreensão da experiência estética como um sentimento de prazer devido a um livre jogo entre a imaginação e o entendimento, e que diz respeito não apenas à forma de uma representação, mas que também se refere ao seu conteúdo e, ainda à relação entre forma e conteúdo. Logo, pode-se dizer que a recepção de uma obra de arte sempre está relacionada a um conceito, embora não seja determinada por ele:

Numa palavra, uma Idéia estética é uma representação da imaginação que acompanha um conceito dado e que está vinculada a uma tal diversidade de representações parciais em seu uso livre, que para ela não pode ser encontrada nenhuma expressão que designe um conceito determinado, e que, portanto, permite acrescentar em pensamento a um conceito muito de indizível, cujo sentimento vivifica a faculdade de conhecer e vincula à linguagem, como mera letra, um espírito.²⁵⁹

O essencial é que a obra do gênio sugere uma infinidade de imagens que é harmoniosa para a imaginação e coerente com a Idéia racional que é o tema da obra, mas que excede o conteúdo de qualquer conceito determinado. Desse modo, não é preciso suprimir totalmente o reconhecimento de algum conceito para julgar bela uma obra, nem tampouco suprimir a consciência da intencionalidade para fazê-lo.

Finalmente, Kant conclui que o gênio repousa não apenas na habilidade para criar formas e conteúdos capazes de ocasionar o sentimento de prazer, mas também na habilidade para criar uma relação entre estas formas e estes conteúdos. Inicialmente, o mero

²⁵⁹ *KdU* V, 316. T1, p. 347.

gosto era o suficiente para produzir a forma da obra, e o espírito seria o responsável pelo conteúdo. Contudo, ao concluir sua explicação do gênio, Kant deixa claro que este consiste numa habilidade mais complexa, no talento para expressar tanto conteúdos como formas ricas e originais:

Assim, consiste o gênio, propriamente, na proporção feliz, que nenhuma ciência pode ensinar e nenhum estudo pode exercitar, de encontrar Idéias para um conceito dado e, por outro lado, encontrar para estas a expressão, pela qual a disposição mental subjetiva assim causada, como acompanhamento de um conceito, possa ser comunicada a outros. Este último talento é propriamente aquilo que se denomina espírito; pois exprimir o indizível no estado-da-mente quando de uma certa representação e torná-lo universalmente comunicável, que essa expressão consista em linguagem, ou pintura, ou plástica, isso requer uma faculdade de apreender o jogo rapidamente transitório da imaginação e unificá-lo em um conceito (que justamente por isso é original e inaugura uma nova regra, que não pode ser inferida de nenhum princípio ou exemplo precedente), que se deixa comunicar sem a coação de regras.²⁶⁰

A conexão entre Idéias estéticas e a capacidade produtiva da imaginação é evidente, sendo explicitada pela descrição da imaginação como uma faculdade que é “muito poderosa na criação como que de uma outra natureza, com a matéria que lhe dá a natureza efetiva”²⁶¹, ou seja, quando ela elabora os dados da sensibilidade e os transforma em “algo inteiramente outro, a saber, aquilo que transcende a natureza.”²⁶² Os componentes das Idéias estéticas - os atributos estéticos - são representações da imaginação que, se associadas a um conceito, ocasionam uma expansão estética daquele conceito e, com isso, dão muito a pensar. Os atributos estéticos enriquecem um conceito dado por relacioná-lo com certas representações suplementares em um modo análogo –mas distinto – da expansão lógica de um conceito que se dá pela adição de atributos lógicos (predicados reais), num juízo sintético. No atributo estético a imagem parece funcionar como uma metáfora daquilo que é efetivamente pensado por um conceito e, ao fazê-lo, vivifica a mente na contemplação do conceito.

Contudo, uma Idéia estética é mais do que uma mera coleção de atributos estéticos. Estes atributos constituem aquilo que poderíamos denominar a matéria de uma Idéia

²⁶⁰ *KdU* V, 317. T1, p. 348.

²⁶¹ *KdU* V, 314. T1, p. 345.

²⁶² *Id.*

estética, mas igualmente essencial a uma tal Idéia é a sua forma. Pela última é entendida uma organização ou unidade destes atributos mediante a qual eles constituem uma Idéia estética única, por oposição a um agregado de imagens desconectadas. Ou seja, uma tal Idéia requer tanto uma forma como uma matéria, devendo possuir uma certa coerência interna e, portanto, uma unidade, pois é em virtude desta forma que ela pode ser universalmente comunicável²⁶³. À luz da concepção de Idéia estética, Kant retorna à análise do gênio, o qual agora passa a consistir “na proporção feliz, que nenhuma ciência pode ensinar e nenhum estudo pode exercitar, de encontrar Idéias para um conceito dado e, por outro lado, encontrar para estas a expressão, pela qual a disposição mental assim causada, como acompanhamento de um conceito, possa ser comunicada a outros”. Este último talento é o que Kant chama propriamente de espírito:

Pois exprimir o indizível no estado da mente quando de uma certa representação e torná-lo universalmente comunicável, que esta expressão consista em linguagem, ou pintura, ou plástica, isso requer uma faculdade de apreender o jogo rapidamente transitório da imaginação e unificá-lo em um conceito (que justamente por isso é original e inaugura uma nova regra, que não pode ser inferida de nenhum princípio ou exemplo precedente), que se deixa comunicar sem a coação de regras.²⁶⁴

O gênio consiste, portanto, numa capacidade dupla, que Kant descreve tanto como a descoberta e expressão de Idéias estéticas, como na apreensão do jogo rápido da imaginação para uni-lo num conceito. A primeira definição refere-se à seleção de atributos estéticos (descobertos ou apreendidos pela imaginação) e, a segunda, na unificação destes atributos numa Idéia estética. De ambas as perspectivas o livre jogo da imaginação está envolvido, mas num modo tal que ela concorde com as exigências do entendimento de coerência e comunicabilidade²⁶⁵.

²⁶³ Como observa Suzuki, a idéia do gênio como uma capacidade para apreender a unidade de uma obra não é uma novidade da *Crítica do Juízo*, pois já está presente desde a *Primeira Crítica*: “Fora do âmbito estético - mas em estreito vínculo com ele, pois afinal é aí que surge - sua ação já se faz notar, por exemplo, na *Crítica da Razão Pura*, cuja compreensão, segundo Kant, pressupõe um leitor dotado da capacidade de apreender o espírito todo da obra”. Suzuki, M., *O Gênio Romântico*. São Paulo, Iluminuras, 1998, p. 31.

²⁶⁴ *KdU* V, 317. T1, p. 348.

²⁶⁵ Uma interpretação alternativa da definição de bela arte é dada por Christel Fricke, para quem as obras de arte, na *Crítica do Juízo*, seriam símbolos. Segundo Fricke, a bela representação de uma coisa não é só a representação de uma coisa, mas uma representação que tem também um conteúdo simbólico. Obras da bela arte seriam, nessa medida, símbolos que se harmonizam com os poderes de conhecimento, mas que jogam sem conceito e tornam-se intersubjetivas. Estas representações podem ser representações de objetos reais ou

Depois de conectar o gênio às Idéias estéticas, Kant reformula a definição inicial de gênio e as conclusões provisórias que dela derivavam, tornando compreensível aquilo que inicialmente parecia problemático, a saber, o apelo à natureza do artista criativo e sua compatibilidade com a exigência da comunicabilidade universal, que continua sendo um critério para o gosto. Kant chega a quatro conclusões que podem ser vistas como versões revisadas daquelas estabelecidas primeiramente: 1) o gênio “é um talento para a arte e não para a ciência”; 2) “ele, como talento artístico, pressupõe um conceito determinado do produto, como fim, portanto entendimento, mas também uma (mesmo se indeterminada) representação da matéria, isto é, da intuição, para a exposição desse conceito, portanto, uma proporção da imaginação ao entendimento”; 3) ele se mostra “na apresentação ou na expressão de Idéias estéticas, que contêm, para esse propósito, rica matéria, tornando representável a imaginação, em sua liberdade, face a toda direção de regras, entretanto como final para a exposição do conceito dado”; 4) “a finalidade não intencional, não procurada, na livre concordância da imaginação com a legalidade do entendimento, pressupõe uma tal proporção e disposição dessas faculdades, como nenhum seguimento de regras, seja da ciência ou da imitação mecânica, pode efetuar, mas meramente a natureza do gênio pode produzir”.²⁶⁶

Estas conclusões vão além daquilo que era dito inicialmente acerca do gênio, na medida em que incluem as Idéias estéticas. Estas Idéias parecem fornecer a chave para entender a originalidade exemplar do produto do gênio. Mais uma vez a originalidade consiste primeiramente na invenção ou descoberta de atributos estéticos para expressar a intenção consciente por trás da obra (a qual pressupõe entendimento), enquanto que a exemplaridade deriva da unificação destes atributos numa Idéia estética. Este modo de unificação, que define o estilo do artista é, portanto, a regra indeterminável mas intuitivamente reconhecível, aquela que é imitada pelos membros de uma escola e que

de objetos fictícios e abstratos, que não precisam necessariamente ser belos. A função da arte seria, então, a de desenvolver belas representações destes objetos e comunicá-las simbolicamente, de modo que aqueles que a contemplam possam experimentar estas representações esteticamente. O gênio encontra meios simbólicos para comunicar as Idéias estéticas: uma vez que as representações do gênio não pertencem a nenhuma linguagem, a nenhum sistema de conceitos discursivos, a linguagem da arte tem de ser uma linguagem simbólica. Obras da bela-arte são artefatos semânticos, ou seja, objetos que carregam um significado e o comunicam. Mas contra esta concepção, como reconhece a própria Fricke, poderia-se objetar que as obras de arte têm uma função expressiva, não comunicativa. A este respeito, consultar, Christel, F., “Kants Theorie der schönen Kunst”, in *Kants Ästhetik/ Kant’s Aesthetics/ L’Ésthetique de Kant*, de Gruyter, Berlim, 1998.

²⁶⁶ *KdU* V, 317-8. T1, p. 348.

inspira os gênios seguintes na produção de suas próprias obras exemplares.

O mais importante é que, a partir da vinculação entre gênio e Idéias estéticas, é possível compreender melhor o sentido de “natureza” supostamente envolvido no processo criativo. A idéia básica é que o gênio tem, não apenas a capacidade para inventar os atributos apropriados para unificá-los num todo coeso e esteticamente capaz de suscitar um sentimento de prazer, mas também a capacidade para apreender a aptidão desta criação (a Idéia estética) para expressar simbólica ou metaforicamente a Idéia que está por trás da obra. Uma vez que esta aptidão é algo que o gênio deve simplesmente sentir, nenhuma regra pode ser dada para ela, o que novamente significa que ela não pode ser ensinada ou adquirida, pois trata-se de um talento inato que surge diretamente da natureza do gênio. Conseqüentemente, por natureza devemos entender não simplesmente a capacidade imaginativa do gênio, mas também a habilidade para reconhecer a harmonia entre os produtos da imaginação na sua liberdade e os conteúdos do entendimento.

Mas, se por um lado a conexão entre Idéia estética e gênio esclarece a questão de saber como a natureza dá à arte a regra, por outro lado não se pode esquecer que ela coloca um problema em relação ao belo natural, pois, embora Kant diga que toda beleza simboliza a moralidade, a simbolização deve ser entendida nos termos das Idéias estéticas e, portanto, a beleza natural também deve ser a expressão dessas Idéias. Contudo, se faz necessária uma explicação de como isso é possível, já que Kant introduz a teoria das Idéias estéticas no contexto da análise do gênio. Uma alternativa para contornar este problema seria acreditar que, se uma Idéia estética é definida muito mais por aquilo que ela faz – dá muito a pensar – do que por aquilo que ela é – uma intuição da imaginação para a qual nenhum conceito é adequado – não haveria nenhuma razão para supor que uma tal representação só possa ser ocasionada por um produto da arte e não por um produto da natureza. A diferença entre os dois modos de produção de Idéias estéticas é meramente que “na bela arte essa Idéia tem de ser ocasionada por um conceito do objeto, mas na bela natureza a mera reflexão sobre uma intuição dada, sem conceito daquilo que o objeto deve ser, é suficiente para despertar e comunicar a Idéia, da qual aquele objeto é considerado como a expressão”.²⁶⁷ Afirmar que no caso da bela arte a Idéia deve ser dada por um conceito do objeto é, com efeito, afirmar que devemos ter consciência de que se trata de arte, e esta exigência obviamente não se

²⁶⁷ *KdU* V, 320. T1, p. 350.

aplica ao belo natural. Contudo, isto não impede que a representação intuitiva de um belo objeto natural tenha um efeito comparável no jogo entre as faculdades na mera reflexão, dando muito a pensar. De fato, isto é meramente o que significa a afirmação segundo a qual o objeto é subjetivamente final para o Juízo, ou que ele exhibe a forma da finalidade²⁶⁸.

V. GÊNIO E GOSTO

Sem indicar a existência de “fontes *a priori* do gosto”, ou negar a “autonomia do mesmo em cada sujeito”, Kant defende a idéia de que a adoção de certas obras como modelos constitui uma etapa importante na experiência estética, pois, uma vez que não pode ser determinado a partir de conceitos, dentre todas as faculdades e talentos, o gosto é aquele que “maximamente precisa de exemplos daquilo que na evolução da cultura durante maior tempo recebeu aprovação, para não se tornar logo de novo grosseiro e recair na rudeza das primeiras tentativas”. O produto do gênio deve ser “um modelo”, uma obra “exemplar” que, sem derivar da imitação, possa servir aos outros como “justa medida ou regra do julgamento”. Os modelos seriam, inclusive, os únicos meios adequados para a transmissão da arte, pois o gênio não pode “descrever ou indicar cientificamente como institui seu produto”. Se as regras para a produção de obras de arte não podem ser traduzidas por conceitos, elas só podem ser extraídas das próprias obras. Assim, a transmissão da arte só pode se dar por uma espécie de imitação muito específica a qual, com bem observou Guillermit, não tem a forma do decalque, mas se poderia dizer que tem a forma de um eco, uma vez que as Idéias do mestre despertam Idéias semelhantes em seus discípulos e, para que isso seja possível, é preciso que a Natureza tenha dotado o discípulo com uma proporção comparável das faculdades do espírito²⁶⁹.

Graças à observação de modelos, ou obras exemplares, o artista exercita e corrige o gosto, elemento fundamental para dar forma ao produto da bela-arte, uma vez que esta forma que o satisfaz não é simplesmente “uma questão de inspiração, ou de um livre arrojado dos poderes-da-mente, mas um lento e mesmo penoso aprimoramento”. Se o gosto, como “disciplina ou cultivo do gênio”, “corta-lhe muito as asas”, por outro lado, é o que o torna

²⁶⁸ Esta tese é defendida por Allison em Allison, H., *Kant's Theory of Taste*. Nova York, Cambridge University Press, 200, pp. 286-287.

²⁶⁹ Guillermit, L. L'Elucidation Critique du Jugement de Goût selon Kant, p. 178.

educado e polido, dando-lhe uma direção. Por outro lado, por tratar-se de uma “faculdade de julgamento”, não de uma “faculdade produtiva”, aquilo que é produzido segundo o gosto não é necessariamente uma obra de arte. Nem mesmo os melhores modelos garantem a execução de boas obras, pois não se aprende ou se ensina a ser gênio - a genialidade é um dom concedido pela natureza²⁷⁰. Contudo, as idéias do artista podem suscitar idéias semelhantes naqueles que dispõem igualmente do dom da genialidade. Isso significa que uma obra exemplar pode ser um modelo para a sucessão, isto é, ela é capaz de despertar um outro artista “para o sentimento da sua própria originalidade”, para a criação de uma nova regra:

Não há absolutamente nenhum uso das nossas forças, por livre que ele possa ser, e mesmo da razão [...] que não incidiria em falsas tentativas se cada sujeito sempre devesse começar totalmente da disposição bruta da sua índole, se outros não o tivessem precedido com as suas tentativas, não para fazer dos seus sucessores simples imitadores, mas para pôr outros a caminho pelo seu procedimento, a fim de procurarem em si próprios os princípios e assim tornarem o seu caminho próprio e freqüentemente melhor.[...] Sucessão, que se refere a um precedente, e não imitação, é a expressão correta para toda a influência que produtos de um autor original podem ter sobre outros (*KdU* V, 283).

É preciso observar, contudo, que a relação entre gênio e gosto não recebe um tratamento uniforme ao longo da *Crítica do Juízo*. Ao ser introduzida, a noção de gênio parece ser o dispositivo capaz de explicar as características aparentemente paradoxais da obra de arte: parecer natureza, ainda que tenhamos consciência de que se trata de arte, o que leva à definição de bela arte como arte do gênio, e do gênio como predisposição inata pela qual a natureza dá a regra à arte. Além disso, o gênio é descrito como um talento para a arte, e não para a ciência, uma vez que envolve a produção de algo sem a aplicação de uma regra determinada, o que é considerado uma “originalidade exemplar”. Mais tarde, com a introdução das Idéias estéticas, passa-se a entender esta originalidade como a capacidade para descobrir e expressar tais Idéias. Nesta caracterização inicial, o gênio é contrastado com o gosto, o qual aparece sempre como a capacidade de meramente julgar, não como

²⁷⁰ Nas *Vorlesungen*, Kant observa que a qualidade verdadeiramente essencial ao gênio é o espírito (*Geist*), não o gosto, pois a definição de gênio pressupõe a capacidade de criar coisas inéditas e o gosto não garante esta possibilidade (*VA*, XXV, p. 1313).

uma capacidade produtiva. Kant chega mesmo a afirmar que ser conforme o gosto não basta para qualificar algo como obra de arte, já que o prazer suscitado por uma bela forma também pode ser ocasionado por objetos não artísticos, como um aparelho de mesa, uma dissertação moral, ou mesmo um sermão.²⁷¹

Por outro lado, o gosto também é pensado como um elemento que desempenha um papel na produção das obras de arte. Segundo esta perspectiva, o gosto é visto como um complemento necessário do gênio, e mesmo tido como “*conditio sine qua non*” de uma obra de arte. Kant observa que algo de mecânico, que possa ser formulado sob regras, é essencial à criação da bela arte, o que significa que o gênio seria apenas um dos elementos necessários à criação, a saber, a fonte do material que constitui a obra, enquanto que a organização deste material, a capacidade de dar a ele uma forma, dependeria de um talento treinado academicamente, o que o leva a concluir que “pode-se perceber, em uma obra que pretende ser bela-arte, muitas vezes, gênio sem gosto, e, outra, gosto sem gênio”,²⁷² o que sugere justamente a idéia de uma complementaridade entre gênio e gosto. Porém, algumas poucas páginas adiante, Kant parece abandonar esta idéia de complementaridade e apontar para uma visão, segundo a qual, se “no conflito de ambas as propriedades em um produto, algo deve ser sacrificado, isso teria antes de ocorrer do lado do gênio: e o Juízo, que em coisas da bela-arte profere a sentença a partir de princípios próprios, permitirá antes fazer dano à liberdade e à riqueza da imaginação, do que ao entendimento”.²⁷³ De acordo com esta afirmação, o gosto passa a ser entendido como a única condição necessária de uma obra de arte e, a partir disso, Kant pode afirmar que uma bela obra de arte não precisa ser rica e original em Idéias, mas que a beleza depende da adequação “da imaginação em sua liberdade à legalidade do entendimento”, o que seria uma tarefa do Juízo. As contradições entre estas variadas explicações são evidentes. Às vezes visto meramente como uma capacidade de julgar que não participa do processo criativo, outras vezes elevado ao papel de participante deste processo juntamente com o gênio, o gosto chega finalmente a ser considerado o elemento indispensável da criação artística. E, correlativamente, o gênio, que

²⁷¹ *KdU* 313. T1, p. 344.

²⁷² *KdU* 313. T1, p. 344-5.

²⁷³ *KdU* 319. T1, p. 349-50.

é introduzido justamente para explicar a própria possibilidade da obra de arte, passa a ser um elemento subordinado ao gosto.²⁷⁴

²⁷⁴ Allison nota que este deslocamento da importância do gênio é acompanhado por uma mudança em relação à importância atribuída às Idéias estéticas, já que para ser bela uma obra não precisa ser rica e original em Idéias. Segundo Allison isso ocorreria porque na *III Crítica* Kant opera com duas concepções distintas de gênio. A primeira, que ele chama de densa, é a que aparece na maior parte da discussão acerca da bela-arte. É a concepção de gênio como originalidade exemplar e que tem por componentes essenciais, entendimento e Juízo, juntamente com uma imaginação inventiva. É tomado neste sentido que pode-se dizer que o gênio dá a regra à arte. Mas em alguns momentos, particularmente na seção 50, Kant apresenta uma versão mais rarefeita da noção de gênio, de acordo com a qual o gênio parece limitar-se a uma capacidade imaginativa que não envolve entendimento, Juízo ou gosto. Conseqüentemente, nestes momentos Kant aponta para a necessidade de cortar as asas do gênio, ou de domesticá-lo por meio do gosto. Allison, H., *Kant's Theory Taste*. Obra citada, pp. 298-301.

GREENBERG LEITOR DE KANT

I GREENBERG E SEU PERCURSO

Clement Greenberg foi um crítico fundamental para a teoria da arte moderna, e sempre alegou uma grande admiração por Kant. Segundo ele, sua tese mais importante, acerca da essência do modernismo, seria uma herdeira direta do projeto crítico de Kant. Compreender porquê, e como, se deu esta filiação pode ser bastante interessante, e pode nos levar a pensar em que medida a estética de Kant pode ser uma obra relevante para se pensar a arte moderna. Para entender melhor como Greenberg se apropriou das idéias de Kant, convém retomar sua trajetória.

Greenberg estabeleceu as principais questões que nortearam a crítica de arte, ao menos entre as décadas de 40 e 60. Textos como “Vanguarda e Kitsch” (1939) e “Rumo a um novo Laoconte” (1940), constituem o momento inaugural da crítica de arte feita nos Estados Unidos, que surgiu ao mesmo tempo que a primeira expressão plástica genuinamente norte-americana, o expressionismo abstrato. Pode-se dizer que, com Greenberg, surge pela primeira vez uma terminologia específica para discutir arte moderna. De acordo com Thierry de Duve, quando seu livro *Arte e cultura* foi lançado, em 1961, tornou-se leitura obrigatória para todas as pessoas envolvidas com arte, e seu artigo mais conhecido, “Pintura modernista”, tornou-se uma espécie de cânon para toda uma geração de artistas, mesmo para aqueles que o rejeitavam. Greenberg ofereceu uma leitura segura, ainda que simples, da história da pintura moderna, dando uma renovada credibilidade intelectual à pintura, ao eliminar a imagem romântica do artista como fonte

instintiva de criatividade, sem laços com a história e oferecendo, em seu lugar, uma estética coerente e racional.²⁷⁵

A formação de Greenberg como crítico de arte teve como base sua experiência prévia como editor da *Partisan Review*, seu envolvimento com o pensamento marxista, e a proximidade com os alunos de Hans Hoffmann. O pensamento marxista lhe deu o sentido histórico que o comprometeu com a vanguarda, convertida em arte abstrata como uma revolução contra o gosto estabelecido nos Estados Unidos por pinturas narrativas nacionalistas, bem como uma concepção evolucionista da história que lhe permitiu enxergar na imigração de artistas europeus o estabelecimento de Nova York como o centro artístico do futuro. Os ensinamentos de Hoffman sobre a pura mecânica plástica da pintura lhe deram as ferramentas para sua análise formal da cor, da linha, do plano, e da planaridade na pintura moderna, especialmente do cubismo. Além disso, o contato de Greenberg com alunos de Hoffmann, como por exemplo, Lee Krasner, abriram o caminho para sua aproximação com jovens artistas como Pollock e De Kooning. O estilo didático de Greenberg, suas referências à história da arte moderna e suas análises das propriedades formais das obras tornaram suas idéias acessíveis aos críticos iniciantes e aos estudantes de arte.

A partir dos anos 60, Greenberg tornou-se um crítico menos intuitivo e desenvolveu um discurso mais didático. A postura crescentemente acadêmica contra a natureza subjetiva do juízo estético, defendida por Greenberg, face ao novo tipo de crítica que surgia, iniciou-se sob influência de dois fenômenos históricos que surgiram por volta de 1962: a ameaça às suas opiniões graças ao sucesso da Arte Pop, e o respeito entusiasmado por sua abordagem e pela sua experiência pelo *establishment* acadêmico norte-americano. A experiência de organizar um seminário em Princeton, em 1958, acentuou ainda mais sua receptividade no mundo acadêmico, o encorajando a buscar princípios filosóficos e históricos para seu trabalho. Estes mesmos princípios o levaram a rejeitar artistas como Jasper Johns, Rauschenberg e a Arte Pop. Contudo, museus e galerias rapidamente absorveram estes novos artistas e novos críticos e teóricos da arte surgiram. Mas Greenberg não estava interessado neste novo tipo de uso da representação. Para ele, a evolução da pintura abstrata naquele momento encontrava-se nos trabalhos de artistas

²⁷⁵ Duve, T., *Kant after Duchamp*. Cambridge, MIT Press, 1997. p. 201.

como Morris Louis e Kenneth Noland. Para sustentar a tese de que esta seria o único tipo de pintura autenticamente contemporânea, Greenberg voltou-se para a teoria de Heinrich Wölfflin, que abstraía a forma pictórica e a forma linear da arte do barroco e do Renascimento e afirmava a sua inevitável evolução dialética ao longo da história da arte.²⁷⁶

Pode-se dizer que a teoria de Greenberg foi formulada no contexto de um único problema, a definição e a ratificação da arte modernista. Segundo ele, no decorrer do século XIX teria surgido um novo tipo de crítica, decorrente do Iluminismo, a qual se caracterizaria por exigir uma justificação racional de cada forma de atividade social. As artes, naquele momento “destituídas pelo Iluminismo de todas as tarefas que podiam desempenhar seriamente, davam a impressão de que iriam ser assimiladas ao entretenimento puro e simples”, e “só podiam escapar desse nivelamento por baixo demonstrando que o tipo de experiência que propiciavam era válido por si mesmo e não podia ser obtido a partir de nenhum outro tipo de atividade”²⁷⁷. Com este propósito, cada forma artística teria procurado demonstrar, através das operações que lhe eram peculiares, seus efeitos próprios. Desse modo, as artes teriam sido levadas a empreender uma autocrítica análoga àquela operada por Kant:

A essência do modernismo, tal como o vejo, reside no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar esse mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência. Kant usou a lógica para estabelecer os limites da lógica e, embora tenha reduzido muito sua antiga jurisdição, a lógica ficou ainda mais segura no que lhe restou.²⁷⁸

²⁷⁶ De acordo com Barbara Reise, Greenberg não apenas acatou a classificação de Wölfflin como uma ferramenta útil para a análise visual, como absorveu sua teoria acerca da absoluta inevitabilidade de uma dialética linear destas categorias formais ao longo da história da arte. Como resultado, o expressionismo abstrato é reduzido, em “Depois do Expressionismo Abstrato”, a uma instância desta alternância cíclica entre pictórico e não-pictórico que teria marcado a evolução da arte ocidental desde o século XVI. A forma filosófica da historiografia de Greenberg foi influenciada por Marx, depois dominada por Wölfflin. Sua visão se limitava à forma óptica e à mecânica do material artístico, intocados por associações emocionais ou conceituais, ao estilo resumido em movimentos formais; aos movimentos limitados por fronteiras nacionais e períodos. Esta visão reduz a arte moderna a uma linha que percorre o Impressionismo, o Cubismo, o Expressionismo Abstrato e a Abstração Pós-pictórica. Lendo apenas Greenberg ninguém tomaria conhecimento da existência do simbolismo, do futurismo, do expressionismo, do dadaísmo, do surrealismo ou da arte pop. Conferir Reise, B. M., “Greenberg and the Group: A Retrospective View”, in *Art in Modern Culture*. Nova York, Phaidon Press, 1992, pp. 252,256.

²⁷⁷Greenberg, C., “Pintura modernista”. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges, in *Clement Greenberg e o debate crítico*, org. Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro, Funarte Jorge Zahar, 1997, pp. 101-2.

²⁷⁸ Idem, p. 101.

O esforço modernista pela delimitação dos meios próprios de cada disciplina voltou a ser explorado por Greenberg num texto de 1972, “A necessidade do formalismo”, onde Greenberg, a partir de uma perspectiva histórica, enfatiza os vínculos entre modernismo e formalismo. Aqui, Greenberg pretende mostrar que o modernismo não constitui uma ruptura radical com a arte anterior, mas um movimento “dialético”, que estabelece uma continuidade com esta arte, mais precisamente, “uma continuidade com os padrões estéticos mais elevados do passado”.²⁷⁹ A aparência de ruptura radical se deveria ao aspecto “rigoroso, sóbrio e frio” do modernismo, que decorre precisamente da autoconsciência da necessidade de delimitar a natureza dos meios expressivos levando, por sua vez, a uma exaltação dos aspectos técnicos e artesanais do fazer artístico.

Neste mesmo ensaio, Greenberg afirma que embora modernismo e formalismo não possam ser considerados termos coextensivos, o formalismo seria o aspecto mais essencial da pintura e da escultura modernistas, por derivar do procedimento autocrítico inerente ao modernismo. Nessa medida, acreditava que o sucesso obtido pela arte modernista se devia, justamente, a este seu aspecto e que ambos coincidiam na medida em que representavam os “padrões artísticos superiores”. Greenberg também afirma que para ele a qualidade de uma obra, ou seu valor estético, dependem de seu conteúdo, não da sua forma. Esta afirmação pode soar um tanto estranha, já que estamos acostumados a ler Greenberg como um autor fundamental para a própria definição do modernismo e a assimilar esta definição à exploração das características que costumamos denominar “formais” nas obras de arte, como a cor, a pincelada, a questão da planaridade da tela, e assim por diante. Mas, para ele, modernismo e formalismo não devem ser confundidos, ainda que sejam termos intimamente interligados, uma vez que o modernismo prescreve justamente o exame das convenções artísticas. Enquanto o modernismo parece ser simplesmente uma tendência, o formalismo parece consistir num modo de julgar a arte movido unicamente pela aprovação ou desaprovação do modo como uma obra lida com estas convenções, em detrimento de outros fatores. Para Greenberg, esta parece ser uma maneira muito restrita de abordar as obras de arte, que se revela incapaz de levar em conta aquilo que constitui seu verdadeiro valor.

²⁷⁹ Greenberg, C., “A necessidade do formalismo”, in *Clement Greenberg e o debate crítico*. Obra citada, p. 126.

Estas passagens permitem observar que o “formalismo” de Greenberg não tem suas origens na *Crítica do Juízo*, mas na *Crítica da Razão Pura*. Porém, investigar mais detidamente esta questão não é uma tarefa das mais fáceis, pois Greenberg não foi um acadêmico, tendo escrito principalmente artigos, críticas e ensaios, nos quais não se encontram referências precisas dos textos ou citações exatas. Assim, ainda que as alusões a Kant sejam freqüentes nos seus textos, não se pode deixar de notar que elas são bastante vagas. É provável que Greenberg jamais tenha se dedicado a estudar metodicamente a filosofia de Kant, já que não encontramos em seus textos análises rigorosas das categorias utilizadas por Kant na *Crítica do Juízo* para tratar dos problemas colocados pela arte. É preciso investigar, então, qual a real influência de Kant sobre Greenberg.

II. CRÍTICA E MODERNIDADE

Greenberg recorreu a Kant por ter encontrado no empreendimento crítico, exposto sobretudo na *Crítica da Razão Pura*, uma atitude que considerou importante para se refletir sobre a arte moderna. Afinal de contas, como bem observa Marcio Suzuki, quando chamou de crítica a sua investigação acerca do verdadeiro âmbito da razão, Kant escolheu uma “palavra de uso corrente”, estreitamente ligada a “uma tendência própria do século XVIII: a de submeter dogmas e opiniões aceitas ao escrutínio do pensamento livre e esclarecido”. Além disso, crítica foi a palavra escolhida pelos ingleses, no século XVIII, “para designar a apreciação estética de obras artísticas e literárias”.²⁸⁰

O problema colocado por Kant diz respeito à metafísica, pois naquele momento a razão se via, segundo ele, “atormentada por questões, que não pode evitar, pois lhe são impostas pela sua natureza, mas às quais também não pode dar resposta por ultrapassarem completamente as suas possibilidades”.²⁸¹ O “enfado e o indiferentismo” resultantes da impossibilidade de se encontrar uma saída para tal situação, seja pela via do dogmatismo, seja pela via do ceticismo, não o desanimam, mas, antes, constituem “um convite à razão para de novo empreender a mais difícil de suas tarefas, a do conhecimento de si mesma e da constituição de um tribunal que lhe assegure as pretensões legítimas e, em contrapartida,

²⁸⁰ Suzuki, M., *O gênio romântico*. São Paulo, Iluminuras, 1998, pp. 19-20.

²⁸¹ Kant, I., *KrV A VII*. Tradução de Manuela P. dos Santos e Alexandre Morujão. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1994, p. 3.

possa condenar-lhe todas as presunções infundadas”²⁸². Ora, esse tribunal é a *Crítica da Razão Pura*. O mesmo espírito que orienta ciências bem fundamentadas, como a física e a matemática, deveria nortear os demais conhecimentos e levá-los a retificar seus princípios: “à falta dessa retificação, a indiferença, a dúvida e, finalmente, a crítica severa são outras provas de um modo de pensar rigoroso. A nossa época é a época da crítica, à qual tudo tem de submeter-se”.²⁸³

Portanto, é possível presumir que quando Greenberg se refere a uma atitude crítica nos moldes kantianos, ele tem em mente a idéia de uma área de conhecimento que verifica seus próprios princípios e que fornece meios pertinentes para se verificar tais princípios. É nesse sentido que Greenberg descreve o modernismo como sendo “a intensificação, a quase exacerbação dessa tendência que teve início com o filósofo Kant”²⁸⁴, e, em virtude dessa postura, considera Kant o primeiro modernista. É considerada modernista uma obra que tem por tema a própria arte e, mais especificamente no caso da pintura, a pintura modernista é aquela que tem por tema o próprio ato de pintar e que se restringe ao uso de seus elementos próprios, sem lançar mão de qualquer outro dispositivo que pudesse ser compartilhado ou tomado de empréstimo de outra arte. Na abordagem de Greenberg, a arte modernista é aquela que determina “mediante suas próprias ações e obras, seus próprios efeitos exclusivos”.²⁸⁵ O resultado da aplicação desta atitude autocrítica de inspiração kantiana teria sido o de que a área de competência única e própria de cada arte coincidia com tudo o que era único na natureza de seus meios. No caso da pintura, este meio era a planaridade:

Pois só a planaridade era única e exclusiva da arte pictórica. A forma circundante do quadro era uma condição limitativa, ou norma, partilhada com a arte teatral; a cor era uma norma e um meio partilhado não só com o teatro mas também com a escultura. Por ser a planaridade a única condição que a pintura não partilhava com nenhuma outra arte, a pintura modernista se voltou para a planaridade e mais nada.²⁸⁶

Ao fazer uma afirmação deste tipo, Greenberg não pretendeu afirmar que a pintura

²⁸² Id. A XI-XII. Tradução citada, p. 5.

²⁸³ Id.

²⁸⁴ Greenberg, C., “Pintura modernista”, obra citada, p. 102

²⁸⁵ Id., p. 102.

²⁸⁶ Id., p. 103.

modernista seria uma ruptura com a tradição. Longe disto, de acordo com ele, o sucesso de toda pintura consiste na tensão dialética entre a planaridade virtual e o conteúdo ilusionista, mas enquanto a obra de um grande mestre do passado declararia seu conteúdo antes de declarar sua planaridade, uma obra modernista declararia sua planaridade antes de declarar seu conteúdo. Posto em outros termos, a pintura modernista afirmaria a essência do meio revertendo a ordem da percepção dos dois principais elementos envolvidos. Eliminada a ilusão da terceira dimensão, a arte moderna teria se tornado a imitação do ato de imitar. Greenberg reconhece essa atitude em praticamente todos os artistas modernos, como Picasso, Mondrian, Cézanne ou Matisse. A principal inspiração de todos eles foi o seu próprio meio, sua maior preocupação, a invenção e o arranjo de superfícies, formas e cores, e o abandono de todas as convenções dispensáveis:

A arte realista, naturalista, havia dissimulado os meios, usando a arte para ocultar a arte; o modernismo usou a arte para chamar a atenção para a arte. As limitações que constituem os meios de que a pintura se serve – a superfície plana, a forma do suporte, a propriedades das tintas – foram tratadas pelos grandes mestres como fatores negativos, que só podiam ser reconhecidos implícita ou indiretamente. Sob o modernismo, as mesmas limitações passaram a ser vistas como fatores positivos, e foram abertamente reconhecidas²⁸⁷.

III. A QUESTÃO DA PUREZA

A tese segundo a qual a planaridade da superfície seria a condição fundamental da pintura, o meio a partir do qual ela se define através de um processo de autocrítica, exatamente por ser uma característica que lhe pertence exclusivamente, sem ser compartilhada com nenhuma outra modalidade artística, foi desenvolvida por Greenberg desde muito cedo. Ela já aparece em “Rumo a um mais novo Laoconte”, artigo publicado pela primeira vez em 1940, e muitos anos mais tarde, em 1985, revisto e publicado novamente. Neste artigo, Greenberg defende a tese segundo a qual pode ocorrer, ao longo da história da cultura, que uma arte tenha um papel dominante, passando a ser um protótipo para todas as outras, que procuram imitar seus efeitos. Evidentemente, a consequência desse esforço é que as artes “subservientes” precisam negar sua própria natureza para assemelhar-se à arte dominante. Segundo Greenberg, nos séculos XVII e XVIII, a pintura e a escultura, que já haviam

²⁸⁷ Greenberg, C. “Pintura Modernista”, obra citada, p. 102.

atingido um alto grau de desenvolvimento técnico, passam a imitar a literatura, forma artística dominante naquele momento. E imitar a literatura teria implicado o desenvolvimento da capacidade de interpretar temas. Com o Romantismo, teria surgido a busca de conteúdos mais originais. Mas, se num primeiro momento esta busca foi acompanhada por “uma maior audácia nos meios pictóricos”, representada por Delacroix, Géricault e Ingres, ela teria tido por consequência uma submissão ainda maior da pintura em relação à literatura.

Tomada em si mesma, a “literatura” não constitui um problema para Greenberg, pois ele reconhece como sendo um fato inegável a relevância do tema para a arte figurativa ao longo da história da arte. O que constitui um problema, é o fato de que dificilmente se pode falar algo “pertinente” acerca dele, ou seja, indicar como este tema pode conferir qualidade a uma obra. Num certo sentido, o que se depreende dos comentários de Greenberg, é que um discurso sobre o tema prescinde de critérios efetivamente estéticos, ou seja, que qualquer pessoa pode falar algo acerca do tema de uma obra, e isso não exige nenhuma reflexão propriamente estética. Isso seria um indicativo de que aquilo que é “literário” numa obra, não teria nada a ver com a qualidade desta obra, ainda que seja quase impossível abstrai-lo. Greenberg toma como exemplo a pintura de Edvard Munch. Para ele, trata-se de uma artista interessante sobretudo pelo tema, e de modo algum devido às características estritamente pictóricas. Mas falar da qualidade de sua obra unicamente por meio de referências ao tema, sem levar em conta as questões formais revela-se uma tarefa absolutamente sem sentido.²⁸⁸

Segundo Greenberg, a arte de vanguarda surgiu num momento em que o romantismo já se esgotara, e no qual a pintura “já havia degenerado do pictórico ao pitoresco”. Contrapondo-se à ideologia burguesa, a arte de vanguarda teria procurado se livrar, justamente, da primazia dada ao tema²⁸⁹, privilegiando a forma e passando a defender a autonomia de cada modalidade artística. De acordo com este ponto de vista, o primeiro artista de vanguarda teria sido Courbet, por ter tentado “reduzir sua arte a dados sensoriais imediatos, pintando unicamente o que os olhos podiam ver”. E os

²⁸⁸ Greenberg, C., “Queixas de um crítico de arte”, in *Clement Greenberg e o debate crítico*. Op. cit., p. 123.

²⁸⁹ É importante sublinhar que, aqui, Greenberg distingue explicitamente tema e conteúdo: “toda obra de arte tem que ter conteúdo, mas tema é algo que o artista pode ou não ter em mente quando está realmente trabalhando” (Greenberg, C. “Rumo a um mais novo Laoconte”, in *Clement Greenberg e o debate crítico*. Tradução citada, p.50).

impressionistas, desdobrando a atitude de Courbet, teriam buscado na ciência de seu tempo os elementos essenciais da própria experiência visual. Mas o processo de libertação da “literatura” teria levado à pintura a adotar uma outra arte como referência: a música. Greenberg admite que talvez este processo tenha se dado “inconscientemente”, mas o fato é que a música tornou-se atraente naquele momento por ser a arte com menos vocação para a imitação e por voltar-se sobretudo para o seu próprio meio expressivo e para o efeito imediato na sensação. A vanguarda teria descoberto “que a vantagem da música residia sobretudo no fato de ela ser uma arte abstrata, uma arte da pura forma”, mas não a teria adotado como um protótipo a ser imitado, e sim como um método²⁹⁰. Assim, inspiradas pela música, as artes de vanguarda teriam procurado explorar seus próprios meios e as limitações inerentes a estes:

A história da pintura de vanguarda é a história de uma progressiva rendição à resistência de seu meio; resistência esta que consiste sobretudo na progressiva negativa categórica que o plano do quadro opõe aos esforços feitos para atravessá-lo em busca de um espaço perspectivo-realista. Através dessa rendição, a pintura se desembaraça não só da imitação – e com ela da “literatura” – como também do corolário da imitação realista, a confusão entre pintura e escultura²⁹¹.

IV. EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E JUÍZOS DE GOSTO

A concepção de arte modernista defendida por Greenberg tem por inspiração, como se viu, a *Crítica da Razão Pura*. A idéia 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. Mas é possível notar que Greenberg também incorporou à sua teoria vários elementos presentes na *Crítica do Juízo*, como, por exemplo, o caráter desinteressado dos juízos de gosto e a sua irredutibilidade destes a conceitos.

É interessante observar, contudo, que ao abordar a questão do desinteresse, Greenberg afirma expressamente não pretender discutir a idéia de “livre jogo entre imaginação e entendimento”, que é central no pensamento estético de Kant, na medida

²⁹⁰ Idem, p. 53.

²⁹¹ Idem, p. 55.

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. Isso permite compreender porque ele recorre a Schopenhauer para definir este distanciamento estético como condição para que se tenha uma experiência estética independente de qualquer relação com sentimentos individuais.

A despeito da importância que Greenberg concede ao desinteresse, a influência mais forte da estética kantiana em seus textos se expressa na escolha da análise dos juízos estéticos como principal fio condutor para investigar a criação e a crítica de arte. Para Greenberg, a experiência estética não meramente 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. Greenberg compreende o exercício do gosto como uma atividade intuitiva e involuntária, na medida em que “gostar ou não de uma obra de arte é algo que não se escolhe”, portanto, trata-se de algo que não pode ser ensinado ou governado por teorias específicas. Não porque não acreditasse na existência de critérios estéticos pois, assim como a eleição de certos modelos ou padrões, critérios estéticos seriam fundamentais para que se pudesse julgar, mas porque tais critérios não poderiam ser articulados ou traduzidos por conceitos e, portanto, não poderiam ser comunicados. Poder 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, pois cada um só pode julgar por si e em completa liberdade. Liberdade esta que não é afetada pelo fato de que comunicar os próprios juízos honestamente nem sempre seja uma situação confortável – “no caso de alguém ser muito mais tocado por uma foto de calendário do que por uma obra de Rembrandt e ter vergonha de dizê-lo, pode decidir falar ou não a verdade, mas isso não altera em nada o próprio juízo”²⁹².

Ora, tanto a idéia de que um juízo de gosto não pode ser determinado por argumentos, como a exigência de que, em matéria de gosto, cada um deve julgar por si, são

²⁹² Greenberg, C., *Estética doméstica*, trad. André Carone. São Paulo, Cosac e Naify, 2002, p. 55.

bastante nítidas na *Crítica do Juízo*. Porém, Greenberg apresenta uma saída para a comunicabilidade dos juízos de gosto, que se resumiria em poder apontar para aquilo de que se gosta ou não em uma obra e buscar o assentimento dos outros. Os outros só podem concordar genuinamente se dirigirem sua atenção para aquilo que é apontado e considerarem que a sua reação estética espontânea e intuitiva é a mesma. Portanto, Greenberg defende a possibilidade de se modificar ou aperfeiçoar um juízo estético, desde que isso se dê por meio de um novo encontro com a obra, pelo fato de que algo apontado por outra pessoa pode dirigir a atenção para aspectos que, de outro modo, não teriam sido percebidos²⁹³. Para Greenberg, essa seria exatamente a tarefa da crítica de arte: aguçar a atenção e apresentar um novo foco.

Contudo, esta forma de comunicabilidade do gosto proposta por Greenberg não resolve definitivamente o problema da incompatibilidade entre juízos de gosto e pensamento discursivo. Do mesmo modo que, para Kant, se julgássemos os objetos meramente segundo conceitos, toda representação da beleza estaria perdida, visto que, de conceitos não há nenhuma passagem ao sentimento de prazer e desprazer e “não pode haver nenhuma regra, segundo a qual alguém deva ser obrigado a reconhecer algo como belo”²⁹⁴, para Greenberg, arte é algo que pode ser reconhecido mas que não pode ser satisfatoriamente definido ou mesmo descrito. Além disso, se fossem encontrados modos confiáveis para provar juízos estéticos, eles também poderiam ser usados para formular juízos estéticos. Ou seja, seríamos capazes de julgar obras de arte baseados simplesmente em informações transmitidas e não seria necessário entrar em contato direto com as obras. Assim, tendo sido informados que uma obra contém tantas ocorrências de propriedades do tipo A e mais tantas ocorrências de propriedades do tipo B, e assim por diante, seríamos capazes de inferir de tudo isto qual o valor estético daquela obra. Não precisaríamos lê-la, vê-la ou assisti-la. E também não seria preciso provar seu valor, pois esses dados já seriam a prova da sua qualidade; o ato de julgar e o ato de provar seriam o mesmo. Conseqüentemente, seríamos capazes não apenas de provar e inferir juízos estéticos, como também de saber antecipadamente quais propriedades uma obra de arte superior deve ou não ter. Disso se seguiria que qualquer pessoa suficientemente bem

²⁹³ Idem.

²⁹⁴ *KdU* V, 216. T1, p. 312.

informada poderia criar boas obras caso desejasse. E assim, fazer e apreciar arte seriam reduzidos a uma seleção de procedimentos, tão aptos a serem aprendidos quanto os da contabilidade. Ora, para Greenberg, nada disso faz o menor sentido: dado o caráter intuitivo e não discursivo da experiência estética, tudo aquilo que pensamos, dizemos ou escrevemos são “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”²⁹⁵. Termos como conteúdo, importância, essência, ou significado são sempre tentativas para se referir àquilo que de fato as obras tratam, mas, neles mesmos, continuam sendo indefiníveis.

Para Greenberg, o valor estético não poderia ser nem uma propriedade objetiva das obras de arte, nem um critério a priori. O valor estético é o que constitui o conteúdo de uma obra, e aqui tocamos num ponto que parece um tanto obscuro: saber o que Greenberg efetivamente entende por conteúdo. Em “A necessidade do formalismo”, Greenberg afirma que embora modernismo e formalismo não possam ser considerados termos coextensivos, o formalismo seria o aspecto mais essencial da pintura e da escultura modernistas, por derivar do procedimento autocrítico inerente ao modernismo. Nessa medida, acreditava que o sucesso obtido pela arte modernista se devia, justamente, a este seu aspecto e que ambos coincidiam na medida em que representavam os “padrões artísticos superiores”: “se o modernismo continua sendo uma condição necessária para a melhor arte de nosso tempo, como ele o foi para a melhor arte dos últimos cem anos, logo o ‘formalismo’, ao que parece, continua sendo também uma condição necessária, o que é a justificação única e suficiente, tanto do modernismo, como do formalismo”.²⁹⁶

Neste mesmo artigo, Greenberg observa que, para ele, a qualidade de uma obra, ou seu valor estético dependem de seu conteúdo, não da sua forma. Esta afirmação pode soar um tanto estranha, já que estamos acostumados a ler Greenberg como um autor fundamental para a própria definição do modernismo e a assimilar esta definição à exploração das características que costumamos denominar “formais” nas obras de arte, como a cor, a pincelada, a questão da planaridade da tela, e assim por diante. Mas, para ele, modernismo e formalismo não deveriam ser confundidos, ainda que sejam termos

²⁹⁵ Greenberg, C. , *Estética doméstica*. Obra citada, p. 136.

²⁹⁶ Greenberg, C., “A necessidade do formalismo”, in *Clement Greenberg e o debate crítico*. Obra citada, pp. 127-128.

intimamente interligados, uma vez que o modernismo prescreve justamente o exame das convenções artísticas. Mas enquanto o modernismo parece ser simplesmente uma tendência, o formalismo parece consistir num modo de julgar a arte movido unicamente pela aprovação ou desaprovação do modo como uma obra lida com estas convenções, em detrimento de outros fatores. Para Greenberg esta parece ser uma maneira muito restrita de abordar as obras de arte, e que se revela incapaz de levar em conta aquilo que constitui seu verdadeiro valor.

É nesse sentido que se deve entender o fato do termo “formalismo” ser explicitamente criticado por Greenberg em “Queixas de um crítico de arte”, onde pondera que, a despeito das conotações que o termo “formalismo” possa ter em russo, ele teria passado a ter, em inglês, “conotações extremamente vulgares”. Sua principal objeção consiste no fato de que aquilo que passou a se chamar formalismo repousa sobre a crença de que seria possível distinguir forma e conteúdo, distinção esta que torna possível a cômoda posição de esquivar-se das questões mais fundamentais acerca das obras de arte, ou seja, daquilo que efetivamente as obras de arte tratam, e que costumamos chamar de conteúdo, teor, essência, ou significado – mas que não deve ser confundido com “tema”, “o qual, no modernismo, é o próprio meio”. Justamente devido ao seu caráter indefinível e não especificável, “constitui a arte como arte”²⁹⁷.

V. CONSENSO E *SENSUS COMMUNIS*

O fato de considerar impossível a demonstração dos juízos estéticos, ou sua tradução em conceitos, não é incompatível, para Greenberg, com uma das suas principais preocupações: a idéia de que o gosto é objetivo, ainda que o fato de existirem não apenas acordos de gosto, mas, igualmente, desacordos, constitua um obstáculo à sua posição:

Sempre há aqueles que pouco sabem e insistem em acreditar que os juízos estéticos possam ser comprovados de maneira semelhante às afirmações do fato. Isso porque se pode mostrar de forma simples e imediata a uma pessoa sensata – eles afirmariam – que Beethoven é melhor do que Irving Berlin ou os Beatles, ou que Rafael é melhor do que Norman Rockwell ou Peter Max, que Shakespeare é melhor do que Eddie Guest ou Bob Dylan, que Tolstói é melhor do que Harold

²⁹⁷ Greenberg, C., “Queixas de um crítico de arte” in *Clement Greenberg e o debate crítico*. Obra citada, pp. 117-124.

Robbins. Mas não são poucas as pessoas perfeitamente instruídas que preferem os Beatles a Beethoven, Peter Max a Rafael, Bob Dylan a Shakespeare e Harold Robbins a Tolstói; pode ser que eles não o digam abertamente, mas o revelam no que escolhem para ouvir, ver, escutar ou ler.²⁹⁸

Para ele, “a principal e, talvez, a única razão pela qual muitas pessoas cultas resistem à idéia de que juízos estéticos não podem ser provados é o sentimento de que eles não são subjetivos ou privados, não são mera questão de 'gosto pessoal' e devem, ou pretendem, ter (como disse Kant) algum tipo de validade objetiva e universal”.²⁹⁹ No entanto, segundo Greenberg, a pretensão dos juízos de gosto à universalidade, formulada por Kant, não daria conta do fato de ser incontestável a existência de um consenso acerca das melhores obras ao longo do tempo.

Segundo Kant, “a unanimidade, tanto quanto possível, de todos os tempos e povos” quanto ao sentimento de satisfação ou insatisfação “na representação de certos objetos” seria simplesmente um “critério empírico”, ainda que fraco e insuficiente, para se presumir “um fundamento oculto, comum a todos os homens, da unanimidade no julgamento das formas sob as quais lhes são dados os objetos”³⁰⁰, mas não uma prova de que determinadas obras são belas objetivamente. A pressuposição de que todos concordam com nossos juízos de gosto sobre o belo não repousa, para Kant, sobre o fato de muitas vezes termos experimentado um acordo desse tipo. Mesmo porque, como sublinha Lebrun, não se trata, no juízo de gosto, de buscar o assentimento de fato do outro, ele não depende da aprovação de ninguém, pois o valor de tal juízo é universal de pleno direito, embora eu não julgue sem a Idéia do outro – e isso é o essencial: “é essa Idéia, e não meu sentimento, que prevalece sobre as opiniões dos outros de fato.”³⁰¹ A universalidade dos juízos de gosto é uma decorrência do fato destes serem livres e desinteressados, ou seja, indiferentes à existência do objeto, o que fica estabelecido pela explicação do belo inferida do primeiro momento da Analítica: “gosto é a faculdade-de-julgamento de um objeto ou de um modo-de-representação, por uma satisfação ou insatisfação, sem nenhum interesse. O objeto de uma tal satisfação chama-se belo.” Ora, se uma satisfação com um objeto é desinteressada, sem se fundar sobre qualquer inclinação do sujeito, ou sobre qualquer outro “interesse refletido”,

²⁹⁸ Greenberg, C., *Estética doméstica*. Obra citada, p. 48.

²⁹⁹ Idem, p. 56.

³⁰⁰ *KdU* V, 232. T 1, p. 325.

³⁰¹ Lebrun, G. *Kant e o fim da metafísica*. Obra citada, p. 489.

só se pode pressupor que ela deva conter um fundamento de determinação para todos e que esteja fundada sobre algo que se possa pressupor também em todos. Por isso, fala-se da beleza “como se beleza fosse uma índole do objeto e o juízo fosse lógico, embora ele seja somente estético e contenha meramente uma referência da representação do objeto ao sujeito: isso porque, de fato, tem com o lógico a semelhança, de que se pode pressupor a sua validade para todos, mas de conceitos essa universalidade também não pode provir”.³⁰²

Greenberg acreditava que se Kant tivesse ido além da demonstração de que quando julgamos esteticamente procuramos o acordo dos outros, e de que tal pretensão se justifica, teria reconhecido que o consenso, ainda que um registro meramente empírico dos acordos em matéria de gosto, é capaz de mostrar que o gosto pode ser objetivo, pois as disputas mais importantes acerca de quais as melhores obras terminam por se resolver ao longo do tempo. Ou, ao menos, isso costuma acontecer quanto aos juízos daqueles que mais se preocupam com a arte e mais lhe dedicam atenção. A objetividade do gosto deveria poder ser demonstrada graças àquele consenso, pois certas obras foram consideradas em seu tempo ou posteriormente como excelentes, e continuaram sendo. E não existiria explicação para essa durabilidade – a durabilidade que cria o consenso – exceto pelo fato de que o gosto, no limite, é objetivo. O gosto superior seria aquele que se torna conhecido pela durabilidade de seus veredictos e a prova da sua objetividade repousaria sobre essa durabilidade. O consenso do gosto seria a confirmação, por parte de cada nova geração que, a partir da sua própria experiência, ou seja, do exercício do seu próprio gosto, acredita que as gerações anteriores estavam corretas por terem considerado Rembrandt ou Cézanne, por exemplo, como grandes artistas. Esta crença na objetividade do gosto revela que Greenberg não negava completamente um papel aos critérios, regras e padrões nos juízos estéticos. Como explicita em seu ensaio “Queixas de um crítico de arte”, ele apenas considera que o recurso a estes dispositivos se dá de modo subliminar.³⁰³

Na *Crítica do Juízo*, “todo aquele que julga com gosto (contanto que ele não se engane nesta consciência e não tome a matéria pela forma, o atrativo pela beleza) pode postular em todo outro a conformidade a fins subjetiva, isto é, a sua satisfação com o objeto, e admitir o seu sentimento como universalmente comunicável e na verdade sem

³⁰² *KdU* V 211. T1, p. 309.

³⁰³ Greenberg, C. “Queixas de um crítico de arte”, in Clement Greenberg e o debate crítico, p. 117

mediação de conceitos”, uma vez que “em qualquer um este prazer tem que assentar sobre idênticas condições, porque elas são condições subjetivas da possibilidade de um conhecimento em geral, e a proporção destas faculdades, que é requerida para o gosto, também é exigida para o são e comum entendimento que se pode pressupor em qualquer um”³⁰⁴. Postular o acordo de todos pressupõe, portanto, a idéia de um senso comum, idéia esta que combina em si mesma todos os fatores analisados isoladamente nos três primeiros momentos da “Analítica do Belo”, e que funciona como a suprema condição de possibilidade de um juízo de gosto puro, na medida em que ela unifica todos os elementos que constituem a faculdade do gosto:

Um juízo de gosto, com sua presunção de um assentimento universal, de fato é apenas uma exigência da razão, de que se produza uma tal unanimidade do modo-de-sentir, e o dever-ser, isto é, a necessidade subjetiva da confluência do sentimento de todos com o sentimento particular de cada um significa somente a possibilidade de entrar em acordo sobre isso, e o juízo-de-gosto estabelece somente um exemplo da aplicação deste princípio: isso não podemos nem queremos investigar aqui, mas temos, por ora, apenas de resolver a faculdade-de-gosto em seus elementos constitutivos para, por último, unificá-los na Idéia de um senso comum.³⁰⁵

O gosto teria, inclusive, mais direito a ser chamado *sensus communis* que o são entendimento, desde que compreendamos o gosto como “a faculdade de julgamento daquilo que torna o nosso sentimento, numa representação dada, universalmente comunicável” e, este sentimento, como “um efeito da simples reflexão sobre o ânimo”. Mas ainda que Kant afirme que “em todos os juízos pelos quais declaramos algo como belo não permitimos a ninguém ser de outra opinião”, uma vez que tomamos nosso próprio sentimento “não como sentimento privado, mas como um sentimento comum a todos” e digamos que todos devam concordar conosco, este dever ser é “enunciado apenas condicionalmente” e não incondicionalmente, como nos juízos-de-conhecimento, uma vez que o princípio dos juízos de gosto é subjetivo: aquilo que determina o que apraz ou não é um sentimento, ainda que acompanhado pela pretensão à universalidade.³⁰⁶ Como esclarece Lebrun, embora estabelecer que todos devem “reconhecer o caráter bem fundado do prazer que

³⁰⁴ *KdU* V, 293. T2, p. 139.

³⁰⁵ *KdU* V, 240. T1, p. 331.

³⁰⁶ *KdU* V, 237. T1, p. 329.

experimento” não signifique simplesmente esperar que todos devem “compartilhar silenciosamente de meu estado de alma”, mas “que ratifiquem explicitamente meu juízo e reconheçam seu caráter efetivamente exemplar, que encontrem nele o exemplo de uma regra universal impossível de enunciar”; “que não busco uma aprovação fortuita do meu sentimento – mas a confissão de que minha aparente opinião é muito mais do que uma opinião, é um enunciado tão admissível como se estivesse provado e não um capricho subjetivo”³⁰⁷, este juízo só pode se tornar uma regra quando se tem certeza de que todos os outros que julgam o tenham feito corretamente, ou seja, que a reflexão da faculdade de julgar tenha isolado somente a forma do objeto, excluindo a matéria dada na sensação e, igualmente, todo conceito. Em virtude das condições que pressupõe, o senso-comum (estético) permanece sendo apenas uma “mera norma ideal pressuposta por nós”:

O juízo de gosto, ele mesmo, não postula a concordância de todos (pois isso somente um juízo logicamente universal, porque pode apresentar fundamentos, pode fazer); ele apenas atribui a todos essa concordância, como um caso da regra, quanto ao qual espera confirmação, não de conceitos, mas da adesão de outros. A voz universal é, pois, somente uma Idéia.³⁰⁸

Ou seja, a necessidade afirmada num juízo de gosto puro é subjetiva, uma vez que se relaciona a um sentimento. O próprio Kant a caracteriza como exemplar, o que se define como “uma necessidade da concordância de todos com um juízo que é considerado como exemplo de uma regra universal que não se pode fornecer”.³⁰⁹ Em outras palavras, quando faço um juízo de gosto, declaro ter julgado um objeto tal como ele deve ser julgado, e esta é a base para a minha exigência do acordo dos outros. Na análise da necessidade exemplar, Kant aponta na seção 19, que ela não apenas é subjetiva, como também condicional. Mais especificamente, ela é condicional na medida em que repousa sobre a subsunção correta de uma satisfação particular sob uma regra: uma vez que acreditamos que temos nesta regra um fundamento que é comum a todos, nós solicitamos o assentimento de todos. Kant sugere que, se pudéssemos ter certeza da correção da nossa subsunção, poderíamos efetivamente contar com este assentimento universal: “angaria-se o assentimento de todos, porque se tem para isso um fundamento que é comum a todos; assentimento este com o

³⁰⁷ Lebrun, G. *Kant e o fim da metafísica*. Obra citada, pp. 489-90.

³⁰⁸ *KdU* V, 216. T1, p. 313.

³⁰⁹ *KdU*, V, 237. T1, p. 239.

qual também se poderia contar, se simplesmente se tivesse sempre certeza de que o caso estaria corretamente subsumido sob aquele fundamento como regra da aprovação”.³¹⁰ Na seção seguinte, Kant identifica esta regra que serve de fundamento ou condição para a demanda pelo assentimento universal implícito no juízo de gosto puro, com a idéia de um senso comum. Esta é a primeira aparição desta concepção, inicialmente definida como “efeito do livre jogo de nossos poderes de conhecimento”.³¹¹

O argumento em favor da necessidade de pressupor um senso comum é sucinto e procede por eliminação. Parte-se da premissa de que a pretensão a uma necessidade exemplar deve repousar sobre algum princípio. A questão, portanto, é a de saber que tipo de princípio poderia garantir uma tal necessidade subjetiva. Dada a natureza do juízo em questão, Kant pondera que ele deve ser um princípio que determine aquilo que é estimado por meio de um sentimento, não por conceitos e, ao mesmo tempo, com validade universal. Ora, um tal princípio só pode ser visto como um senso comum: “Portanto, somente sob a pressuposição de que haja um senso-comum (pelo que não entendemos nenhum sentido externo, mas o efeito do livre jogo de nossos poderes-de-conhecimento), somente sob a pressuposição, digo eu, de um tal senso-comum, pode o juízo-de-gosto ser emitido”.³¹² O senso comum é, na verdade, apresentado como o único candidato concebível para ser o princípio exigido, porque seria a única faculdade capaz de combinar as características de ser um sentido e, ao mesmo tempo, exigir uma validade universal.

VI. O APRIMORAMENTO DO GOSTO

A história do gosto, tal como a concebe Greenberg, inclui distorções, lapsos e omissões, pois o gosto só poderia avançar cometendo erros. Mas um certo consenso persiste, formando-se e reformando-se a si mesmo. Desacordos de gosto também existem, mas tendem a estar ligados à arte contemporânea, ou mais recente, e a serem aplainados com o tempo. Alguns podem se manter, mas apenas como uma questão de hierarquia: “Quem foi o melhor pintor, Tizziano ou Michelangelo? Qual o melhor compositor, Mozart ou Beethoven?” Segundo Greenberg, desacordos desse tipo implicam um acordo fundamental

³¹⁰ Idem.

³¹¹ *KdU V*, 238. T1, p. 330.

³¹² Idem.

quanto aos nomes envolvidos – eles devem estar entre os grandes artistas. Pode-se não gostar tanto de Rafael ou de Velásquez por algum motivo, mas não perceber o quanto são bons desqualificaria qualquer um no julgamento da pintura. Em outras palavras, testes objetivos do gosto são possíveis, ainda que sejam empíricos e não possam ser aplicados com o auxílio de regras ou princípios. Este consenso do gosto é formado pelo gosto superior que, por sua vez, se desenvolve ao ser pressionado pela arte superior, e esta surge sob a pressão do gosto superior. Assim, o gosto superior e a arte superior são indissolúveis.³¹³

Se nos limitamos à leitura da “Analítica do Belo”, não é de surpreender que Greenberg não tenha encontrado em Kant a defesa da existência de um consenso ao longo do tempo quanto às melhores obras como prova de que juízos de gosto são objetivos, pois neste texto, embora Kant conceda que certas obras possam ser consideradas exemplares e que exista um modelo ou protótipo do gosto ao qual aquele que julga deve chegar por si mesmo, não pela imitação do gosto dos outros, mas segundo o qual “tem de julgar tudo o que seja objeto do gosto, que seja exemplo do julgamento pelo gosto, e mesmo o gosto de todos”, este modelo ou protótipo é um mero ideal do belo e não pode ser aplicado a todo tipo de beleza, mas apenas àquela que é fixada por um conceito de finalidade objetiva, ou seja, quando existe um conceito que determina o que a coisa deve ser e, portanto, um conceito de sua perfeição.

A beleza, para a qual deve ser buscado um ideal não deve ser uma beleza vaga, mas tem de ser beleza fixada por um conceito de finalidade objetiva, conseqüentemente não deve pertencer a um juízo de gosto puro, mas a um juízo de gosto em parte intelectualizado.³¹⁴

Nessa medida, “somente algo que tem o fim de sua existência em si mesmo, o homem, que pode ele mesmo se determinar por razão seus fins é, dentre todos os objetos do mundo, o único suscetível de um ideal de beleza”, que consiste na expressão do ético. Mas esta não é verdadeiramente uma regra do gosto, pois unifica gosto e razão, ou seja, “o belo e o bom”. Além do ideal do belo, o julgamento da representação da figura humana envolve a referência a uma idéia norma estética, que seria a “justa medida universal do julgamento

³¹³ Greenberg, C., *Estética doméstica*. Obra citada, pp. 69-70.

³¹⁴ *KdU* V, 232. T1, p. 325.

estético de cada indivíduo dessa espécie”, uma imagem “à qual somente o gênero inteiro, mas nenhum indivíduo à parte é adequado” como, por exemplo, a da altura ideal para o homem belo. No entanto, a exposição in concreto da idéia norma estética “não apraz por beleza”: ela é apenas academicamente correta.

A partir da seção 43 da *Crítica do Juízo*, em contrapartida, podemos encontrar elementos que fariam sentido para Greenberg. Sem indicar a existência de fontes *a priori* do gosto, ou negar a autonomia do mesmo em cada sujeito, Kant passa a compreender a adoção de certas obras como modelos, nos parágrafos referentes à arte e ao gênio, como uma etapa importante na experiência estética, pois, uma vez que não pode ser determinado a partir de conceitos, dentre todas as faculdades e talentos, o gosto é aquele que “maximamente precisa de exemplos daquilo que na evolução da cultura durante maior tempo recebeu aprovação, para não se tornar logo de novo grosseiro e recair na rudeza das primeiras tentativas”.³¹⁵ O produto do gênio deve ser um modelo, uma obra exemplar. que, sem derivar da imitação, possa servir aos outros como “justa medida ou regra do julgamento”. Os modelos seriam, inclusive, os únicos meios adequados para a transmissão da arte, pois o gênio não pode “descrever ou indicar cientificamente como institui seu produto”. Se as regras para a produção de obras de arte não podem ser traduzidas por conceitos, elas só podem ser abstraídas das próprias obras. Assim, a transmissão da arte só pode se dar por uma espécie de imitação muito específica a qual, com bem observou Guillermit, não tem a forma do decalque, mas se poderia dizer que tem a forma de um eco, uma vez que as Idéias do mestre despertam Idéias semelhantes em seus discípulos e, para que isso seja possível, é preciso que a Natureza tenha dotado o discípulo com uma proporção comparável das faculdades do espírito³¹⁶.

Graças à observação de modelos, ou obras exemplares, o artista exercita e corrige o gosto, elemento fundamental para “dar forma ao produto da bela-arte”, uma vez que esta forma “que o satisfaz” não é, simplesmente, “uma questão de inspiração, ou de um livre arrojado dos poderes-da-mente, mas um lento e mesmo penoso aprimoramento”. Se o gosto, como “disciplina ou cultivo do gênio”, “corta-lhe muito as asas”, por outro lado, é o que o torna educado e polido, dando-lhe uma direção. Por outro lado, por tratar-se de uma

³¹⁵ *KdU* V 283. T2, p. 130.

³¹⁶ Guillermit, L. *L'Elucidation Critique du Jugement de Goût selon Kant*, p. 178.

“faculdade de julgamento”, não de uma “faculdade produtiva”, aquilo que é produzido segundo o gosto não é necessariamente uma obra de arte. Nem mesmo os melhores modelos garantem a execução de boas obras, pois não se aprende ou se ensina a ser gênio - a genialidade é um dom concedido pela natureza³¹⁷. Mas as idéias do artista podem suscitar idéias semelhantes naqueles que dispõem igualmente do dom da genialidade. Isso significa que uma obra exemplar pode ser um modelo para a sucessão, isto é, ela é capaz de despertar um outro artista “para o sentimento da sua própria originalidade”, para a criação de uma nova regra:

Não há absolutamente nenhum uso das nossas forças, por livre que ele possa ser, e mesmo da razão [...] que não incidiria em falsas tentativas se cada sujeito sempre devesse começar totalmente da disposição bruta da sua índole, se outros não o tivessem precedido com as suas tentativas, não para fazer dos seus sucessores simples imitadores, mas para pôr outros a caminho pelo seu procedimento, a fim de procurarem em si próprios os princípios e assim tornarem o seu caminho próprio e freqüentemente melhor.[...] Sucessão, que se refere a um precedente, e não imitação, é a expressão correta para toda a influência que produtos de um autor original podem ter sobre outros.³¹⁸

Não se pode deixar de observar, contudo, que a relação entre gênio e gosto não recebe um tratamento uniforme ao longo da *Crítica do Juízo*. Ao ser introduzida, a noção de gênio parece ser o dispositivo capaz de explicar as características aparentemente paradoxais da obra de arte: parecer natureza, ainda que tenhamos consciência de que se trata de arte, o que leva à definição de bela arte como arte do gênio, e do gênio como predisposição inata pela qual a natureza dá a regra à arte. Além disso, o gênio é descrito como um talento para a arte, e não para a ciência, uma vez que envolve a produção de algo sem a aplicação de uma regra determinada, o que é considerado uma “originalidade exemplar”. Mais tarde, com a introdução das Idéias estéticas, passa-se a entender esta originalidade como a capacidade para descobrir e expressar tais Idéias. Nesta caracterização inicial, o gênio é contrastado com o gosto, o qual aparece sempre como a capacidade de meramente julgar, não como uma capacidade produtiva. Kant chega mesmo a afirmar que ser conforme o gosto não

³¹⁷ Nas *Vorlesungen*, Kant observa que a qualidade verdadeiramente essencial ao gênio é o espírito (*Geist*), não o gosto, pois a definição de gênio pressupõe a capacidade de criar coisas inéditas e o gosto não garante esta possibilidade (VA, XXV, p. 1313).

³¹⁸ *KdU* V, 283. T2, p. 129.

basta para qualificar algo como obra de arte, já que o prazer suscitado por uma bela forma também pode ser ocasionado por objetos não artísticos, como um aparelho de mesa, uma dissertação moral, ou mesmo um sermão.³¹⁹

Por outro lado, o gosto também é pensado como um elemento que desempenha um papel na produção das obras de arte. Segundo esta perspectiva, o gosto é visto como um complemento necessário do gênio. Na seção 47, embora não se refira explicitamente ao gosto, Kant observa que algo de mecânico, que possa ser formulado sob regras, é essencial à criação da bela arte, o que significa que o gênio seria apenas um dos elementos necessários à criação, a fonte do material que virá a constituir a obra, enquanto que a organização deste material, a capacidade de dar a ele uma forma, dependeria de um talento treinado academicamente.³²⁰ Mais adiante, Kant parece abandonar esta idéia de complementaridade entre gênio e gosto e apontar para uma visão segundo a qual ou o gênio, ou o gosto, deve ter primazia, e este último passa a ser entendido como sendo a condição mais importante para que algo seja considerado uma obra de arte, o que pode ser constatado a partir da afirmação segundo a qual uma bela obra de arte não precisa ser rica e original em Idéias, mas que a beleza depende da adequação “da imaginação em sua liberdade à legalidade do entendimento”, o que se considera uma tarefa do Juízo.³²¹ (319, t, 350).

As contradições entre estas variadas explicações são evidentes. Às vezes visto meramente como uma capacidade de julgar que não participa do processo criativo, outras vezes elevado ao papel de participante deste processo juntamente com o gênio, o gosto chega finalmente a ser considerado o elemento indispensável da criação artística. E correlativamente o gênio, que é introduzido justamente para explicar a própria possibilidade da obra de arte, passa a ser um elemento subordinado ao gosto. Allison nota que este deslocamento da importância do gênio é acompanhado por uma mudança em relação à importância atribuída às Idéias estéticas, já que para ser bela uma obra não precisa ser rica e original em Idéias.³²²

³¹⁹ *KdU* V, 313. T1, p. 344.

³²⁰ *KdU* V, 310. T1, p. 343.

³²¹ *KdU* V, 319. T1, p. 350.

³²² Segundo Allison isso ocorre porque na *Crítica do Juízo* Kant opera com duas concepções distintas de gênio. A primeira, que ele chama de densa, é a que aparece na maior parte da discussão acerca da bela-arte. É a concepção de gênio como originalidade exemplar e que tem por componentes essenciais, entendimento e

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. Uma vez definida como um processo de crítica à própria disciplina imposta pela pintura, pela escultura, pela arquitetura, pela poesia, e assim por diante, a arte moderna exige que o artista exerça seu gosto, para poder se orientar face à resistência que a disciplina que seu meio lhe impõe. É preciso que ele assimile a arte significativa anterior a ele para produzir algo novo e, ao mesmo tempo, estabeleça uma continuidade com o passado “sem hiato ou ruptura”, como um desdobramento inteligível, pois a continuidade é a substância e a justificativa da arte. Nesse sentido, a colagem teria desempenhado um papel fundamental para o cubismo e este, por sua vez, para a pintura e a escultura modernas. Pollock seria o melhor exemplo dessa “sucessão”: para Greenberg, sua “excelência precoce” deveria ser atribuída ao fato de ter “realizado coisas que Picasso deixara apenas em estado de promessa”.³²³

Juízo, juntamente com uma imaginação inventiva. É tomado neste sentido que se pode dizer que o gênio dá a regra à arte. Mas em alguns momentos, particularmente na seção 50, Kant apresenta uma versão mais rarefeita da noção de gênio, de acordo com a qual o gênio parece limitar-se a uma capacidade imaginativa que não envolve entendimento, Juízo ou gosto. Conseqüentemente, nestes momentos Kant aponta para a necessidade de cortar as asas do gênio, ou de domesticá-lo por meio do gosto. (Allison, H., *Kant's Theory of Taste*, pp. 298-301).

³²³Greenberg, C. “Pintura Modernista”, in *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro, FUNARTE/ Jorge Zahar, 1997, p. 82.

CONCLUSÃO

São dois os motivos que suscitam uma investigação acerca da noção de forma na *Crítica do Juízo*. O primeiro consiste no fato de tal noção, embora central para que se compreenda a própria possibilidade da experiência estética segundo Kant, não ser efetivamente definida por ele em nenhum momento, sendo, no lugar disso, ampliada ao longo de todo o texto, o que torna difícil apreendê-la. O segundo motivo se deve à percepção de que muitas vezes as teorias da arte posteriores a Kant, sem que tenham se dedicado a considerar devidamente a noção de forma na *Crítica do Juízo*, passaram a referir-se a ela de um modo pejorativo. Em grande parte, a estética de Kant passou a ser considerada como formalista num sentido estrito devido ao fato de Clement Greenberg ter repetidas vezes se referido à idéia de crítica, sobretudo ao modo como esta é apresentada por Kant na *Crítica da Razão Pura*, como sendo o paradigma do modernismo, na medida em que este se caracteriza por um processo de delimitação de seus próprios meios, o que o levou a defender a idéia de que a arte é moderna quando é pura, o que acontece quando cada modalidade artística se restringe apenas aquilo que lhe é inerente, sem se deixar contaminar por elementos provenientes de outras modalidades artísticas. Não encontramos nenhuma passagem que tenha sido escrita por Kant defendendo tal posição. Para Kant, juízos-de-gosto são puros quando se referem apenas à forma por oposição a juízos-de-gosto empíricos, nos quais o sentimento de prazer está vinculado meramente ao agrado da sensação e, não, à reflexão que consiste no livre jogo entre as faculdades. Mas Greenberg se referiu simplesmente ao projeto crítico, e nunca declarou que sua concepção de forma coincidia com a de Kant. Não obstante, difundiu-se a idéia de que o formalismo de Greenberg, como um todo, seria fruto da sua adesão à estética de Kant, o que constitui um equívoco. É muito provável que este segundo motivo seja decorrente do primeiro, o que leva a crer que uma leitura cuidadosa da Primeira Parte da *Crítica do Juízo* possa esclarecer alguns mal-entendidos.

O exame da noção de forma exige, em primeiro lugar, uma análise do papel desempenhado pela forma na reflexão. Quando julgamos belo um objeto, consideramos se sua forma, independentemente de qualquer conceito, ocasiona ou não uma harmonia entre a imaginação e o entendimento. É isso o que ocorre quando julgamos os produtos naturais: apreendemos uma unidade a partir de uma multiplicidade: eles parecem exibir uma finalidade, mas não possuímos um conceito daquilo que eles deveriam ser. Apenas a forma do objeto nos parece final, pois o conceito que estaria em seu fundamento permanece indeterminado. Esta finalidade é subjetiva, portanto, o fim não é posto no objeto – o que poderia ser interpretado como uma restrição ao tipo de objeto adequado ao juízo de gosto – mas repousa sobre as faculdades envolvidas na reflexão.

A reflexão envolve juízos de gosto puros, os quais se distinguem de juízos de gosto empíricos devido aos diferentes tipos de sentimento de prazer que suscitam: o sentimento de prazer envolvido num juízo de gosto puro ocorre quando julgamos algo belo e, nesse caso, temos a pretensão de encontrar um assentimento universal. Os juízos de gosto empíricos dizem respeito ao agradável, quanto ao qual temos consciência de que a satisfação experimentada não é necessariamente compartilhada. Esta distinção mostrou que a forma, nos juízos-de-gosto, não tem por contrapartida a matéria das sensações, pois estas podem ser consideradas formas, desde que não as tomemos como meras impressões sensíveis, mas ou como figuras, ou como jogos de sensações no tempo e no espaço. Cabe à imaginação compor o diverso da intuição, unificando uma multiplicidade de sensações e dando a elas uma forma.

A análise da distinção entre belezas livres e belezas aderentes, por sua vez, mostrou que objetos dos quais temos conceitos também podem ser julgados belos. Ao lado das belezas livres, que agradam por si, ao representar coisas que nada significam, Kant passa a admitir que existem objetos que são julgados belos a partir de um conceito daquilo que tais objetos deveriam ser. No primeiro caso, o juízo de gosto é puro e julga-se apenas a forma do objeto; no segundo caso, o juízo de gosto não é puro, mas ainda assim podemos ver aí a introdução, na estética, de um elemento que a princípio ela parecia excluir.

A questão da pureza aparece, portanto, em dois momentos da *Crítica do Juízo*: quando Kant distingue juízos de gosto puros de juízos de gosto empíricos do ponto de vista da pretensão à validade universal do sentimento de prazer experimentado pelo sujeito por

ocasião da representação de um objeto, e por ocasião da distinção entre belezas livres – casos nos quais os juízos de gosto são puros porque não envolvem a referência a um conceito – e belezas aderentes – casos nos quais os juízos de gosto não são puros porque se estabelece uma comparação entre o objeto e o conceito daquilo que o objeto deveria ser. Kant não se refere à pureza como se esta fosse o resultado de um processo de autocrítica que levaria cada modalidade artística a ter por tema unicamente seus próprios elementos, chegando até a dedicar algumas linhas à vinculação das belas-artes em um e mesmo produto:

A eloquência pode estar vinculada com uma exposição pictórica, tanto de seus sujeitos, quanto de objetos, em um pela teatral; a poesia com a música, no canto; este por sua vez, ao mesmo tempo com a exposição pictórica (teatral), em uma ópera; o jogo das sensações em uma música com o jogo das figuras, na dança, e assim por diante.³²⁴

Trata-se de uma concepção de pureza absolutamente distinta daquela defendida por Greenberg, para quem a pureza é a eliminação, empreendida por cada modalidade artística, “de todo e qualquer efeito que se pudesse imaginar ter sido tomado dos meios de qualquer outra arte ou obtido através deles. Assim, cada arte se tornaria ‘pura’, e nessa ‘pureza’ iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade, bem como de sua independência. ‘Pureza’ significava autodefinição, e a missão da autocrítica nas artes tornou-se uma missão de autodefinição radical”.³²⁵

A noção de forma na *Crítica do Juízo* é novamente ampliada a partir da introdução da noção de gênio, quando a discussão em torno da arte ganha relevo. O gênio é tratado como sendo o dispositivo que estabelece uma passagem entre natureza e liberdade, na medida em que alia, à idéia de que a arte é uma produção intencional, o fato do talento ser um dom natural, que não pode ser aprendido segundo regras, mas apenas aperfeiçoado a partir da observação de obras exemplares. O gênio revela-se ainda um elemento fundamental para demonstrar que a obra de arte tem um conteúdo, pois ele é definido como a faculdade de Idéias estéticas e a beleza, seja ela natural, ou seja ela artística, deve ser a expressão de tais Idéias.

³²⁴ *KdU* V 325. T1, p. 354.

³²⁵ Greenberg, C. “Pintura Modernista”, op. cit., p. 102. Acerca do significado do termo “pureza” para Greenberg, consultar Danto, A., *Após o fim da arte*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo, Edusp, 2006.

O problema do aprimoramento e da universalidade do gosto permite voltar a pensar as relações entre Greenberg e Kant a partir de uma perspectiva mais interessante do que aquela que a idéia do formalismo. A história do gosto, tal como a concebe Greenberg, inclui erros, distorções, lapsos e omissões, pois o gosto só poderia avançar cometendo erros. Mas um certo consenso persiste, formando-se e reformando-se a si mesmo, o que seria a comprovação de que juízos de gosto são objetivos. Kant, por sua vez, jamais defendeu a idéia de que juízos de gosto fossem objetivos. Sem desconsiderar a existência de um consenso ao longo do tempo quanto às melhores obras, este seria para ele um acordo meramente empírico, embora concedesse que certas obras pudessem ser consideradas exemplares e que existisse um modelo ou protótipo do gosto.

A *Crítica do Juízo* não contempla o juízo de gosto do ponto de vista da história, pois o prazer estético consiste num acordo entre a forma e o livre jogo entre a imaginação e o entendimento, independentemente do conhecimento acerca do momento histórico no qual uma obra foi criada. Contudo, Kant não ignora a importância do aprimoramento do gosto³²⁶, como é possível constatar a partir da afirmação segundo a qual o gosto, assim como o Juízo em geral, “introduz clareza e ordem na plenitude de pensamento, torna as Idéias estáveis, suscetíveis de uma aprovação duradoura e ao mesmo tempo universal, de serem seguidas por outros e de uma cultura sempre em progresso”.³²⁷

Do ponto de vista da formação do artista, é possível encontrar nas idéias de Greenberg certas características bastante kantianas. Para Greenberg, assim como para Kant, o artista também precisa do gosto. Por ser o único meio que o artista possui para se orientar, seu gosto precisa ser aprimorado. Portanto, o artista não pode proceder bem sem contemplar. Isso não significa que todo bom artista seja um bom crítico, mas, simplesmente, que as principais decisões que devem ser tomadas por um artista envolvem questões de gosto. E, para Greenberg, quanto melhor o artista, mais apurado seu gosto. Apesar de alguns terem manipulado este modo de pensar para dizer que a estética de Greenberg é uma estética de “*experts*”, para a qual o importante é ter “bom olho” e bom

³²⁶ Como bem observa Ricardo Terra, “no juízo estético não há determinação do entendimento, e sim livre jogo do entendimento e da imaginação. Desta forma, tanto se pode pensar na autonomia da estética quanto na possibilidade da formação e transformação do gosto. O juízo de gosto e a criação genial das obras estéticas não são redutíveis à determinação de alguma faculdade, nem são expressão de um período histórico. Mas nem por isso são a-históricas”. (Terra, R., “Entre as poéticas prescritivas e as estéticas filosóficas”, in *Passagens – estudos sobre a filosofia de Kant*. Rio de Janeiro, editora UFRJ, 2003, p. 142).

³²⁷ *KdU* V 319. T1, p. 350.

gosto, parece-me muito mais frutífero voltar à resposta dada por Kant para a questão de saber se o que mais importa na bela-arte é mostrar gênio ou gosto:

Se a questão é o que importa mais em coisas da bela-arte, se mostrar-se gênio, ou se gosto, isso é o mesmo que fosse perguntado se nelas importa mais a imaginação do que o Juízo. Ora, como uma arte, quanto ao primeiro, é denominada antes uma arte rica em espírito, mas somente quanto ao segundo merece ser denominada uma bela-arte; então este último, pelo menos como condição imprescindível (*conditio sine qua non*), é o principal que se tem de ver no julgamento da arte como bela-arte.³²⁸

³²⁸ *KdU* V, 319. T1, p. 349.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE KANT

Kants Werke. Akademie Textausgabe (9 volumes). Berlim, Walter de Gruyter. 1902 e seguintes.

TRADUÇÕES UTILIZADAS

“Analítica do belo”, trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, in *Crítica da Razão Pura e outros textos filosóficos*. São Paulo, Abril, 1974.

Crítica da Faculdade de Julgar. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995.

Crítica da Razão Pura. Tradução de Manuela P. dos Santos e Alexandre Morujão. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1989.

“Da arte e do gênio”. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, in *Crítica da Razão Pura e outros textos filosóficos*. São Paulo, Abril, 1974.

Idéia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita. Tradução de Rodrigo Naves e Ricardo Terra. São Paulo, Brasiliense 1986.

Primeira Introdução à Crítica do Juízo, in *Duas Introduções à Crítica do Juízo*. Organização de Ricardo Terra. São Paulo, Iluminuras, 1995.

OUTRAS OBRAS

ALLISON, Henry, E. *Kant's theory of taste*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

BASCH, Victor. *Essai critique sur l'esthétique de Kant*. Paris, Vrin, 1927.

BAUDELAIRE, Charles, “A obra e a vida de Eugène Delacroix”, in *Escritos sobre arte*. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo, Edusp, 1991, pp. 81-122.

BOIS, Yves-Alain e KRAUSS, Rosalind. *Formless*. Nova York, Zone Books, 1997.

- CASSIRER, Ernst. *A filosofia do Iluminismo*. Tradução de Álvaro Cabral. Campinas, Editora da Unicamp, 1994.
- CROWTHER, Paul. *The Kantian Sublime*. Nova York, Oxford University Press, 2002.
- _____. *The Transhistorical Image*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- DAMISCH, Hubert. “O autodidata”, in *Clement Greenberg e o debate crítico*. Organização de Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro, Funarte Jorge Zahar, 1997, pp. 251-269
- DANTO, Arthur C. *The abuse of beauty*. Open Court, Chicago, 2004.
- DUVE, Thierry de. *Kant after Duchamp*. Cambridge, MIT Press, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo, Martins Fontes, 1987.
- FRICKE, Christel., “Kants Theorie der schönen Kunst”, in *Kants Ästhetik/ Kant’s Aesthetics/ L’Ésthetique de Kant*. Walter de Gruyter, Berlim, 1998.
- GREENBERG, Clement. “After Abstract Expressionism”, in *Clement Greenberg – The Collected Essays and Criticism*, vol. 4. Chicago, University of Chicago Press, 1995.
- _____. *Estética doméstica*. Tradução de André Carone. São Paulo, Cosac e Naify, 2002.
- _____. “Picasso aos 75 anos”, in *Arte e cultura*. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo, Ática, 1996, pp. 73-83.
- _____. “Pintura modernista”, in *Clement Greenberg e o debate crítico*. Organização de Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro, Funarte Jorge Zahar, 1997, pp. 101-110.
- GUILLERMIT, Louis. *L’élucidation critique du jugement de goût selon Kant*. Paris, Éditions du CNRS, 1986.
- GUYER, Paul. “Formalism and Theory of Expression” in *Kant Studien* 68. Berlin, Walter de Gruyter, 1977, pp. 46-70.
- _____. *Kant and the Claims of Taste*. Nova York, Cambridge University Press, 1997.
- _____. *Kant and the experience of freedom*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

- HABERMAS, Jürgen. “Modernidade – um projeto inacabado”, tradução de Marcio Suzuki, in Arantes, Otília B. Fiori e Arantes, Paulo Eduardo, *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas*. São Paulo, Brasiliense, 1992.
- KEMAL, Salim. “The importance of artistic beauty” in *Kant Studien* 71. Berlin, Walter de Gruyter, 1980, pp. 488-507.
- KRAUSS, Rosalind . *The Optical Unconscious*. Cambridge, MIT Press, 1994.
- KUDIELKA, Robert. “O sentido da contraposição na pintura de Mondrian e Pollock”, in *Novos Estudos* 51, julho de 1998, pp. 15-35.
- LACOU-LABARTHE, Philippe. *A imitação e os modernos*. Organização de Virgínia Figueiredo e João Camillo Penna. Tradução de João Camillo Penna [et al.]. São Paulo, Paz e Terra, 2000.
- LEBRUN, Gérard. *Kant e o fim da metafísica*. Tradução de Carlos Alberto R. de Moura. São Paulo, Martins Fontes, 1993.
- _____., “Oeuvre de l’art et oeuvre d’art”, in *Philosophie*, 63. Paris, Les Editions de Minuit, setembro de 1999.
- LONGINO. *Do Sublime*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- LONGUENESSE, Béatrice. *Kant et le pouvoir de juger*. Paris, PUF, 1993.
- MAKKREEL, Rudolf. *Imagination and interpretation in Kant*. Chicago, The University of Chicago Press, 1990.
- NAVES, Rodrigo. “As duas vidas de Clement Greenberg”, in Greenberg, C., *Arte e Cultura*. São Paulo, Ática, 1996, pp. 7-18.
- PAREYSON, L., *L’Estetica di Kant*. Milão, U. de Mursia & Co., 1968.
- PHILONENKO, Aléxis. “Kant, Critique de la faculté de juger, ‘Streiten und Disputieren’: l’antinomie du jugement de goût”, in *Le transcendantal et la pensée moderne*. Paris, PUF, 1990, pp. 212-235.
- REISE, Bárbara, M., “Greenberg and the Group: A Retrospective View”, in *Art in Modern Culture*. Nova York, Phaidon Press, 1992.
- STEINBERG, Leo., “Other Criteria”, in *Other Criteria – Confrontations with Twentieth-Century Art*, Nova York, Oxford University Press, 1987, pp. 55-91.
- SUZUKI, Marcio. *O Gênio Romântico*. São Paulo, Iluminuras, 1998.
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

TERRA, Ricardo. “Entre as poéticas prescritivas e as estéticas filosóficas”, in *Passagens – estudos sobre a filosofia de Kant*. Rio de Janeiro, editora UFRJ, 2003, pp. 130-144.

_____. “Reflexão e sistema: as duas Introduções à Crítica do Juízo”, in *Dois Introduções à Crítica do Juízo*. Organização de Ricardo Terra. São Paulo, Iluminuras, 1995.

UEHLING Jr, Theodore E., *The notion of form in Kant's Critique of Aesthetic Judgement*. Paris, Mouton & Co., 1971.