

Ana Monique Moura de Araujo

NATUREZA, GÊNIO E ARTE NO TERCEIRO

MOMENTO DA CRÍTICA KANTIANA

NATURE, GENIUS AND ART IN THE THIRD

MOMENT OF THE KANTIAN CRITICISM



Universidade Federal da Paraíba
Programa de pós-graduação em Filosofia

Ana Monique Moura de Araujo

NATUREZA, GÊNIO E ARTE NO TERCEIRO

MOMENTO DA CRÍTICA KANTIANA

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em filosofia da Universidade Federal da Paraíba [UFPB], como requisito parcial à obtenção do título de mestre.

Orientador: Professor Dr. Edmilson Alves de Azevêdo

Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUC/RS

Especialista em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Mestre em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Setembro de 2011

A663n ARAUJO, Ana Monique Moura de.

Natureza, gênio e arte no terceiro momento da crítica kantiana / Ana Monique Moura de Araujo.- João Pessoa, 2011.

104f.

Orientador: Edmilson Alves de Azevedo

Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA

1. Filosofia. 2. Estética kantiana. 3. Natureza. 4. Gênio. 5. Estética do sujeito. 6. Crítica.

A Valehrio Rohden, in memoriam...

Através da apresentação e defesa das ideias deste ensaio, demonstro minha gratidão à confiança intelectual do querido professor Dr. Edmilson Alves de Azevedo, ao órgão CNPq por aceitar e apoiar minha pesquisa e, em especial e não menos importante, a Valério Rohden, in memoriam, por todas as contribuições, de valor eterno, no terreno da pesquisa e tradução das importantes obras de Kant no Brasil.

RESUMO

Este ensaio consiste na tentativa de pensar a estética kantiana no tocante à relação entre natureza, gênio e arte a partir das concepções filosóficas de Immanuel Kant em sua afamada obra *Crítica da faculdade do juízo* (*Kritik der Urteilskraft*, 1790). Em um primeiro momento abordamos o aspecto da relação entre o sujeito enquanto expressão de genialidade e a natureza enquanto semelhante à arte. Procuramos evidenciar como tais sentimentos estão livres de uma função epistemológica, por integrarem uma faculdade de julgar ligada tão só a uma reflexão. Daqui retiramos, em um último momento, elementos favoráveis para pensarmos a proposta kantiana de uma estética do sujeito sem os auspícios da epistemologia ou do racionalismo, porque imbuída do projeto de uma crítica sensível sobre a experiência com a natureza e a arte, que culmina por se configurar como um conjunto das possibilidades do existir subjetivo enquanto tema para o cultivo do gosto dentro do que Kant chama, portanto, de cultura estética.

PALAVRAS-CHAVE: Natureza. Gênio. Arte. Crítica. Estética.

ABSTRACT

This essay consist in think the Kant's aesthetics in reference to the relational sense between nature, genius and art in the formation (Bildung) of aesthetic culture inserted by a critique of taste. For this, we used the work "*Critique of judgment* (Kritik der Urteilskraft, 1790). In the first moment, we explain the theme about the feelings of the subject in the reception of genial art. Here, we show as these feeling are apart from the epistemological function, because have only reflexions. In the second moment, our research approach the relation between subject and nature, without the auspices of the racionalism or epistemology, but in the use of the possibilities of subjective aesthetic existence or life as cultivation of taste inside of that Kant conceited as aesthetic culture.

KEY-WORDS: Nature. Genius. Art. Critique. Aesthetic.

Conteúdo - Contents

Lista de abreviaturas das obras	10
Introdução	12
O lugar do sentimento estético na arte	22
Elementos para o tema “ <i>gênio e arte</i> ”:	
A cópula entre a natureza e o sujeito	35
O indeterminado e identificado na arte	53
A arte do gênio e a finalidade da natureza	70
Conclusões ou Incitações	83
Referências	91
<i>Post Scriptum I: Reflexos do sentido kantiano</i> da relação entre natureza, gênio e arte nos primórdios do Romantismo Alemão	97
<i>Post Scriptum II: O sentido kantiano de natureza,</i> gênio e arte a partir do século XX	108

Abreviaturas das obras – Works abbreviations

C.F.J: Crítica da Faculdade do Juízo;

C.R.P: Crítica da Razão Pura;

C.R.Pr: Crítica da razão prática;

D.I.J.C: Duas Introduções à Crítica da Faculdade do Juízo;

K.U: Kritik der Urteilstkraft.

Introdução

“Kant acreditava poder afirmar que ao discutir a propósito de uma obra, as pessoas em desacordo ao menos estariam de acordo em dizer sobre o que elas discutem, o objeto de seu desacordo pertence à categoria da arte. De outro modo elas não discutiriam”.
(LEENHARDT, 1994, 345).



Porque propomos pensar a terceira crítica de Kant, trazemos desde já a incumbência em tratarmos também da primeira e segunda crítica kantianas, apenas mediante uma proposta de introdução, para sustentarmos o que se entende, logo mais, por terceira crítica. Não se trata de uma tarefa meramente didática, mas de um esforço em pensarmos a obra crítica completa de Kant a favor de um estudo mais especial fornecido à crítica que aqui estudamos. A intenção nossa não finca, também, em evocar apenas a “*Crítica da Razão Pura*”, como de costume, no senso comum da filosofia, ao considerá-la obra fulcral para a compreensão das demais. Parece preferível, então, em nossa introdução, partir do todo, i.e., da reunião das três críticas em pró de uma compreensão especial da última crítica.

Mas comecemos por debulhar o conjunto destas obras. A *C.R.P* certamente se mostra como uma obra fundamental e basilar de seu chamado sistema de filosofia transcendental, exatamente, por ter sido lançada como a primeira crítica e por inaugurar a reivindicação de um sistema transcendental na investigação filosófica, que implica numa insurreição teórica crucial na história da filosofia. Até Kant, as investigações filosóficas baseavam-se na ideia ontológica do ser para construírem as inferências do conhecimento. Com a publicação da *C.R.P* Kant tenta protestar contra esta postura, ao exigir as inferências da possibilidade de conhecimento em um primeiro plano e tenta criticar o modo como a metafísica fora pensada, ao questionar o problema da *coisa-em-*

si (Ding-an-sich),¹ como interpretação do ser a ontologia tradicional, bem como o que ele toma como o que poderíamos denominar como um *trivium* do seu problema filosófico: deus, liberdade e mortalidade. Explanemos: a mudança da postura implica forçar a filosofia saltar do campo onde o *noumênico* subsumia o fenomênico, ao campo no qual o fenomênico se aparta do *noumênico*, no sentido de pensar o sujeito como um legislador da realidade fenomênica e não mais como seu mero receptor, que a imaginava como abrigadora de uma *coisa-em-si noumênica*. Neste aspecto, os elementos, outrora pensados como parte do campo *noumênico* (deus, liberdade e imortalidade), são trazidos para o domínio do sujeito, que abriga faculdades legisladoras *a priori* do conhecimento capazes de reconhecer que eles são ideias de uma razão e não elementos conhecíveis empiricamente. Neste sentido são exigências de uma razão que freia o entendimento e o livra de uma experiência dogmática. Toda esta explanação é trazida aqui para demonstrar a identidade de uma filosofia crítica que estava sendo formulada por Kant. Portanto, deixamos claro e ressalvado que a *C.R.P* vem exigir a atividade plena do sujeito quanto à sua faculdade de julgar. Ora, se é de uma filosofia crítica que aqui falamos, o estatuto do julgamento no pensamento de Kant não pode ser deixado de lado.

A faculdade de julgar marca o ponto chave para as três críticas kantianas. Na *C.R.P*, a capacidade judicativa do sujeito constitui sua identidade transcendental. A faculdade de julgar, aqui, relaciona-se com o entendimento disposto em lançar-se sobre a realidade fenomênica, através do apoio de uma razão pura, como uma faculdade limitada, i.e., circunscrita no campo fenomênico como condição para não ultrapassar os limites do conhecimento e cair no discurso favorecedor de uma ontologia tradicional (ou segundo o tom da crítica de Kant, uma metafísica cega). Neste sentido, o sujeito exerce sua liberdade judicativa na medida em que se reconhece dotado de uma razão e de um

¹ Veja-se um estudo importante sobre isso na seguinte obra: BONACCINI, Juan Adolfo. *Kant e o problema da coisa em si no Idealismo alemão*. Relume Dumara. 2003.

entendimento guiadores d'uma experiência transcendental com a possibilidade de conhecimento seguro, isto significa afirmar que a liberdade de julgar é arbítrio de sua razão. Quando o sujeito opta por agir com a razão na experiência epistemológica, ele exerce sua liberdade transcendental, por, através disto, não se amarrar aos grilhões de uma metafísica dogmática² e/ou na crença de que a realidade fenomênica lhe garante, isoladamente, toda a possibilidade do seu conhecimento. Kant vem reivindicar, com a tese de uma faculdade de julgar, que o sujeito é um detentor da realidade em que vive e pode conhecer, e não seu mero receptor.³ Isto compõe a estrutura de uma estética denominada transcendental e que tem uma função tão somente epistemológica, porque lida com a *possibilidade de conhecimento dos fenômenos*, i.e., lida com a realidade empírica. Neste sentido, a estética da *C.R.P* segue o significado primordial, outrora prescrito pelos gregos, de relacionar-se com o âmbito do sensível. No caso da filosofia de Kant, o sensível aqui está ligado à intuição empírica do fenômeno e à intuição pura das formas *a priori* ou condições de determinação dos fenômenos a partir da faculdade judicativa do sujeito. Mas esta ação subjetiva transcendental de julgar sobre a realidade é incompleta e falha se não se exige uma razão, além de pura, i.e., teórica, uma razão prática, i.e., moral. A “*Crítica da razão prática*” nos chega como a obra desta proposta de Kant. Aqui, a capacidade judicativa do sujeito valerá à sua ação enquanto parte

² Por assumirem um conjunto de doutrinas e princípios, as ontologias tradicionais podem ser pensadas como dogmáticas. O sentido de dogmatismo vem do termo grego *δόγμα* (*dogmatikós*, em grego moderno), que significa oposição, por representar na época o pensamento científico controverso ao pensamento mitológico. O sentido de oposição está atrelado à anunciação de doutrinas científicas da época. Contudo, a adoção de princípios pretensamente científicos foi se firmando numa tarefa de crença, em especial na Idade Média, e, muitas vezes, ausência de investigação, por dar lugar a um modo de entender o mundo e sua realidade com afirmações livres de escopo investigativo sobre ele.

³ Não se trata de um idealismo absoluto, mas transcendental. Isto porque Kant defende que o sujeito pensa a natureza (realidade fenomênica) em vista de organizá-la. Uma natureza possivelmente organizada no pensamento é uma natureza já organizada, cuja possibilidade de conhecimento não é dela retirada, mas tão só do entendimento do sujeito. (Cf. Felix GRAYEFF. *Exposição e interpretação da filosofia teórica de Kant: Um comentário às partes fundamentais da crítica da razão pura*. Tradução: António Fidalgo. Lisboa: Edições 70, s/d., p. 24).

constitutiva de uma humanidade que necessita d'uma máxima universal a favor de seu bem comum. O sujeito julgará sob o acordo da razão e de sua vontade em pró de uma ação racional e prática. Enquanto na *C.R.P* o julgamento se dá a partir da escolha livre do sujeito por utilizar a razão com o entendimento para a experiência epistemológica, na *C.R.Pr*, a exigência é de uma escolha livre pela utilização do uso da razão com a vontade na ação do sujeito. Isto se liga, naturalmente, à uma razão prática, porque não se trata de uma experiência simplesmente teórica ou epistemológica, mas ligada à vontade subjetiva na sua relação com a razão. Ora, o projeto de uma crítica da razão pura exige desde ali uma razão prática advinda da compreensão de uma razão pura. Portanto, a razão prática não é algo de outro, porque é ela uma razão pura, e, neste aspecto, “a razão que gera princípios do conhecimento puro e que lhe dá as leis, é, quando razão prática, a causa criadora das normas da ação moral e da lei moral” (BERTAGNOLI, s/d, 16). A razão prática em Kant é uma *razão pura* prática⁴ e não outra coisa frente à razão pura. Portanto, o uso da vontade faz parte de uma tarefa racional, trata-se da boa vontade executada através de uma razão prática em pró de uma ação moral do sujeito, cujos princípios e opiniões são, nesta perspectiva, pensados como máximas válidas universalmente para o bem moral. Uma máxima pensada como válida não é qualquer tarefa, já que é advinda de uma razão pura prática capaz de delimitar o que pode ser uma vontade caprichosa ou uma boa vontade, uma máxima insana ou uma máxima racional. Entre um juízo sobre uma correta ação moral através de uma vontade e máxima impensadas e o juízo sobre uma correta ação moral através de uma vontade e máxima racionais, o sujeito, no exercer de sua capacidade transcendental no uso puro da razão, opta pela vontade e máximas erigidas de modo racional. Para tanto, Kant tenta anunciar: “Age de tal modo que a máxima de tua vontade possa valer-te sempre como

⁴ Na *Crítica da razão pura* Kant já trata preliminarmente sobre aspectos da razão pura prática. Cf. *C.R.P* §8 - Teorema IV. Aqui, especificamente, ele disserta sobre autonomia transcendental do sujeito através da vontade e da razão.

princípio de uma legislação universal.” (KANT, s/d, 64). Esta máxima é oriunda de uma faculdade de julgar destinada à aplicação da razão prática, logo, é seu princípio ou lei fundamental. Vê-se, pois, que na *C.R.Pr* a vontade ocupa um papel extremamente relevante como tema principal ao lado da razão. Podemos perceber que tanto da *C.R.P* como na *C.R.Pr*, a *sensibilidade* se revela um tema predominante ao lado da racionalidade. No primeiro caso, em relação às possibilidades do conhecimento subjetivo, no segundo, às condições volitivas para uma ação segundo um princípio racional.

*
* *

Agora, em relação à terceira crítica, a sensibilidade parece ocupar um lugar triunfante no pensamento transcendental de Kant. A “*Crítica da faculdade do juízo*” revela o desfecho das críticas até então publicadas e evidencia o estatuto da faculdade de julgar em seu pensamento. “Só a terceira crítica como reconhece Kant, completa o trabalho do filósofo transcendental.” (SANTOS, 1994, p.155).⁵ Distribuída em duas partes, uma dedicada ao tema do ajuizamento estético e a outra dedicada ao ajuizamento teleológico, a *C.F.J*, tenta anunciar o papel da arte e da natureza na esfera do sistema transcendental. A teleologia faz parte da obra como um apoio para a estética se firmar enquanto parte integrada à finalidade da natureza e, ainda mais a fundo, como projeto de uma civilização. Pensar a finalidade da natureza numa obra em que também aborda a estética não foi, portanto, uma mera junção de textos realizada por Kant.

⁵ Embora diferenças de ideias existam entre Kant e Nietzsche, parece aqui válido dizer que esta conclusão do sistema filosófico de Kant pode ser sustentada no seguinte dizer de Nietzsche: “*o filósofo reconhece a linguagem da natureza e diz: necessitamos de arte*” (Friedrich NIETZSCHE. *O Livro do filósofo*. Tradução: Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro Editora, 2005, §1, 48).

Para que se compreenda os fundamentos da terceira crítica de Immanuel Kant, se faz necessário avaliar, antes de tudo, a situação do que se começava por tomar como estética no período de setecentos. Nesta época, houve o que se pode chamar de nascimento da estética como disciplina da filosofia ou como crítica da arte. Em outros termos, qualquer assunto sobre arte, levantado neste período, ganhou o *status* de um segmento teórico da filosofia ou até mesmo disciplina independente. Deve-se à obra “*Estética, A lógica do poema*” (1750), do filósofo alemão Baumgarten, o primeiro uso do termo “estética”, como se vê já prontamente em seu título, referido a algo do campo da arte contemplativa. A estética, neste sentido, deixou de ter o significado restrito por nós tão conhecido de doutrina da sensibilidade erigida pelos gregos.⁶

Contudo, o que se pode tomar como reflexões estéticas não se encontram subsumidas em um período apenas a partir de Baumgarten. A empreitada de uma estética precede-o, sobremaneira. Dito isto, Baumgarten marca tão somente um sinal para uma compreensão didática da história e historiografia da estética enquanto teoria ou disciplina em sua roupagem ou nomenclatura. Isto significa, as reflexões estéticas, em seu motim no período de setecentos são várias, numerosas.

O continente europeu esteve predominantemente dividido, sobretudo, entre os pensadores da arte situados na Inglaterra, ditos sensualistas, os situados na França, classicistas, os situados na Itália, mais retóricos, e na Alemanha, pensadores influenciados por Leibniz. Ademais, a referência à beleza e à arte na reflexão dos modernos se colocou em um terreno hostil referente às reflexões dos entusiastas dos

⁶ A estética grega tinha o sentido de sensibilidade, contudo não estava ligada apenas à sensibilidade em relação ao sentimento de belo e sublime em relação à natureza ou à arte, como ocorre com a estética moderna (Hume, Burke, Kant, entre outros). Ademais a ideia de um sujeito autônomo numa experiência com seu sentimento estético também é um tema cujo nascimento deu-se apenas a partir do que chamamos de *modernidade filosófica*.

antigos.⁷

Contudo, a *querelle* sobremaneira em voga no período do século XVIII esteve mais dividida entre sensualistas e classicistas. O sensualismo, ou empirismo, presente na Inglaterra, em termos de estética, defendia a apreensão da arte enquanto correspondente à percepção tão somente sensível, sem o escopo da objetividade ou de fins para a arte, propriedades tais que, enquanto dispensadas pelos sensualistas, eram defendidas pelos classicistas franceses. O século XVIII teve como o centro da questão filosófica as possibilidades da experiência sensível e da razão, logo, a reflexão sobre a arte também sofreu com esta temática. O período de setecentos, intitulado por *século das luzes*, deve-se ao opulente conjunto de obras filosóficas que favoreceram em tese a potencialidade da razão como um pressuposto para o moderno mundo. Kant escreveu um texto fulcral para este período, o “*Was ist Aufklärung?*” (*O que é Esclarecimento?*), publicado em 1784, no qual explicitava a potencialidade da razão humana como meio libertador para o conhecimento do indivíduo moderno. Antes deste texto, contudo, já havia publicado em 1781, a *C.R.P*, sobre a qual já nos referimos acima. Marcou-se nesta obra, por conseguinte, a instauração do pensamento criticista. No mesmo ano em que Kant publicou o “*Was ist Aufklärung?*”, publicou também a *C.R.Pr*.

Retornemos a falar com precisão sobre a terceira crítica de Kant. Ela marca o *antes e o depois* da estética emergente no século XVIII. Regida pela questão fundamental deste período em toda a filosofia e reflexão estética, a relembrar, a relação da experiência sensível com a racional, a *C.F.J* conseguiu transpassar tal questão para um terreno discursivo no qual a análise estética sobre arte e afins se deu como uma parte

⁷ Para uma compreensão mais específica deste tema, indicamos a leitura da seguinte aprovável obra: Elio FRANZINI. *A estética do século XVIII*. Tradução: Isabel Tereza Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 1999, que nos serviu de consulta. Outra obra interessante para o tema segue como indicação nossa: Enid Abreu DOBRÁNSZKY. *Notear de Palas: Imaginação e gênio no século XVIII: Uma introdução*. Campinas: Papirus, Unicamp, 1992.

integrante da filosofia. Contudo, Kant tomou a arte como parte não integrante da epistemologia. Trata-se, antes de tudo, em não tomar a estética como um sistema exato, ao modo de Baumgarten, mas como uma crítica. Após a publicação da *C.F.J.*, o que se entendia ou se defendia por belo, gosto, gênio, natureza ou arte, ficaram comprometidas ou devedoras à obra de Kant. Ali, o sujeito, enquanto aquele que se apraz por meio do juízo do belo, é considerado um contemplador, e enquanto aquele que cria o objeto tomado como belo é um gênio, que é, portanto, um sujeito que se efetiva, ou seja, aquele que deixa o lugar de simples julgador do belo em um objeto e dar-se como aquele que produz um objeto de beleza. Assim, quando se fala em sujeito contemplador, fala-se no belo julgado no objeto, e, ao se falar em gênio, fala-se em arte, isto é, o objeto belo enquanto produto do gênio. Neste sentido, a arte é o belo efetivado oriundo de um sujeito que cria. Um sujeito efetivo é o gênio, uma beleza efetiva é a arte deste gênio. O belo é aquilo que apraz no simples ajuizamento, portanto, a arte bela é aquela que contempla pela faculdade do juízo própria ao ajuizamento do belo, a saber, a faculdade do juízo reflexiva - faculdade que atua por um princípio reflexionante, ou seja, um princípio não determinante. Trata-se da reflexão sobre a forma do objeto, sem busca pelo seu conceito, que toma sua forma como fundamento da sua representação.

O gênio é o meio pelo qual a natureza fornece sentido às regras da arte. A partir disto Kant defende que a arte do gênio se configura como a arte bela, e não pode ser tomada como uma ciência do belo. Portanto, ciência e arte divergem entre si neste aspecto. A arte bela é original e exemplar, ou seja, trata-se de uma arte que não advém de uma imitação e, portanto, o gênio é criador, e ao mesmo tempo esta arte serve como padrão para outros objetos da arte, não enquanto medida para imitação, mas como padrão para o ajuizamento. Os objetos da arte são ditos, por conseguinte, belas artes. O gênio, na medida em que produz as belas artes, atua enquanto sujeito que insere a

posteridade da arte bela.

Queremos aqui abordar a relação entre o gênio e sua arte, portanto, entre sujeito criador e produto estético, em última instância, discutimos como a arte do gênio por meio da natureza se aplica à natureza e, com efeito, como, em Kant, é capaz de formar uma cultura a partir da propagação de sua arte como parte de uma finalidade da natureza. Neste sentido, não queremos pontuar aqui uma indevida restrição de tema direcionado apenas ao processo criativo do gênio na relação com a natureza. Trata-se de avaliarmos como esta relação implica uma cultura estética, i.e., um campo para a crítica do gosto que se configura numa estética idealista transcendental, e, portanto, assume uma espécie de recepção da arte⁸ em que a experiência estética não se resume em apenas receber passivamente a arte, porque implica um posicionamento crítico por arte do sujeito, ou seja, o sujeito culmina por ser compreendido aqui como o instaurador da percepção da arte, muito embora seja seu receptor. Portanto, a proposta deste texto finca-se na exibição e interpretação do sentido relacional entre natureza, gênio e arte na terceira crítica de Immanuel Kant. Queremos com isto nos ocupar da tarefa de levantarmos os fundamentos desta obra como sua importância enquanto projeto kantiano de uma cultura estética, em outros termos, um projeto kantiano de um cultivo da estética, como desfecho de seu projeto de filosofia.

⁸ Henry Allison denomina isto de estética kantiana da recepção. Cf. Henry ALLISON. *Kant's theory of taste: A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*. New York: Cambridge University Press, 2001.

O lugar do sentimento estético na arte

“As diferentes sensações de contentamento ou desgosto repousam menos sobre a qualidade das coisas externas, que as suscitam, do que sobre o sentimento, próprio a cada homem, de ser por elas sensibilizado com prazer ou desprazer. Provêm daí as satisfações de alguns homens por aquilo de que outros têm asco...”

(KANT, 1993, 19)



A relação harmoniosa entre as nossas faculdades de entendimento e imaginação constitui a promoção do sentimento estético e da reflexão acerca do belo. Nesta perspectiva, o belo é sentimento na medida em que recebe o objeto estético, assim também, o belo é julgamento na medida em que não é propriedade inata d'um objeto estético, porque se instaura nele e não porque constitui sua verdade. Aqui, se assumimos o sentido do belo, tanto como juízo, como sentimento, estamos em acordo com os aspectos fundamentais para uma firme compreensão da estética dentro da terceira crítica kantiana.

A relação do juízo estético, ou juízo de gosto, com o entendimento, é preciso insistir, não se baseia em nenhuma instância lógica, i.e., o juízo estético não tem uma função epistemológica. Portanto, o belo deve agradar o sujeito sem lhe fornecer nenhum conceito determinante do que lhe agrada, logo sem se fundar em nenhum interesse, porque “chama-se interesse a complacência que ligamos à representação da existência do objeto” (C.F.J., §2, 49), portanto, o juízo estético não procura determinar o conceito de existência sobre o objeto julgado. Esta é a primeira modalidade do juízo estético. Mas, então, no que consiste falar numa relação entre juízo estético e entendimento? Kant coloca o juízo do gosto a indagar pelo modo como se determina o juízo do belo e isto é uma crítica do gosto. Aqui, no que tange ao belo julgado, o entendimento se dá como faculdade que se relaciona com a imaginação na formação do juízo do belo. No

caso da imaginação, cabe a ela suscitar o sentimento de prazer no objeto. A complacência ou admissão do juízo de gosto é a identidade da sensação enquanto sentimento de prazer ou afetação do sujeito em relação ao objeto. Este modo de julgamento Kant concebe como puro, porque está isento de interesse pelo o que deve ser a existência daquilo que é apreendido no juízo. Neste sentido, não se trata de sensação (*Epfindung*), mas de sentimento (*Gefühl*), que pode ser constituído de prazer (*Lust*) ou desprazer (*Unlust*). No que se refere a um juízo de gosto contrário, ou seja, o juízo de gosto impuro, i.e, que se liga a um interesse, o que dizer da complacência que o funda? Kant coloca que tal complacência tem a identidade naquilo que *agrada* os sentidos do sujeito. Aqui, a sensação dar-se pela afetação do objeto e é referida ao objeto, servindo, portanto, para algum conhecimento sobre sua existência. Ora, a complacência do juízo de gosto puro difere da complacência na mera sensação que agrada, exatamente porque ela se identifica como sentimento estético desinteressado, sem determinação do objeto, o que não traz, neste caso, possibilidade de conhecimento. A complacência no agradável liga-se a uma representação objetiva dos sentidos, posto que permite o conhecimento do objeto e, conseqüentemente, da sua existência determinada. O agradável, ao contrário do sentimento de prazer estético que tem a função de aprazer, é algo que deleita, na medida em que se configura com uma sensação que agrada, na medida, portanto, em que não é sentimento de prazer desinteressado. O outro modo de complacência de um juízo abordada na terceira crítica liga-se ao bom.⁹ Esta, assim como a complacência no agradável, relaciona-se primordialmente com um interesse. A diferença básica reside em que, enquanto o bom é imediato, o agradável é mediato. O bom liga-se ao interesse, na medida em que o funda e não na medida em que nasce a partir dele. Ao contrário do

⁹ Embora o aspecto da moral não seja o tema de nosso trabalho, preferimos abordar também o tema do bom, porque constitui em última instância um papel importante na estética kantiana. Vide considerações finais de nosso trabalho.

meramente agradável, que deleita a partir de um interesse no objeto. Por fundar um interesse, o bom se relaciona com o conceito, mediante a razão, que aqui atua como legisladora.

Para Kant, o agradável condicionado por um estímulo de interesses que o identifica como unicamente patológico,¹⁰ enquanto que o bom se identifica como prático,¹¹ na medida em que determina a ação regulada pela razão. Aqui, além do objeto, a sua existência também apraz e lá, apenas o objeto apraz, porque não se refere à existência do objeto, mas à sua afetação no sujeito.

Kant, destas três modalidades de complacência, conclui que a do gosto (juízo do belo) é a única desinteressada, portanto é representada como favor (*Gunst*). Ao agradável ele culmina por relacionar à *inclinação*, e ao bom o *respeito*. Em ambos os últimos casos, o interesse fundamenta uma necessidade. Isto significa: no que tange ao agradável há o impedimento da liberdade para escolher o objeto de prazer, fundando, além de necessidade, a determinação da aprovação; no que tange ao bom há o impedimento da liberdade do juízo sobre o objeto no bom.

Até aqui tratamos do juízo do gosto no que tange à sua *qualidade*, ou seja, segundo o seu modo de se dar sobre os objetos ou, ainda, segundo a identidade de sua atuação na experiência possível. Agora, tratemos acerca da sua *quantidade*, cuja abordagem estará guiada por duas ideias fundamentais, a saber, *universalidade* e *subjetividade*. Ambas, nos servem como referência ao momento quantitativo do juízo do gosto porque elas mesmas contornam a sua característica identitária ante a natureza em seu todo e ante ao sujeito que desencadeia o juízo.

¹⁰No latim: *passio, affectio*: referência ao passional. No grego: *páthos* (πάθος), com significado idem.

¹¹No latim: *actio*: referência à ação, prática. No grego: *práxis* (πράξις), com significado idem.

A complacência no belo se apresenta, segundo sua quantidade, como almejante de uma validade universal do julgamento estético, porque quando o sujeito infere que determinado objeto é belo, ele reivindica para si o critério de universalidade do seu juízo, ou seja, toma seu juízo como válido universalmente para o objeto que ele apreende como belo. Destarte, a beleza do objeto para o sujeito será concebida como uma qualidade imanente, na qual ocorre, aqui, pois, a pretensão do uso do juízo meramente estético como se fosse um juízo lógico, posto que há aqui um esforço por abarcar a determinação do objeto, no instante em que o sujeito reivindica validade universal de seu juízo do belo sobre o objeto.

O *judgar o belo* não constitui um processo que se relaciona com a complacência no universal. Mas há um “*como se*” existisse tal relação. Neste “*como se*” (*als ob*), em outras palavras, nesta espécie de “*performance do juízo estético*”,¹² reside a reivindicação da universalidade feita pelo sujeito em relação ao belo no objeto, em outros termos, a reivindicação do juízo de gosto como juízo lógico. Este aspecto parece ser o ponto marcante da estética de Kant, a saber, como juízos subjetivos podem alcançar uma espécie de acordo universal (Cf. ALLISON, 2001, 128). Já no que concerne à complacência no agradável, a universalidade do juízo não é reivindicada pelo sujeito. Este, na relação com o objeto que o agrada, reconhece a subjetividade do seu agrado. Aqui, o agradável é tomado como gosto próprio do sujeito, e ele pode diferir em outros sujeitos o modo de conceber o gosto em determinado objeto.

A complacência no bom difere tanto da complacência no belo como na complacência do agradável. Ela é representada apenas por um conceito como objeto de uma complacência universal. Mas, ainda, podemos falar em alguma semelhança entre

¹² Nisto reside o sentido de *jogo estético* das faculdades.

esta complacência com uma das duas anteriores aqui discorridas. Isto é possível em relação à complacência no belo, posto que a complacência no bom, assim como a outra, reivindica universalidade do juízo. A diferença reside, apenas, em que, o juízo de gosto sobre o belo imputa-se no objeto sem se fundar em conceito. Isto significa, por fim, que a ausência de valor universal do juízo estético identifica-o como um juízo não atrelado à verdade universal, ainda que divulgado como tal, e exatamente por isso, dando-se como juízo puro.¹³

Até aqui discutimos acerca dos momentos de *qualidade e quantidade* do juízo do gosto. Agora, tratemos de um terceiro momento, a saber, a *relação dos fins*. Precisamos, antes, delinear melhor o que significa conformidade a fins, que se exprime de dois modos, a saber, de modo subjetivo ou objetivo. No primeiro modo, o objeto é pensado sem respaldo no conhecimento e, apenas, em acordo com a forma ou existência do objeto, pressupondo-se aqui, portanto, a empiria, isto é, partindo da ideia de que o possível de existir é empírico. A representação da empiria determina sua causa, lhe é anterior. Então, como entra o sentimento de prazer nesta relação para a possibilidade do juízo do gosto? Ora, a *consciência da causalidade da representação do gosto* determina o prazer estético do sujeito sobre o objeto. Na conformidade a fins subjetiva, o fim existe apenas enquanto pensado, refletido, posto que o objeto não é um fim determinado. No que tange ao segundo modo de conformidade a fins, o objeto de um conceito se determina como seu fim (determinado), este, por sua vez, se faz como a causalidade do conceito sobre o objeto, em outros termos, aqui, o princípio se dá como fim.

Onde há conceito, há representação de um fim. Onde não há conceito, há um

¹³ A reivindicação de valor universal para um determinado juízo estético, constitui, como veremos adiante, um aspecto fundamental para a formação (*Bildung*) de uma crítica do gosto.

pensar a possibilidade de um fim. Diferentemente do prazer do juízo do gosto, a vontade é uma faculdade de apetição determinável por conceitos. Assim, as categorias que constituem a formulação de um juízo de gosto podem ser conforme a fins, contudo não façam parte da necessidade de uma representação da conformidade a fins. Assim, no juízo do gosto, pressupomos uma vontade para determinar o objeto segundo alguma lei. E é aqui que se faz possível explicar a possibilidade de um elemento objetual, ou a existência determinada de um objeto. “Na atitude estética há uma espécie de oscilação entre a atitude crítica e a atitude sentimental” (FIGURELLI, 1981, 12). Aqui, portanto, reivindicamos a liberdade de mencionar a validade universal do juízo.

Daqui, conclui-se, acerca da relação da conformidade a fins com o juízo do gosto, que há um fundamento, apenas, na forma do objeto, uma vez que a conformidade a fins, aqui, é apenas pensada, portanto, não compõe o objeto enquanto matéria, mas, reiteremos, sim enquanto forma. Cabe, portanto, neste aspecto, ao juízo estético, tal empreitada. A consciência da conformidade a fins meramente formal no jogo das faculdades de conhecimento do sujeito em uma representação, pela qual um objeto é dado, é o próprio prazer (C.f. *op.*, cit., §12, 68).

Por último, mas não por conclusivo, a *modalidade* é um outro momento do juízo estético. Ela implica em firmar o este julgamento como algo necessário, parte do sujeito. Portanto, julgar esteticamente, embora não seja um ato de definir epistemologicamente o objeto, ou, ainda, embora não seja um ato de determinar com validade universal um objeto, é uma atividade escolhida pelo sujeito como necessária. Portanto, um juízo estético, apesar de não ser universal, é por outro lado, universal segundo o sentido de ser possível para todos os indivíduos na medida em que se lançam numa experiência estética.

Sabemos como foi até aqui discutido, que não pode haver nenhum *interesse* como fundamento do juízo do gosto, uma vez que para este ser juízo estético, tem de haver ausência de conceito determinante, posto que este abriga interesse no objeto. O que foi dito até aqui a respeito da conformidade a fins em relação ao juízo do gosto, convive necessariamente com o tema da complacência no belo, sem a qual não haveria o juízo do gosto, ou não seria possível falar, em termos kantianos, sobre uma crítica do gosto. Além de concluirmos que o gosto estético não se relaciona com nenhum fim, devemos ressaltar que ele é meramente reflexivo, posto que, ao contrário do juízo sobre o bom, que assenta em conceitos e, portanto, é prático, o juízo de gosto não fundamenta nenhum fim, não se relaciona com a causalidade do objeto, mas apenas com a sua fruição estética que dar-se crítica e sentimentalmente num refletir a forma de modo estético, i. e., sem uma determinação primordial do que é refletido pelo sujeito.

Se pensamos o belo a partir do sentido de arte julgada e contemplada, uma série de outros aspectos exigirá de nós um posicionamento sobre eles. Um exemplo disto é se assumirmos que, tacitamente, a arte pensada como bela apreende do sujeito um estado contemplativo. Principalmente em nossa contemporaneidade, isto fica delicado de acreditar, porque o sentido de contemplação parece, em grande parte, ter sido exaurido, por conta da civilização de hábitos descartáveis e, portanto, pouco perenes. Neste caso, uma contemplação não é um estado fugaz. O estado contemplativo é demorado, trata-se de um processo mais complexo do que a mera observação. No entanto, a contragosto ou não, o processo de contemplação não está inteiramente exaurido. Uma trova, embora não seja música contemporânea nossa, se executada em um concerto dentro de um ambiente acústico primoroso para tal, ainda pode suscitar o sentimento estético advindo da harmonia de nossas faculdades rumo à contemplação do belo tal como ou próximo de como era possível sentir no medievo.

Quanto ao sentimento sublime, sua característica na convivência com a arte, refere-se ao espanto e o horror por parte do sujeito que a recebe e podemos ainda assim afirmar que o tema do sublime na arte centra muito mais no sentido da recepção do sublime do que o ato de ajuizamento prontamente dito. Isto não retira, e constituiria um erro se retirasse, o caráter de que o sublime é um ajuizamento estético. Sim, se constitui como tal, mas isto parece ser em Kant não o mais importante a ser identificado no sublime. O mais importante, em um primeiro momento, parece ser o sentimento característico do sublime: a comoção, o horror ou o espanto. É neste aspecto que se coloca o tema da recepção do sublime como evidente forma sem forma (isto é, alguma forma sem beleza) vislumbrada pelo sujeito.

Basta avaliarmos a estrutura da parte da terceira crítica dedicada ao belo (*K.U* §§ 1- 23) e a outra dedicada ao sublime (*K.U* §§ 23 – 29). Em relação ao belo há uma analítica que aborda os chamados momentos do belo, ao passo que em relação ao sublime há uma abordagem que prescinde de possíveis momentos do sublime. O que isto significa?

Kant se refere ao sublime matemático e ao sublime dinâmico ao invés de qualidade, quantidade, relação e modalidade do sublime. Ele assume uma relação conturbada das faculdades ao invés de uma relação harmoniosa como ocorre com o belo. Por que não há uma referência aos momentos *a priori* desta conturbação interfacultária comum ao sentimento do sublime? A resposta está no seguinte pensamento possível: O sublime se embebe, em última instância, nos momentos do belo.¹⁴ Uma arte com intenção de abordar um tema de algo trágico é certamente uma

¹⁴ Isto nos faz evocar, como exemplo da realização do sublime no belo, o dizer seguinte de Stendhal: “Absorto na contemplação de tão sublime beleza, atingi o ponto no qual me deparei com sensações celestiais. Tive palpitações, minha vida parecia estar sendo drenada.” Esta descrição serviu como exemplo para identificar a chamada *Síndrome de Stendhal*, uma doença adquirida por um constante estado contemplativo do indivíduo diante da arte.

arte sublime. Isto porque provoca o desacordo de nossas faculdades rumo ao espanto, ao horror. No entanto, com o resgate, realizado pela razão, dos limites de nossa imaginação, nós, já em estado de segurança diante d'uma arte trágica, podemos fruir da realização do sublime, quando nos deixamos na percepção da arte trágica como um prazer, que, embora não advindo de uma harmonia das faculdades, apraz.¹⁵ Em outros termos, o sublime realizado é o belo alcançado após a conturbação das faculdades. O belo é o gozo último do sublime. O sujeito na experiência com algo sublime enfrenta a *não-forma-da-forma*, seja da natureza, seja da arte. Cabe a ele, no recurso à sua razão pensar uma forma para a deformidade espantosa que se apresenta. É neste instante que o ideal do belo lhe chega e lhe fornece uma salvaguarda de suspiro aliviado com a beleza. Só aí, a natureza se torna de fato natureza, porque assemelha-se à arte, bem como aí a arte se faz de fato arte porque assemelha-se à natureza. Na experiência com o sublime, a natureza é algo de outro para o sujeito, algo cuja grandeza e força o ameaça. Assim também se mostra uma arte de tal estirpe. É por isto que a experiência com o sublime oferece uma estética sem natureza, como sensatamente observou François Lyotard (Cf. LYOTARD, 1993, 56).

Ademais, falar sobre o sublime nos conduziu à curiosidade sobre o feio. Já que falamos sobre o desprazer estético ali. Referente a isso, Kant afirma que a “arte consiste em tornar belo e aprazível o que na natureza costuma ser feio e desaprazível”. Com isto, nosso pensador tenta anunciar a arte como algo que, também, extingue a possibilidade

¹⁵ Isto lembra firmemente o sentido de catarse grega aristotélica no tema das artes trágicas. A palavra tragédia vem do grego *trágos* + *odé*, que significa *canto dos bodes*. Este termo era usado para se referir aos atores que faziam as performances de culto a Dionísio, vestidos com peles de cabra enquanto dançavam e bebiam vinho, cantando odes a tudo o que relacionavam à alegria. Enquanto que sublime vem do latim *sublímē*, que significa alto, no sentido de admirável. Ao lado da diferença estrutural, pode parecer, por outro lado, ainda à primeira vista, que a direção do significado destes dois termos seja diferente. Mas ambos abrigam um sentido em comum: no sublime, o que é trágico pode ser elevado ou exaltado ao belo, ao passo que no trágico, também o sublime é exaltado a ponto de conceber o trágico como um momento de beleza. Assim, as relações semânticas entre sublime e belo também podem capturar a tragédia como parte deles, seja no tema da arte ou em relação à natureza. Uma tragédia pode suscitar um sublime nobre, i.e., realizado. Mas, se não o realiza, trata-se de um sublime terrível.

de um feio estético para pôr em voga um belo estético. Kant quer deixar claro que trata-se de uma tarefa ofertada pelo gênio ao universo das possibilidades da arte. É certamente quando o gênio retira completamente a fealdade natural e recria algo capaz de promover de modo direto o estado de harmonia das faculdades do sujeito, sem que a arte apreciada se lhe mostre com algo do feio estético.

Falar em feio transposto à arte estética significa afirmar algo disforme instaurado sob uma nova forma, sob uma harmonia das formas, o que significa instaurá-lo sob o belo. Isto porque o belo deve ser aqui entendido como o bem formado, enquanto que o feio é o disforme, i.e., aquilo que não é capturado pela relação harmoniosa das faculdades cognitivas e, portanto, trata-se do que não garante ao sujeito o território de apreciação contemplativa, mas tão só o seu oposto, ou seja, o asco.

Porque também aqui falamos de uma relação desarmonizada das faculdades em relação ao feio, isto não nos força afirmar nele uma semelhança com o sublime. A desarmonia das faculdades em cada um dos dois tem um caráter próprio. No sublime, ela atinge o sujeito como uma inadequação ao primeiro contato com uma força da imaginação gigante e/ou forte,¹⁶ e expressa um desprazer que guarda a potência velada de um prazer, cuja ruptura se dá no alcance do uso da razão por um ideal de belo e da experiência do belo.¹⁷ Portanto, queremos deixar claro que em relação ao sublime, a desarmonia é favorecedora de uma harmonia, por outro lado, com o feio, a relação desarmonizada entre as faculdades abrange um aspecto outro. O sentido de desarmonia se refere a uma incapacidade de harmonia de tais faculdades em âmbito de estética, e revela-se como um sentimento de asco.

O feio não pode ser uma categoria estética, no sentido originário. Isto significa

¹⁶ Ou seja, matemática e/ou dinâmica.

¹⁷ Este tema está discutido acima. Aqui o reiteramos, sob a intenção de clarificar, sem equívocos, o sentido do feio kantiano em comparação ao sublime.

dizer, o feio natural não constitui exigência *a priori* do sujeito para sua experiência estética. Isto talvez se deva ao sentido do belo poder ser convergível com o uso da razão no plano prático ou, ainda, de fornecer à razão um ideal de belo, assim também, a razão tem um papel importante no sublime, como parte integrante de sua realização. Mas, e se falamos em feio natural, ao invés de feio artístico, no sentido da estética?

É devido precisar que o sentimento de prazer liga-se tão somente ao belo. Se há um prazer como algo de feio em matéria de arte, isto é porque em alguma instância é percebido pelo sujeito algo de belo sobre a simples ideia de feio na arte.

Exigir em lugar do feio natural provocador do asco, um belo estético provocador da harmonia das faculdades, constitui uma exigência ligada, por excelência, à *Aufklärung*. Kant quer dar lugar preferível às luzes da razão. O feio não se adequa à razão, ou a razão é incapaz de atingir o feio natural como categoria estética. Como Goya (1746-1828) mencionou, “o sono da razão produz monstros”. Onde a razão não pode ser lançada, viva e acordada, em termos de estética, a fealdade se revela. A experiência com o feio natural só pode suscitar asco e repulso. Para torná-lo parte de uma estética é necessário gênio. Neste aspecto, é possível apenas falar em belo estético a partir do feio natural, jamais em um feio estético isolado.

Certamente, Kant fracassa um pouco em relação a sua insistente exigência da harmonia das faculdades. Consideremos a existência do feio na arte. Isto só pode ser realizado mediante uma experiência estética com o feio. Portanto um possível feio estético se encontra na arte, mas isto não o classifica peremptoriamente como feio artístico, porque a arte pode não ser estética, mas também agradável ou mecânica. Neste caso, um feio estético é artístico, mas nem todo feio artístico constitui um feio estético. Apenas uma genialidade pode erigir uma arte que exprima o feio estético, porque exige

do sujeito receptor um real esforço da reflexão e crítica estéticas sobre a fealdade ali exposta. O feio estético é, nesta perspectiva, uma certa expressão que apresenta o belo ou o sublime, porque se adequa à relação das faculdades, seja de modo harmonioso ou desarmonioso a desembocar por fim no harmonioso (o sublime realizado, concluído). É o que podemos vislumbrar em algumas fotografias, como “*Satiro*” (1992), “*Dogon a pillow*” (1994) e “*The eggs of myamnesya*” (1996), de Joel-Peter Witikin (1939) e em algumas pinturas de Francisco Goya, como “*O Sortilégio*” (1798) e “*A quinta do surdo*” (1820/22) ou mesmo as pinturas de Pieter Brueghel (1520/30 – 1569), como “*A queda dos anjos rebeldes*” (1562) ou “*A luta entre Carnaval e Quaresma*” (1559). A genialidade estética transpõe, assim, o feio natural à sua arte e concebe um belo estético. Parece que o feio quando transposto para a arte se mostra um tema de incomensurável dificuldade, talvez porque, para além do belo e do sublime, exige do sujeito uma capacidade judicativa e crítica maior, um esforço por obter um sentimento estético mais apuradamente pensado pela faculdade reflexiva. Ao passo que o belo estético tranquiliza e o sublime aprofunda, o feio estético parece atestar para um impacto incisivo ou incômodo em lugar do asco (feio natural).

Pensar os sentimentos estéticos com Kant significa encontrar um precioso percurso filosófico sobre este tema exatamente por, também, guardar incompletudes inegáveis, se não for por motivo de ausência de uma investigação mais madura e precisa. Esta tentativa final de pensar o feio para além do belo e do sublime aqui fica tanto mais uma proposta de entender o lugar do belo e do sublime do que realmente um ingênuo afã de tentar elucubrar um estudo extra sobre o feio. O que pode-se deixar meramente definido é que o belo, e mais que o sublime e em completa oposição ao feio, ocupa uma categoria louvável por Kant na sua estética.

Elementos para o tema “Gênio e Arte”:

A cópula estética entre natureza e sujeito

*„Genie ist die angeborne Gemütsanlage (ingenium), durch welche die
Natur der Kunst die Regel gibt.“*

(K. U. §46, 241)



A inspiração para a criação do objeto estético por um gênio está inserida na natureza (*Natur*) circundante (paisagem natural, indivíduos, paisagem cultural), e nas chamadas faculdades de ânimo adicionadas ao gosto estético presentes na natureza subjetiva do gênio. Em outros termos, a fim de criar a obra de arte, o gênio parte de um conjunto de faculdades capazes de dar o impulso da produção artística, imbuído da ideia de uma natureza circundante, bem como de uma ideia de natureza subjetiva, que servem-lhe como inspiradoras e, neste sentido, também, insufladoras das regras para a obra de arte possível de ser concebida pelos indivíduos contempladores e/ou críticos da arte do gênio, encarado como dom natural fornecedor da regra à arte. Neste sentido a natureza subjetiva do gênio lança-se na criação da arte a partir de um dom natural (*Naturell*), enquanto impulso inato. O inato no gênio é o seu natural. Este natural aqui é a condição da arte e de sua regra. “Gênio é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá a regra à arte” (C.F.J., §46, 155).¹⁸ Não existe gênio sem talento e nenhum talento é genial sem o gênio. O talento pode existir sem o gênio, mas só é genial se advir de uma disposição do ânimo de uma natureza subjetiva que, aqui, se lança como gênio.

¹⁸ No artigo “*A propósito do gênio kantiano como inata disposição-de-ânimo (ingenium)*”, Ubirajara Racan de Azevedo Marques tenta ir contra o sentido amplamente divulgado em estudos kantianos de natureza enquanto *Natur*, ao expor o termo *Naturell*. *Natur* seria aqui tão só a natureza das coisas, ao passo que *Naturell* seria o natural do gênio. Nós partimos do estudo realizado por ele, do qual compartilhamos a mesma opinião. Cf. Ubirajara Racan de Azevedo MARQUES. “*A propósito do gênio kantiano como inata disposição-de-ânimo (ingenium)*”. In: Marco Aurélio WERLE e Pedro Fernandes GALÉ (Orgs). *Arte e filosofia no idealismo alemão*. São Paulo: Barcarola, 2009, p.123-140.

A inata disposição de ânimo se configura, portanto, como a inata disposição produtora do gênio. A disposição para a arte pode ser semelhante entre um gênio e outro, mas esta condição não é aprendida ou apreendida, é, antes, *inata* de modo peculiar em cada gênio. Podemos assumir, diante disto, que em Kant, o gênio e a arte são implicitamente a cópula estética entre um sujeito e a natureza. O sujeito, aqui, está imbuído de seu talento natural e inato (natureza pró-gênio) cultivada através da experiência do seu gosto, bem como do uso as disposição para criar, com a natureza circundante, isto é, com o nicho - muitas vezes motivo de contemplação estética - no qual ele reside ao lado dos demais indivíduos. O ânimo, sobre o qual menciona Kant, vivifica o espírito do gênio no uso de sua imaginação no processo de criação de sua arte. Com a imaginação, isto é, com a apresentação de ideias estéticas,¹⁹ o gênio se dispõe a criar. A imaginação relaciona-se, desta forma, com a natureza, o que acarreta dizer que há uma relação entre a liberdade artística na atividade do gênio concedida pela imaginação subsumida à norma natural do gênio. O gosto faz parte deste processo como um disciplinador do gênio, ao passo que o direciona na criação de uma obra de arte adequada ao sentido de gosto estético capaz de fornece-lhe um padrão de arte.

A arte do gênio, logo, se mostra como uma *contra-mimesis*.²⁰ O gênio, então, se

¹⁹Pensar o sentido de ideias estéticas em Kant significa cair no tema da relação entre imaginação e estética. Aqui, a imaginação está para o gênio como um nicho que guarda e apresenta a ele as diversas ideias estéticas capazes de criar uma obra de arte. A apresentação das ideias estéticas do gênio contém o signo da autenticidade. Isto, em Kant, significa dizer: elas são ideias fomentadoras da *criação genial*. “*Eis porque presumivelmente a palavra “gênio” foi derivada de genius, o espírito peculiar, protetor e guia, dado conjuntamente a um homem por ocasião do nascimento, e de cuja inspiração aquelas ideias originais procedem.*” (C.F.J, 154, §47). O gênio, neste sentido, não ensina como outrem deve executar sua arte, em termos kantianos, o gênio “*é um talento para produzir aquilo pelo qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada, e não uma disposição de habilidade para o que possa ser aprendido segundo qualquer regra.*” (C.F.J, 153, §46). O gênio é a nomenclatura que Kant coloca sobre um sujeito que cria a arte original mediante a natureza, na natureza e a favor da natureza. Isto concede ao gênio o *status* de detentor das regras da natureza à arte, regras jamais exprimíveis, contudo executáveis. Neste sentido, a arte do gênio não se configura como ciência, posto que a ciência se utiliza de regras cuja origem não advém da natureza. A ciência conhece suas regras e as ensina.

²⁰ O sentido da mimesis grega (μιμησις), defendido por Platão (*República*, VI, 520a, VII, 533^a) e Aristóteles (*Poética* I-VI), como a imitação de imagens metafísicas eternas através dos pintores e poetas, os mimétes (μιμητής), já não possui um sentido adequado para a proposta da estética de Kant, uma vez

faz unívoco na sua arte, leia-se aqui, na natureza que ele cria. O dom para arte do qual fala Kant (Cf. C.F.J., §47, 155) é um dom para criar uma outra natureza, a qual não é outra coisa, senão a extensão e progressão da natureza do gênio. Ora, a natureza do gênio é uma segunda natureza, ao lado da primeira natureza, ou seja, ao lado da natureza abrigadora ou circundante do gênio. Nesta perspectiva, a arte assume uma estrutura polar, na medida em que é feita pelo gênio cujo ânimo (de sua natureza subjetiva) advém de uma inclinação ou inspiração para pensar a natureza circundante, que culmina por se exprimir, portanto, como origem da arte.²¹ Dizemos “*origem da arte*”, na medida em que se pode pensar uma natureza como fornecedora das regras da arte para o gênio. As regras são ativadas, primeiramente, pelo sujeito (Cf. C.F.J., loc. cit). Quando expressa a cópula entre a natureza circundante e a natureza subjetiva, origina-se o gênio com a exibição de uma terceira natureza, a arte. A arte do gênio se confunde com a sua natureza, contudo seja uma outra forma de natureza. A natureza do gênio é o ânimo em diálogo com a natureza circundante e, segundo a arte, é a criação

que sua tese refere-se à arte como origem da relação entre sujeito criador e natureza, enquanto concebida empiricamente, e não mais de modo, imediatamente, metafísico. Assim, Kant instaurou um modo de se pensar a arte não mais vinculada, como fizeram os antigos, a uma metafísica prontamente dita (ainda que seja possível pensar uma metafísica na estética da terceira crítica de Kant, no entanto, segundo uma ideia de metafísica que *desce à experiência do sujeito* e não se trata, pois, do sujeito ascender ao algo para fora e além de si. Sobre o tema da metafísica neste assunto, ver o importante texto de Jens Kulenkampff, “*A lógica kantiana do juízo estético e o significado metafísico do belo*” In: Valério ROHDEN (Org.). *200 anos da Crítica da Faculdade do juízo de Kant, 1790-1990*. Porto Alegre: Ed. da universidade/ UFRGS, Instituto Goethe/ICBA, 1992). Kant defende uma autonomia do sujeito, cuja originalidade de sua obra se identifica como o mais urgente. O sujeito criador aqui, busca a disposição em sua própria natureza para criar (Cf. C. F. J., §46, p.153), e, se procura por algo externo, ele não busca numa metafísica o sentido de sua arte, mas natureza que o abriga, a empiria da vida. (Sobre o sentido de vida na C. F. J, ver o texto “*Ciência e opinião crítica da Faculdade do juízo*” de Alexis Philonenko, In: Dominique JANICAUD (Direção). *Sobre a terceira crítica*. Coleção Pensamento e Filosofia. Tradução: Felipe Duarte. Lisboa: Instituto Piaget, s/d).

²¹ Sobre um âmbito polar da arte, Cf. Wolfgang BARTUSCHAT. *Zum Systematischen Ort von Kants Kritik der Urteilskraft*. Würzburg: Vittorio Klostermann Frankfurt am Main, 1972, 149) O autor, nesta obra, menciona esta estrutura polar como intrínseca (*Scheint*) à arte, sem querer, no entanto, afirmar uma coisa-em-si da arte, mas, ao contrário, ele quer se referir às condições naturais da obra de arte em uma estética Kantiana.

efetivada do gênio, isto é, uma terceira natureza.²²

O gênio na companhia do gosto e das ideias estéticas

O gosto para o gênio não é outra coisa do que uma regra. Neste sentido, ao dizermos, com Kant, que o gênio é dotado da regra do gosto como sua disciplina normativa, esta, por sua vez, diríamos, mediada tão somente pelo sentimento do belo e, portanto, não determinante nem propagável enquanto técnica, caímos no terreno da afirmação, ou, ainda, da conclusão, de que esta disciplina do gênio é o húmus da origem de uma arte bela. Como poderia o gênio, pois, criar a arte legitimamente bela senão mediado pela natureza e pela disciplina do gosto? A natureza conduz o gênio a criar uma terceira natureza, sem finalidade epistemológica, porque exige um juízo estético, capaz de tornar manifesto, portanto, o sentimento estético; o gosto promove no gênio a urgência de uma natureza contemplável, uma natureza sem fins, somente capaz de ser criada mediante ideias estéticas originais, promovidas pela faculdade da imaginação que

²² Segundo Virgínia Figueiredo Araújo, a obra de arte pode ser denominada como uma segunda natureza. Isto porque em sua análise é concebida apenas a junção entre a natureza circundante e a natureza criada (obra de arte), deixando a natureza subjetiva do gênio de lado, como se ela fosse pouco operante ou não fosse fundamental para a arte. Por isto, ela denomina o gênio como um “refém da natureza”. Cf. op. cit., loc. cit. O que quer-se dizer nesta dissertação é o contrário disso, ou seja, que a natureza subjetiva do gênio ocupa um papel não de levar a cabo, como um refém, aquilo que a natureza não pode fazer por si mesma, mas de ser base para a própria ideia de natureza circundante inspiradora e natureza criada a ser identificada como arte. Em outros termos, o que não se quer perder de vista aqui é o sentido do idealismo estético em Kant. Sabemos que conceber o gênio kantiano como um “refém da natureza” segue uma perspectiva mais fenomenológica do que idealista. A exemplo disto podemos citar, além de Virginia Figueiredo, o filósofo francês Mikel Dufrenne, cuja estética culmina por colocar a natureza sobreposta ao sujeito criador da arte. Há uma tendência em interpretar a forte presença do estudo da natureza na estética kantiana como se ela fosse concebida sobreposta ao sujeito. Dufrenne segue esta perspectiva e diz “ainda é Kant quem nos ensina, que privilegia a beleza natural e que, após ter evidenciado, no juízo estético, o livre acordo das faculdades, considera o acordo contingente da Natureza com nossas faculdades” (Mikel DUFRENNE. *Estética e filosofia*. Tradução: Roberto Figurelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p.29). E daqui segue: “o fenômeno da beleza convida a repensar a ideia de natureza [...] O homem só é o correlato dessa Natureza porque é o seu produto, o filho; ela fala ao homem ao lhe prodigalizar imagens nas quais revela, para que ele a diga; sua complacência nem fingida nem fortuíta. Isso não significa, evidentemente, que ela seja premeditada: só o homem põe fins, mas porque ele mesmo é produzido como fim por uma força que só nele se conhece. Assim a arte responde a esse apelo da Natureza: ela a exprime ao exprimir os mundos dos quais está grávida. E a arte celebra a natureza” (Id.,Ibd., p.30).

fornece a ideia como um modelo (*Urbild*) do gosto.²³

Neste sentido, o gosto, por se relacionar aqui com a ideia enquanto modelo, ultrapassa o fundamento do gosto puro, a saber, o de não ter fins práticos como princípios. As ideias estéticas (na acepção da arte) se espelham nas ideias da razão (acepção intelectual e moral) e, ademais, às *ideias normais estéticas* (acepção transcendental da faculdade da imaginação)²⁴ e promove na arte uma relevância moral, (Cf. C.F.J., §49) construindo um ideal de belo para a arte imbuído de um ideal moral. Por isso, diz Kant, “os modelos da arte bela são por isto os únicos meios de orientação para conduzir a arte à posteridade”, (C.F.J., § 47, 155) no sentido de fomentar no sujeito o sentimento do belo e a inclinação para a moral. Aqui, a arte do gênio inclina o sujeito para a finalidade moral da natureza. Isto significa dizer que o gênio coloca, por meio das ideias estéticas influenciadas pelas ideias intelectuais, o homem subsumido ao *ideal do belo* (Cf. C.F.J., §54, 178) pois uma vez que o gosto se relaciona com as ideias da razão, o ideal do belo culmina por se configurar enquanto fim moral atrelado ao sentimento do belo. Então, “um ideal de flores belas, de um mobiliário belo, de um belo panorama não pode ser pensado. Mas tampouco se pode representar o ideal de uma beleza aderente a fins determinados...” (C.F.J. §17, 78 – 79). A beleza e o homem fundamentam a concordância com um fim, pois “somente aquilo que tem o fim de sua existência em si próprio – o homem, que pode determinar ele próprio seus fins pela razão” (KANT, 2008, §17, p. 78 – 79), e este fim, reiteremos, não é de outra categoria senão moral. Neste sentido, já disse muito bem Denis Thouard, a obra de arte “é suscetível de uma abordagem racional mas não categórica, ou seja, de uma compreensão

²³O gosto tem de ser encarado como algo inteiramente estético. Portanto, longe de se tratar de uma norma objetiva, o gosto ocupa um papel de norma sensível. Assim, é o sentimento do gênio que determina a obra de arte ao invés de um conceito fazê-lo. Se falarmos de fundamento determinante na arte do gênio, falamos de sentimento de gosto.

²⁴ Sobre o sentido transcendental da imaginação, Cf. a o livro primeiro completo (*Conceitos da razão pura*) em *Dialética transcendental*, segunda divisão da *Crítica da razão pura*.

em termos de finalidade. Trata-se, em cada um dos casos, da reflexão sobre formas singulares. O particular é interrogado pela perspectiva dos fins da razão humana.” (THOUARD, 2004, 147).

Assim, natureza e moral se fundem, mediante o fundir do gosto e das ideias estéticas com as ideias da razão e, acrescentemos o não menos importante: mediante as ideias estéticas fundadoras da arte e mediante as ideias estéticas fundadoras da intuição para o juízo.²⁵ A arte do gênio é uma natureza sem fins que, contudo, fomenta fins à natureza. Pensar a relação da arte do gênio com os fins não significa pensar o gênio como detentor de uma arte que contém fins para o entendimento. Não porque o gênio receba as regras da natureza para a arte, ou porque ele fomenta à posteridade da arte um sentido moral no tocante a uma cultura do gosto, podemos cair na falsa compreensão de que na arte bela haja a determinação de fins. A relação com os fins é tão somente de concordância ou adequação, para a promoção de uma cultura do gênio sustentada no ideal do belo, ou seja, a promoção de uma arte capaz de despertar, mediante o sentimento do belo, a inclinação moral do sujeito. As faculdades de ânimo do gênio (ideias estéticas e espírito), sua relação com a natureza e com o gosto não constituem em absolutamente nenhuma instância uma relação com qualquer conceito ou

²⁵ Embora Kant considere a arte mediante a sua forma enquanto nicho para a reflexão estética, e, neste sentido, não menciona a matéria da arte para uma determinação epistemológica (neste caso não se trataria de estética para arte), a sua tarefa consistiu em, sobremaneira, instaurar o sujeito como firmador da experiência com a natureza e a arte, ao contrário de uma metafísica firmadora de uma entidade divina instaurada, mesmo antes do sujeito, como foi o caso da metafísica grega, cujas ideias estavam teoricamente acima do sujeito. Em Kant, as ideias são referidas como parte do sujeito. Contudo, dentre os que podem se colocar contra nossa interpretação, Jean-Paul Larthomas pode ser um exemplo. Em seu ensaio “*O paradoxo da ideia estética*” (In: Dominique JANICAUD (Direção). *Sobre a terceira crítica*. Coleção Pensamento e Filosofia. Tradução: Felipe Duarte. São Paulo: Instituto Piaget, s/d), ele nos levanta questões sobre possíveis relações entre a ideia Kantiana enquanto relacionada com o sentido de forma e a ideia platônica. De nossa parte, não dizemos ser impossível fazer esta tarefa comparativa, mas achamos sensato considerar os pontos incomparáveis, e um desses possíveis pontos é tratar, exatamente, da autonomia do sujeito e de suas faculdades em lugar de sua subsunção à ideias, declaradamente, metafísicas e/ou tomadas como divinas.

com um “*dever ser*”, diríamos, com nenhum princípio determinante. Os fins lhe chegam, reiteremos, pois, como concordâncias ou adequações.

Ademais, o sujeito que contempla a arte do gênio nada conhece de sua arte para inclinar-se à moral, sua inclinação moral é antes mediada pelo sentimento estético. O objeto artístico do gênio é concebido mediante o juízo do gosto, isto é, através sentimento do belo, no qual ele se permite contemplar o objeto, que por sua vez, sob a criação do gênio, também não é conhecido, senão, julgado pela ideia normal estética (a faculdade da imaginação que intui e julga) e pela ideia prontamente estética (a faculdade que lhe permite, junto à natureza e ao gosto, criar). A arte bela é, portanto, um *objeto não passível de conhecimento (Gegenstandes)*, nada é conhecido dela, se fosse, não seria arte, tratar-se-ia de um *objeto determinado por fins epistemológicos e/ou científicos (Objekts)*. A arte do gênio é apenas julgada e apreendida no sentimento estético.

A beleza entre gênio e natureza

O belo na natureza (*Natur*) é natural (*Naturell*) por se apresentar de modo imediato. A beleza na arte do gênio é uma representação, portanto ela é mediada. A arte aqui é, portanto, a bela representação de uma coisa.²⁶

O belo, nesta perspectiva, não está na natureza como o gênio está nela. O sentido de belo natural advém de um juízo, dito, puro. O gênio na natureza é a mediação para a

²⁶Verificar artigo Verlaine FREITAS, *A subjetividade estética em Kant. Da apreciação da beleza ao gênio artístico*. In: Revista Veritas. Porto Alegre: PUC/RS, 2003, p.253-276, como clarificação para o assunto que agora tratamos.

representação bela da arte, ou seja, é o meio pelo qual este belo, este juízo puro, cai numa representação enquanto modelo do produto estético e passa a fazer parte dele, contudo, alegando fins, isto é, concordando com fins. O juízo aqui não se faz produtivo, apenas, reiteremos, se dá como modelo ou disciplina da produção do gênio. Pois, disse Kant, “para o ajuizamento de objetos belos enquanto tais requer-se gosto, mas para a própria arte, i.e., para a produção de tais objetos, requer-se gênio.” (C.F.J, §48, p. 156). O gênio, portanto, se encarrega do gosto enquanto modelo ou norma para representação da arte bela. Diante desta arte, seu receptor prescinde da determinação do conceito sobre o objeto (conformidade a fins material), uma vez que se trata de uma relação entre sentimento e obra, ao invés de conhecimento e objeto. Se há de se pressupor algum fim na obra de arte, este fim está na causa de ser obra de, a saber, o objeto tornar-se estético, isto é, através do sentimento que o erige e que o recebe (Cf. C.F.J. §48, p. 157).

Kant concebe a beleza livre como ausente de determinação, e a beleza aderente como a que pressupõe uma determinação do objeto.²⁷ Então, temos agora espaço para o discurso sobre uma problemática da representação do objeto, posto que, na ausência de conceito, não deve haver representação, mas tão somente na presença dele, ou seja, na pressuposição do que o objeto deva ser. Neste sentido, perguntaríamos, como conceber o belo na natureza?

O juízo de gosto e os tipos de beleza dependem de algo que é basilar em relação ao modo como se dá a representação do juízo. Isto é a garantia de como um objeto deve ser concebido no sujeito que o julga. Neste sentido, não é, prontamente, o juízo imputado no objeto, nem o tipo de beleza nele pensada, os aspectos principais da

²⁷ Eva Schaper (No capítulo IV, intitulado *Free and Dependent Beauty [...] tenta apresentar-nos o panorama dos fundamentos daquilo que Kant concebe como beleza livre ou beleza aderente enquanto julgamento de gosto. Neste sentido, Eva Schaper avalia o discurso de Kant acerca de como o julgamento de gosto se dá sobre o objeto, apreendido pelo sujeito enquanto beleza livre ou aderente . Portanto, daqui pensamos que o julgamento de gosto, em determinada configuração, dá-se como garantia identitária da beleza julgada no objeto, ou seja, determina o tipo de beleza do objeto.*

estética kantiana, mas, antes, a faculdade de julgar em sua configuração, na qual reside toda a possibilidade de se conceber e julgar um objeto, i. e., de afirmá-lo belo.

Se o objeto é concebido sem representação do conceito do que ele deva ser, o juízo é puro. Neste sentido, um juízo de gosto puro configura-se enquanto um juízo que prescinde do conceito de que o objeto deve ser promovido pela representação e, portanto, atua livremente sobre os objetos, seguindo a liberdade da relação harmoniosa entre as faculdades da imaginação e do entendimento.

Isto significa que a representação em um julgamento de gosto puro se dá em um “*como se*” kantiano, ou seja, a relação da imaginação com o entendimento garante ao sujeito o sentimento que se apresenta *como se* houvesse uma representação conceitual do objeto, quando, em verdade, o juízo de gosto é imputado mediante uma relação entre imaginação e entendimento (relação interfacultária) sem promoção de conceito ao objeto e mediante o sentimento de prazer estético. Destarte, o elemento representado na arte não é o objeto, mas sua forma, cuja implicação não é outra coisa senão ela mesma contemplada. O que o objeto deva ser mediante um conceito reside tão somente na representação na qual o entendimento não atua em um livre jogo com a imaginação, mas atua com a razão pensando o conceito ou o *dever ser* do objeto.

A beleza livre é, assim imputada, mediante um julgamento de gosto puro, que se direciona à forma natural do belo ou à qualquer forma referente ao belo natural, isto é, à beleza comum, à contemplação desinteressada no conceito da existência. Isto significa, a identidade da beleza enquanto livre liga-se à sua relação com a natureza. A beleza aderente é a beleza que imputa no objeto um conceito, neste caso, trata-se de um objeto contemplado mediante o ideário do que ele deva ser. A beleza livre não necessita de conhecer o objeto, ela é subsistente, realiza-se em si mesma (autócline).²⁸ Sua

²⁸A beleza livre não se admite passível de descrição epistemológica, posto que tal descrição é comum do entendimento, cujo papel na beleza livre não é outro senão deixar-se numa livre relação com a

representação se dá apenas à forma e, neste sentido, está vinculada a um sentimento de contemplação (prazer estético), aspecto que fundamenta a ausência da possibilidade de se conhecer uma, dita, beleza livre.²⁹ A beleza livre imputada em um objeto representa a si mesma sem a representação de um conceito, já a beleza aderente de um objeto representa um conceito do objeto.³⁰

A finalidade da arte bela é a sua representação, mas não enquanto uma representação de conceito prontamente dita e, sim, como uma representação de algo belo. Neste sentido, uma arte bela guarda em si uma beleza livremente imputada (Cf. OYARZUN, 1991, p. 210), ou seja, a arte bela significa, então, no ideal tipicamente kantiano, uma arte livre que apenas um gênio tem capacidade e disposição para criar. No caso da arte mecânica ou da arte agradável, se há uma beleza julgada, tratam-se, pois, de uma beleza aderente, posto que elas exigem um conceito do que o objeto deva ser e esta exigência é apresentada não em um “*como se*” existisse no objeto, mas enquanto o que, de fato, existe nele, i.e., a beleza aderente não exige, em outros termos, o livre jogo das faculdades entre entendimento e imaginação.³¹ Portanto, se uma arte fomenta o livre jogo das faculdades, ela se trata de uma arte livre, porque abriga um

imaginação, portanto, sem produção de conhecimento ou determinação de fins.

²⁹ Portanto, a beleza de uma flor, pontua Eva Schaper, não é descrita segundo suas funções biológicas, fazê-lo não se trata de falar sobre a beleza da flor. A beleza livre, aqui, independe da linguagem. Sua beleza não é conhecida, mas apreciada, mediante o senso comum. A beleza livre, enquanto direcionada a um objeto, pode ser um julgamento de gosto puro, quando o sujeito julga, ou uma confecção do gênio, quando o sujeito cria um objeto semelhante à natureza, contudo sem fins, e entrega seu objeto ao julgamento de gosto puro do sujeito. Assim, podemos dizer com Eva Schaper, “a beleza na natureza é livre quando a flor deve ser vista como não fazendo parte da avaliação; a beleza na arte é livre, quando o objeto feito pelo homem *deve ser visto enquanto uma representação desinteressada*” (Tradução nossa) “*Beauty in nature is free when what the flower could be seen as is not part of the appraisal; beauty in art is free when what a man-made object could be seen as representing is disregarded.*” (Cf. Eva Schaper, *Studies in Kant's Aesthetics*, Edinburgh University Press, 1979, p. 86.)

³¹ Kant não aborda a arte mecânica como arte passível do belo enquanto condição de sua identidade através de um juízo. Isto não quer dizer que sua compreensão de arte mecânica esteja fiel à compreensão grega do termo *arkhé* (ἄρχή), que era entendido como *princípio*, mas também o termo era utilizado para se entender a *arte enquanto ofício*. A *arkhé* grega está imbuída de um sentido, também, metafísico, isto distancia qualquer possibilidade de assinalar a compreensão de Kant do sentido de arte mecânica como algo correlacionável com a arte enquanto ofício na Grécia Antiga, embora Kant denomine a arte mecânica de arte do ofício.

juízo de beleza livre.³² A arte bela tem a capacidade de confundir-se com a natureza ou, até mesmo, fazer-se sua extensão, dar continuidade àquilo que a natureza não é capaz de fazer por si mesma, o que marca um princípio para a poética da arte de Kant. A arte bela é equiparável ao belo na natureza neste sentido; Fornece a capacidade de reflexão estética por parte do sujeito e, culmina por fomentar uma crítica do gosto. Isto é, enquanto o belo julgado na natureza parece exigir um nível forte de contemplação, o belo julgado na arte exige um nível superior em reflexão.³³

Natureza como indeterminação

Enquanto o sujeito conhecedor da natureza procura, epistemologicamente, determinar o conceito de sua existência, o sujeito criador da obra de arte bela é receptáculo de uma natureza imbuída da indeterminação para se aplicar à arte. A cópula da natureza subjetiva criadora com a natureza circundante é indeterminada na sua gênese e o resultado desta cópula se mostra numa arte estética indeterminada ao seu receptor, contudo, não se mostra indeterminável, ou seja, a arte estética lhe chega,

³² Outro aspecto importante na CFJ se trata de Kant pensar na possibilidade da arte livre estar nas ciências ou nos ofícios. Mas, imediatamente, ele declara não querer tratar deste tema em sua estética e deixa-nos, portanto, a tarefa de pensarmos este problema. (Cf. CFJ, §43, 150). Um utensílio feito por um artesão pode servir não apenas como um objeto de utilidade, mas também como uma obra de arte contemplável, para além da utilidade que o objeto nos coloca, assim como fotografias são consideradas obras de arte, exatamente, por fazer parte de um processo de caráter mecânico e químico que depois fornece o caráter estético à arte. A pintura renascentista buscou nas ciências aspectos para o conteúdo de suas pinturas. Basta citarmos Michelangelo, que criou uma espécie de imagem plástica orgânica em seus quadros, colocando o perspectiva do corpo humano através das descobertas científicas sobre ele.

³³ Isso não nos impede de dizer que o aspecto fundamental da arte bela seja a representação, se queremos tratar de uma *representação mediante a exibição das ideias estéticas* da faculdade da imaginação no gênio e a *representação mediante a concordância com os fins morais* daquele que cria a obra e daquele que a contempla. A representação da beleza livre é um “*como se*” (*als ob*) kantiano. Na beleza livre, sua representação de fim é uma *adequação (Angemessenheit)* ao fim, não um fim prontamente abrigado na arte, mas *instaurado* e deixado ali como se estivesse já *abrigado*.

prontamente, sem conceito, contudo, isto não lhe impede de aplicar um conceito à obra. Este esforço por parte de quem se coloca diante da arte bela é, naturalmente, epistemológico, mas se trata, como foi dito, de uma mera performance no campo da estética. A determinação da obra de arte é um *como se ela fosse possível ser determinada*. A relação entre natureza e gênio se mantém fiel ao sentido de estética da terceira crítica de Kant, a de não se relacionar com conceito algum. Contudo, no momento em que a obra se coloca ao olhar do observador, ou, em termos mais kantianos, ao julgamento do sujeito, ela se deixa numa recepção subjetiva que se pretende conhecer a obra. Este problema se mostra, desde já, em relação à natureza. Trata-se da natureza do sujeito conhecedor em uma comunhão com a natureza indeterminada da arte do gênio. Aqui, a indeterminação da arte provoca o sentimento estético no sujeito, que provoca na arte um julgamento também estético, contudo, em última instância, somado a um esforço ludicamente epistemológico para receber a obra.

A relação do sujeito que contempla a arte do gênio com o juízo estético é inteiramente reflexionante e não lhe cabe nada do objeto conhecer ou definir conceitualmente. Contudo, podemos afirmar que o juízo reflexionante do sujeito se lança na obra de Kant como um elemento para melhor assegurar as condições e limites reais do conhecimento e, neste sentido, fundamentar o sentido da crítica. No ato de julgar mediante a reflexão, tal juízo realiza uma performance própria, “opera na ausência da possibilidade de uma dedução, “*como se*” esta fosse, entretanto, possível. Essa antecipação da racionalidade do juízo permite não apenas tematizar o domínio estético... mas também considerar a constituição do próprio domínio crítico”. (THOUARD, 2004, p. 146-147).

O juízo reflexionante antecipa a crítica estética e, ademais, se disfarça como crítica epistemológica do objeto, como se da arte fosse possível falar conceitualmente.

A faculdade de julgar reflexiva guarda, peremptoriamente, o sentido da revolução copernicana em Kant. Ora, se, como já foi dito, o juízo reflexivo é a capacidade de subsumir o particular ao universal, e, a revolução copernicana consiste, prioritariamente, na negação de que o objeto determina no sujeito a possibilidade do conhecimento para afirmar a inversão disso, é, na reflexão, que reside o alargamento do sentido da revolução copernicana em Kant,³⁴ e é nesta revolução copernicana que a reflexão pode expor seu sentido. O gênio, este tipo de sujeito exaltado na estética kantiana, ocupa um papel fundamental no sentido copernicano. O alargamento da revolução copernicana reivindicada na filosofia kantiana, “faz-se no sentido de criar, a partir da consideração dos particulares eles próprios, um sistema de formas da natureza” (MARQUES, 1992, p.32) e também, através do gênio, um sistema de formas da arte bela.

Arte e natureza

Conceber a arte como se fosse natureza implica retirar o caráter de não *intencionalidade* desta e doá-la à arte. Ora, um objeto, neste sentido, só pode ser considerado artístico e belo, se encarado como não intencional. Isto significa afirmar que o sentido do belo na arte é imputado pelo sujeito no objeto. Assim, não poderíamos dizer que um quadro é apenas um objeto com molduras e tintas, mas que é, para além disso, um reduto d'uma representação artística comunicável, cujo sentido, embora

³⁴ Preferimos, ao contrário de Antonio Marques (em seu artigo “A crítica da faculdade do juízo como alargamento da revolução copernicana de Kant” In: Valerio RODEN (Org.). *200 anos da Crítica da faculdade do juízo*. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, Goethe Institut, 1992) mencionar “a revolução copernicana em Kant”, ao invés de afirmarmos uma “revolução copernicana de Kant”, para explicitar o tema desta revolução como, prontamente, uma influência sobre a filosofia kantiana e não algo aparentemente dicotômico e ao mesmo tempo unívoco.

guarde um conceito do que tal objeto deva ser, é indeterminado, porque procurou assemelha-se à forma de fins sem fins da natureza quando contemplada e está lançado ao julgamento subjetivo.

O olhar estético, aqui, se direciona à natureza como se o belo, ali, lhe fosse um fim. Assim, o belo “tem que ser forma de uma finalidade porém *sem fim*.” (CREGO, 1990, p.130). A noção de belo é pensada a título de referi-la ou atribui-la à natureza. Ora, se uma arte é bela, será encarada nela o mesmo sentido da forma do belo natural: a não intencionalidade. Mas tem-se que reconhecê-la enquanto arte, não enquanto natureza. Ora, todas as artes belas, neste aspecto, assemelham-se à forma da natureza apreendida numa experiência do belo. Se um artista consegue produzir uma arte assim, é ele o gênio. Uma mesma arte pode ser desagradável para uns, agradável para outros. Mas a arte do gênio é encarada predominantemente como bela, embora possa não agradar a alguns, quando lhes falta um juízo crítico do gosto.

Explicitemos isso: vincular imediatamente o sentimento de prazer a um significado de experiência do belo seria um equívoco. Para Kant o sentimento de prazer está inserido no ajuizamento estético do objeto, mas não fundamenta tal ajuizamento, apenas o acompanha. E este prazer não é sentido como uma sensação agradável. Ter gosto estético não significa, em absoluta maneira, conseguir obter diversão de uma comédia de Shakespeare ou do Chaplin como se obtém diversão de um filme de comédia, popularmente chamado de *besteiro americano*, exibido numa sala de cinema. O prazer estético é o prazer com a forma e não com o conteúdo. Assim, o juízo antecede o ato do sentimento estético do belo, porque ele é, antes de tudo, a busca pela forma estética, ao passo que o sentimento estético é a satisfação com o encontro desta forma. Logo, uma arte erigida pelo gênio é bela, embora não agrade a todos, ou seja, o sentimento do sujeito que observa a obra não determina a sua forma, posto que o objeto

já a preside, porque já imputada pelo gênio.

Não poderíamos afirmar que a forma da arte do gênio determina nossa apreensão estética, porque não há na sua forma a garantia d'um sentimento capaz de aprazer universalmente ou um juízo unívoco capaz de ser lançado por todos os receptores desta arte, embora o ajuizamento estético e o sentimento de prazer garantam a possibilidade do sujeito acreditar que haja na forma a determinação desta possibilidade, no momento em que reivindica, sem modéstia, a validade universal daquilo que ele apreende na arte estética (Cf. KULLEMKAMPF, 1992, 12).

A experiência do ajuizamento do belo com o sentimento de prazer está configurada como uma experiência estética do sujeito que se permite refletir sobre a arte.

Se a arte do gênio não causa admiração, causa respeito ou incômodo. É sabido que nem todos leram ou se aprazem esteticamente com Homero, mas há um senso comum que assume a beleza respeitável de sua literatura. Nem todos ouviram Mozart, mas é sabido que ele é respeitado por, senão todos, quase todos. Esta discussão nos faz desembocar, como numa nova insistência, no tema da cultura estética sugerida por Kant. Aqui o gosto se apresenta como disciplina do criador da arte e fomenta a reflexão no sujeito receptor da arte. Ora, o sentido de uma cultura estética significa uma educação do gosto humano. Isto implica em educar o sujeito a sentir-se bem com o livre jogo de suas faculdades e não estranhar a experiência que não seja, originariamente, nem epistemológica, nem ética, mas estética.

Assim, ao falarmos em educação do gosto humano, não abraçamos aqui o perigo de assumir uma ideia de beleza verdadeira em detrimento de belezas artificiais, mas reafirmamos, ao contrário, que o belo é um juízo, e que imputado na natureza circundante, nos serve de parâmetro para exigir da natureza estética (arte) o que angariamos ao contemplar a natureza vivenciada (experiência): o sentimento de que o

belo, nela, nos surpreende e que não podemos entender como tal beleza ali existe, podemos tão só julgar esteticamente. A beleza natural seria "um sistema de ponto de referência à exposição, e necessário para marcar as fronteiras onde há representação e expor a impossibilidade de uma beleza em que não há distância ou de mediação. Toda a beleza, ao exigir essa distância, é a beleza artística." (CREGO, 1990, 141), e acrescentamos, ou corrigimos, não se trata de qualquer beleza artística, mas de uma beleza cujo o artístico é estético.

Kant escolhe a forma da beleza natural como parâmetro em detrimento das artes técnicas ou mecânicas. Talvez, haja aqui, porque temos o belo natural como parâmetro da beleza da arte do gênio, uma proposta para um valor metafísico do belo. "As coisas se passam, portanto, como se o belo da natureza fosse um penhor dado a nós pela própria natureza [...]" (KULEMKAMPFF, 1992, 22).

Contudo, temos de ressaltar que a possibilidade de pensarmos uma metafísica como proposta da estética de Kant não deve retirar a ideia central de uma estética crítica. Uma metafísica do belo faria parte do jogo estético, isto é, seria o resultado da livre relação das faculdades do sujeito na experiência de julgar esteticamente a natureza ou a arte. Isto significa dizer que uma metafísica aqui não roubaria o sentido do belo que implica em "ajuizar as formas como se fossem em si belas ou possuíssem uma finalidade natural nelas mesmas, mas com a consciência de que afinal somos nós que assim julgamos" (MARQUES, 1992, 33), do contrário, toda a analítica do belo, com a sua mensagem de um juízo reflexivo, de um gosto estético e da comunicabilidade do juízo do belo, enfim, tudo o que Kant quis definir como crítica do gosto, estaria descartada, para afirmarmos um belo já proposto inteiramente pela natureza ao gênio e aos indivíduos em geral. A estética kantiana busca dar fomento ao espírito crítico como identidade de uma cultura estética que, por sua vez, deve considerar a natureza não

apenas do ponto de vista estético, mas também técnico. Nesta cultura estética, “poderá dizer-se que toda a obra está montada numa ambiguidade fundamental que intencionalmente é explorada por uma racionalidade crítica” (MARQUES, 1992, 32), que mergulha a fundo na forma e, em último caso, é isto o que lhe importa. Assim, “é a pura forma, sem elementos empíricos que lhe interessa, a verdade é que só esta pode suscitar o jogo do entendimento e a imaginação” (MARQUES, 1992, 32).

Trata-se da forma da natureza como incitadora da experiência estética imbuída do interesse pela forma, e não subsumida, apesar de ser experiência, à empiria, isto é, Kant aborda a experiência com interesse à forma, que parece marcar também uma metafísica estética, cujo valor ou significado, no entanto, é secundário, se comparado à empiria estética do sujeito. Neste caso, a metafísica aqui não é atingida a partir de um sujeito que ascende a ela, porque se trata, antes de tudo de uma metafísica que está subsumida ao sujeito e, para tanto, desce à experiência, i.e, desce à natureza.

O indeterminado e o identificado na arte

*„Zur schönen Kunst würden also Einbildungskraft, Verstand , Geist
und Geschmacker foderlich sein.“*

(K.U., § 50, 257)



A partir do conhecimento do que o objeto de arte deva ser, o sujeito aqui se agrada, porque nele alcança entretenimento, as sensações fugazes e rápidas não fornecedoras d'uma reflexão estética. Por outro lado, as artes estéticas, ainda que visem o prazer, se dão enquanto um modo de conhecimento, sem, contudo, conhecerem o objeto. Isto porque o prazer, embora subjetivo, é comunicado universalmente, como uma verdade inerente ao objeto contemplado. O objeto da arte estética é criado pelo gênio e é nomeado como arte bela por se adequar ao ajuizamento estético próprio à imputação de uma ideia do belo no objeto.

Devemos delinear que a arte bela tem no seu modo de exprimir-se numa analogia com a arte mecânica, na medida em que decorre um *como se* ali houvesse conceito. Mas ela é diferente das artes mecânicas, porque o conceito não determina o que elas devam e ser. Elas se exprimem como *artes elocutivas (redende)*, *figurativas (bildende)* e *do jogo das belas sensações* (Cf. C.F.J., §51, 166).

A natureza, o gênio e a arte são referidos na estética de Kant como elementos componentes de um sistema que tenta definir o processo da firmação de uma cultura estética capaz de afirmar na criação de uma arte do gênio o sentido para a existência de um objeto estético como parte de uma experiência ímpar do sujeito, identificada como ausente de caráter prontamente epistemológico, e, portanto, capaz de conceber o objeto

como arte.³⁵ É possível, portanto, fazer estética aqui, apenas no sentido de ligá-la a uma faculdade de julgar reflexiva do sujeito, contudo, ao momento em que esta faculdade subsume o objeto a um sentimento que acompanha o juízo, não se faz epistemologia, mas estética para interpretação da obra de arte dentro de uma crítica do gosto.³⁶

Como resultado, o *indeterminado* (*Unbestimmt*) contorna o objeto de arte elaborado pelo gênio e apreendido pelo sujeito estético, ambos situados numa natureza que se mostra componente excitador da criatividade, à contemplação e crítica estéticas no âmbito da arte, que culminam por ser pontos identitários de uma beleza julgada como livre, vislumbrada no que Kant chama de arte bela (ou belas artes): escultura, arquitetura, poesia, eloquência, jardinagem ornamental, pintura e a música. A indeterminabilidade (*Unbestimmtheit*) da natureza não significa assumir uma ausência de forma. Muito pelo contrário. Significa que o conteúdo da natureza é relegado ao indeterminado e sua forma, embora envolvente de uma indeterminação à mostra, é apenas a forma daquilo que se apresenta conforme uma finalidade sem fins outros.

³⁵Ou seja, a passagem é, claramente, de uma estética epistemológica (*Crítica da Razão Pura*) para uma estética da arte.

³⁶Roberto Figurelli, no prefácio à edição brasileira da obra “*Estética e filosofia*” de Mikel Dufrenne, considera a influência de Kant sobre sua obra e faz uma afirmação que poderia nos servir como contribuição para compreender o lugar da arte na estética de Kant: “*É de fundamental importância a distinção ente obra de arte e objeto estético. Este é o objeto percebido esteticamente. É o objeto percebido enquanto estético. A obra de arte, através da percepção estético, se torna estético. Obra de arte e objeto estético não se identificam. O campo do objeto estético é mais amplo.*” Mikel DUFRENNE, *Estética e filosofia*. Tradução: Roberto Figurelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p.11.

Para uma compreensão analítica das sete artes concebidas por Kant

A escultura

A escultura (*Bildhauerkunst*), ao lado da arquitetura, corresponde ao que Kant chama de primeira espécie de belas artes figurativas, denominada como plástica. Kant concebe a escultura como algo que não vemos, pelo menos de modo direto, nas outras expressões artísticas, isto é, cabe à escultura apresentar as coisas como poderiam existir na natureza (Cf. C.F.J., §51, 167). Ora, lembremos que a prerrogativa fundamental, em Kant, para conceber uma arte bela é ver aqui a possibilidade de semelhança com a natureza. Neste sentido, não deve parecer estranho conceber uma arte bela segundo uma perspectiva do que a natureza poderia ser e não como ela é, uma vez que é papel da arte ser uma extensão da natureza circundante, ser aquilo que uma natureza primeira não é ou fazer aquilo que ela não o faz por si mesma. Assim, podemos assumir que arte é uma *natureza naturante* numa *natureza naturada*, porque ela natura a natureza ao fazer-se sua extensão. Portanto, Kant defende que a escultura tem como condição apenas a expressão de ideias estéticas exibidas na corporalidade das esculturas numa apresentação do que poderia acontecer na natureza.

Ele estaria contradizendo o princípio da compreensão da arte bela aqui? De primeira vista pode parecer que sim. Mas, em acordo com Kant, a escultura ocupa um papel, ousemos dizer, transgressor em relação à natureza. Não esqueçamos que a estética kantiana prima pelo sujeito enquanto contemplador crítico ou enquanto um gênio, e ambos estão situados (referidos) na natureza, numa relação íntima. A natureza

não ocupa um papel dominante, mas indeterminado. Neste sentido, a escultura, ao procurar exhibir como as coisas poderiam acontecer na natureza, incita o sujeito receptor da obra a pensar a natureza segundo a perspectiva do que ela poderia ser. Não se trata de outra empreitada senão a do juízo reflexivo, cujo principal sentido está em pensar a obra e a natureza e não determiná-las, ou seja, receber a arte e a natureza na sua indeterminabilidade.

Assim, nas esculturas gregas, por exemplo, fica fácil de compreendermos a presença do falo infantil das estátuas que representam homens velhos, já que os escultores achavam que, em matéria de arte, a natureza tinha de ser embelezada e não embrutecida, uma vez que o falo adulto conotava uma ideia de brutalidade e não servia de adorno harmonioso, ou seja, belo, às esculturas. Aqui, a arte deve assemelhar-se à natureza, contudo, cabe ao gênio dar a natureza o que de arte lhe falta. Como já foi transdito outra vez aqui, a “arte bela mostra sua preeminência precisamente no fato de que ela descreve belamente as coisas que na natureza seriam feias ou desaprazíveis.” (C.F.J. §48, 157). A escultura se ocupa, neste sentido, em adentrar na natureza como sua possibilidade de embelezamento. Bastamos recordar *Laocoonte*, que em escultura se encontra entre seus filhos, todos cercados por uma enorme serpente. Ali eles estão nus e exprimindo em suas faces a agonia por estarem presos pelo gigantesco réptil. Tanto os corpos nesta escultura foram re-pensados, com falos diminutos, como a agonia revelada nos rostos das esculturas exprimem uma tragicidade impactante reivindicadora de uma certa sublimidade, mediante a exposição do disforme estético que, só na exigência da razão no sublime, completa a experiência estética e funda a passagem para uma razão prática.

Em relação à escultura, e isso parece melhor dito com nosso Kant, “em seus produtos a arte é como que confundida com a natureza e [...] permite representar [...]

mediante uma interpretação da razão e não por uma faculdade de juízo meramente estética.” (C.F.J. §48, 158). Trata-se, em algum aspecto, de uma catarse, ou, ainda, de uma nova compreensão da catarse para este tema. É a realização do sentimento nobre no sujeito através dele mesmo, i.e, sem musas ou quaisquer entidades metafísicas e/ou divinas tão citadas em textos antigos, a exemplo do Íon de Platão.

Sobremaneira, porque cabe à razão conceber a finalidade prática das coisas, uma vez inserida indiretamente na arte, ela residirá na sua interpretação, ou seja, num tipo recepção que implica não apenas o julgamento estético por parte do sujeito, mas também a compreensão valorativa da arte de acordo com ideias morais e/ou da finalidade da natureza e aqui inclui a finalidade do homem, por parte da razão.

A arquitetura

A arquitetura (*Baukunst*) possui caráter artístico por depender de ideias estéticas para ser erigida, no entanto, a obra arquitetônica advém de processos também não estéticos, muito embora artísticos.³⁷ Neste sentido a arquitetura não deve aparecer totalmente como arte. Admitiríamos a pergunta, e por que não ser a construção (*Bau*) também uma arte? Mas se trataria de uma ingenuidade buscar sentido nesta indagação, uma vez que a construção é algo já claramente utilitário e não visa o embelezamento, nem tampouco o adorno, portanto, não é arte bela, no entanto sirva como processo para a arte bela ser erigida e efetivada. A arte bela é criação (*Schaffung*). Os construtores exercem sua atividade com fins a edificar tijolos e pilastes e em algum aspecto até se

³⁷ No sentido do fazer (*facere*) enquanto ofício.

utilizam da imaginação estética no que tange a pensar o belo na medida em que imaginam o resultado do projeto de construção. Mas isso não faz dela uma arte, posto que, aqui “a conformidade do produto a um certo uso constitui o essencial de uma obra de construção” (C.F.J., §51, 168) e não de arte que apraz por si mesma e encontra nisso seu único fim.³⁸ Sua arbitrariedade ousa apresentar-se como algo cujo processo de nascimento precisa do não estético, o meramente processual e construtivo, inclusive, necessitando de cálculos rigorosos e precisos para a edificação da obra. A arquitetura contém, nesta perspectiva, uma característica marcante para as artes figurativas em Kant, a de se relacionar com o entendimento e a utilidade, e fornecê-los um ofício outro, uma vez que o conduz a ter, também, um lugar na estética, sem contudo, dar a ela qualquer fundamento epistemológico ou tacitamente utilitário para o belo. Aqui, o entendimento serve como uso do conhecimento para o processo de construção, e o útil se deixa no belo da arte, mas não se configura como tal, adentra, pois, numa espécie de comunhão ou adequação, sem que isto admita que ambos sejam, originariamente, a mesma coisa.

A poesia

A poesia (*Dichtkunst*) assume o papel de atuar como um ofício do entendimento através do que Kant denomina por livre jogo da faculdade de imaginação. Portanto, “o poeta simplesmente anuncia um jogo que entretém com ideias e do qual contudo se

³⁸ Portanto, um fim que não é fim externo, porque se realiza, já, nele mesmo (autóclino). Este é o sentido kantiano da conformidade a fins sem fins.

manifesta tanta coisa para o entendimento, como se ele tivesse simplesmente tido a intenção de impulsionar o seu ofício”. (C.F.J., §51, 168). Kant fornece, declaradamente, um valor maior à poesia em relação às demais expressões artísticas segundo o princípio de que ela “deve sua origem quase totalmente ao gênio...” (C.F.J., §53, 171). Isto significa dizer que, de todas as artes possíveis, a poesia é a mais original, uma vez que o gênio, por ser seu mais frequente gerador, tem a capacidade de dispor à humanidade uma criação artística impassível de imitação. Ora, se a poesia atua como um ofício do entendimento ela garante a este, de modo lúdico – e, uma vez que advêm do jogo da imaginação - possibilidades também lúdicas de apreensão do mundo. O lúdico aqui significa a independência da determinação da natureza através da imaginação favorável a um ofício do entendimento que não é, no entanto, o entendimento em sua função prontamente epistemológica, porque culmina por ceder-se ao jogo estético da poesia e ajuíza a natureza ao lado da contemplação do sentimento estético. Assim, a poesia “declara a sua própria ocupação com o simples jogo, que, no entanto, pode ser utilizado conformemente a fins pelo entendimento e seu ofício”. (C.F.J., §53, 171-72). Kant culmina por valorizar na poesia a possibilidade de incomuns percepções dos fenômenos da natureza, e, nesta perspectiva, ela excita ou “ela fortalece o ânimo enquanto permite sentir sua faculdade livre, espontânea e independente da determinação da natureza, para contemplar e ajuizar a natureza” (C.F.J., §53, 171).

Ora, o ânimo é uma faculdade do gênio e sua vivificação depende, como se mostra perceptível na discussão acima, de uma amostra indeterminada da natureza. Portanto, uma vez indeterminada, a natureza passará a ser utilizada segundo uma perspectiva supra fenomênica. Assim, poderíamos afirmar que Kant pensa também a arte como uma natureza afeiçoada ao plano noumênico. É neste sentido que se fala aqui em um ofício lúdico para o entendimento, que parece dotar-se de uma permissão para

ver a natureza sob uma perspectiva supra fenomênica. Porque uma arte produzida pelo gênio, especificamente aqui, a poesia, “nos remete a reflexões e pensamentos que superam criticamente a racionalidade própria de um mundo prosaico” (PARRA, 1991, 248).³⁹ Isto, de fato, não é permitido na *CRP*. “Sem embargo, na *Crítica do Juízo* se abre um caminho cognoscitivo distinto, de reflexão, ou se preferir, de interpretação, mais adequada às atitudes próprias da recepção da obra de arte.” (Id.,Ibd., p.249).⁴⁰ Estamos falando aqui, portanto, de experiência estética da arte na natureza, não da possibilidade de conhecimento da natureza, do contrário, estaríamos nos colocando contra todo o sistema da *C.R.P*, o que não fez a *C.F.J*.

A eloquência

Através da linguagem, o orador se faz um eloquente na medida em que exhibe suas ideias e as conduz ao público, e convence-o do caráter atrativo delas. Aqui ele elabora um ofício e se utiliza, frequentemente, do ânimo que a poesia pode conceder. Nesta perspectiva, a eloquência, enquanto arte estética, assenta-se em uma dialética para exigir a crítica do gosto, na medida em que assume a poesia, mas nega a liberdade das ideias que ela carrega. A eloquência não fará uma exibição tão livre de ideias como a poesia faz. Na eloquência se fala, muitas vezes, poeticamente, e o poético aqui lhe é um meio e não um fim. A eloquência tende a ser mais densa, procura uma unidade de conteúdo com caráter persuasivo. Trata-se de uma arte da persuasão.

³⁹ Tradução nossa.

⁴⁰ Tradução nossa.

A característica de estar a eloquência ligada a um livre jogo da imaginação como ocorre na poesia, a permite tomar-lhe emprestado os seus ânímos possíveis.⁴¹ Em matéria de moral, e não se trata nunca de digressão falarmos disso na estética de Kant, isso se mostra um tanto perigoso, que chega a alertar uma possibilidade do sujeito que consegue ser tutor da arte da persuasão poder, naturalmente, perverter o conteúdo a ser transmitido às pessoas, quando, “as máximas e disposições são subjetivamente pervertidas, embora o ato seja objetivamente conforme à lei.”(C.F.J., §53, 172).

Portanto, há aqui um elogio à eloquência mediado pela noção de que tal atividade pode também não fazer parte de uma execução, *dixit* Kant, pervertida. Kant pensa em um perigo que a eloquência tem para o moralmente bom, contudo, seja manifesto na atividade da eloquência que este moralmente bom esteja lá. Se a eloquência for usada conforme a lei, seu conteúdo, neste sentido, deve visar o bem moral.⁴²

A eloquência em sua categoria de arte, e não só isso, mas enquanto arte que se baseia frequentemente na poesia para aplicar-se, discursivamente, ao público, tem a função de embelezar o que é exibido no discurso, ou, ainda, deixar que o belo e o bom tenham privilégio na eloquência.

⁴¹ Entenda-se aqui a criatividade e habilidade no talento de se utilizar a linguagem esteticamente.

⁴² É, ademais, nesta perspectiva, que Kant afirma na sua obra, *Antropologia de um ponto de vista pragmático (Antropologie in pragmatischer Hinsicht)*, que o gosto pode ter na eloquência (assim também na poesia) um terreno propício para se conhecer o ser humano em relação ao que pode ser feito dele, ou seja, a eloquência pode ser um incentivo à moralidade, porque em Kant, conhecer o ser humano e o que pode dele ser feito, significa, peremptoriamente, um tema da moral. Para uma corroboração do aqui explicado Cf. Immanuel KANT. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. Tradução: Clélia Maria Nunes. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 143.

A pintura

Privilegiada por Kant no rol das artes pictóricas (*Malerkunst*) - espécie das artes figurativas que exprime a aparência dos sentidos, a pintura tem a função de, através destas aparências, descrever de modo belo a natureza. Isto não nos força pensar a pintura em Kant como uma descrição extremamente copiável da natureza, muito embora sua época tenha sido própria da incubação do *Impressionismo*. A pintura não tem a intenção originária de copiar o conteúdo da natureza, mas a sua forma, isto significa dizer, deve copiar o modo de apresentar-se ao sujeito receptor da obra como algo ausente de intencionalidade, algo que expõe beleza sem intenção e sem se deixar compreender cientificamente, ao passo que é sentida esteticamente e contemplada.

Kant não nos deixou nenhum estudo acerca das escolas de pintura na história da arte, e, neste sentido, o seu discurso é mais próprio de um pensamento que tenta inaugurar uma organização classificatória e própria para a pintura do que uma preocupação que tente conceituá-la ou discuti-la segundo os parâmetros históricos da pintura.

Isto também se explica de modo muito simples, a obra de Kant não é uma obra de filosofia da arte, mas de estética. Talvez, se fosse de filosofia da arte, as considerações históricas poderiam cair no texto com uma certa frequência. Kant, portanto, não adiciona a história da arte no seu discurso estético. Fica-nos evidente o seu esforço por uma formalização de um sistema de estética em detrimento do que talvez seria para ele uma mera atividade de contextualização da pintura. Para tanto, ele define a pintura, ao mesmo tempo em que favorece a tábua do que ele concebe como o um processo original de confecção da arte (atividade do gênio), como a arte mais preferível entre as

pictóricas, “em parte porque, como arte do desenho, ela está em todas as demais artes figurativas, em parte porque, ela pode adentrar-se muito mais na região das ideias e também pode estender, de acordo com estas, o campo da intuição mais do que é permitido às demais artes.” (C.F.J., §53, 175).

É interessante, como Kant, nesta preferência pela pintura, coloca como tema a elasticidade do campo da intuição. Isto talvez nos comprove o apreço de Kant pela expressão artística não simplista ou, diríamos, ingênuo. Lembremos que Kant formula seu discurso sobre as artes com o fim de valorar as características do gênio. E ao selecionar as artes que melhor se encaixam neste último, fica perceptível o apreço de Kant pelo caráter indeterminado da intuição na estética discutida na sua terceira crítica.⁴³

Ademais, Kant menciona as *artes das cores*, mas não segundo a categoria das artes figurativas, mas segundo o *belo jogo das sensações*, visto que elas assentariam nas sensações do sujeito para posteriormente atingir as suas ideias. Neste sentido, o crivo para distinção entre pintura e este termo genérico de *arte das cores* estaria no modo como o sujeito se colocaria diante da obra, isto é, se de modo a estar em um livre jogo das ideias para as sensações ou em um jogo das sensações para as ideias.

A jardinagem ornamental

A jardinagem ornamental é a segunda espécie da arte pictórica e fornece ao sujeito

⁴³ Vimos isso acima quando tratamos da poesia, e agora em relação à pintura. O caráter do *indeterminado* sobre o qual nos referimos a pouco, talvez possa dar o crivo para uma estética crítica, sobre a qual falaremos adiante no decorrer deste ponto.

a capacidade d'ele vislumbrar a natureza utilizada para o uso de outros fins, adequados a dar um espaço de contemplação estética. A jardinagem se utiliza da forma da natureza para ser erguida e exibida. Ora, porque a jardinagem em Kant assume o papel de uma arte pictórica se ela se utiliza da matéria bruta da natureza para se formar? Kant tenta resolver isto e chega a nos apresentar que a jardinagem é, de modo sistemático, uma arte pictórica. Ele reconhece a estranheza disso (Cf. *C.F.J.*, §51, 168) e por outro lado, desvela esta estranheza ao ligar a jardinagem com o livre jogo das faculdades cognitivas comum ao sentimento do belo (Cf. *C.F.J.*, loc. cit), característica tal assumida na pintura. Portanto, a jardinagem “concorda com a pintura simplesmente estética, que não tem nenhum tema determinado...” (*C.F.J.*, §51, loc. cit.). A natureza se apresenta de modo indeterminado no artista que pinta, ao passo que na jardinagem também, porque a natureza mesma é forma para o ornamento dos jardins. Se o sentido de natureza estivesse arraigado ao tema da natureza enquanto matéria (*Stoff*), i.e, enquanto paisagismo, a jardinagem ornamental estaria à frente da pintura. Mas o que para ele importa é que a jardinagem se assemelhe a indeterminabilidade e à forma que aspira ao crítico estético.

Neste sentido, a jardinagem ornamental pode ser uma amostra indeterminada da natureza. Olhar esteticamente para um jardim significa olhar para além das flores e adornos, significa pensar o conjunto do jardim, a interposição dos adornos naturais diversos em pró de um olhar estético. A natureza, na sua indeterminabilidade, está a serviço do embelezamento promovido pela percepção estética do sujeito, ou, ainda, ela se permite embelezar-se, ser penetrada pelas ideias estéticas.⁴⁴ E o artista criador (gênio kantiano) tem convicção deste processo.

⁴⁴ O termo *paisagismo* poder ser um outro nome para a *jardinagem ornamental*. Cf. Roberto BURLE MAX. *Arte e paisagem*. São Paulo: Editora Nobel, 2004. Aqui, Burle Max trata de suas ideias e projetos em paisagismo e cuida por fundar uma pesquisa sobre sua própria teoria de trabalho.

A música

Ao falar da música, Kant nos apresenta mais a dificuldade de concebê-la como arte bela do que uma tarefa classificatória propriamente bem sucedida. A maneira como Kant concebe a música é extremamente distinta de como ele concebe as chamadas artes elocutivas e artes figurativas. A música é uma arte marcada pelo jogo das sensações e, neste sentido, como é dita arte, ela dar-se, para tanto, como um belo jogo das sensações. Em relação às demais artes ele nos chega falando em referência ao seu caráter de arte bela, e apenas isso. Com a música segue-se diferente. Kant marca na música o seu caráter não reflexivo, neste sentido, ele também vislumbra a música como uma arte que pode primeiramente agradar ao invés de invocar o ajuizamento anterior ao sentimento.

A música depende de uma impressão do ouvido em relação ao som e fica difícil ou impossível dizer de imediato se se trata “simplesmente de sensações agradáveis, ou se já se trata em si de um jogo belo de sensações e se, como tal, comporta, no ajuizamento estético, uma complacência na forma.” (C.F.J., §51, 170). Se excluirmos a categoria do sublime, há, portanto, dois modos do sujeito imprimir os seus sentidos: de modo imediatamente belo, isto é, através de um ajuizamento reflexivo à música, em outros termos, seu embelezamento, ou de modo agradável, neste caso, através das sensações como primeira instância do contato com a música.

Quanto à sublimidade musical Kant chega a mencionar na terceira crítica que “a apresentação do sublime, na medida em que pertence à arte bela, pode unificar-se com a beleza em uma tragédia rimada, em um poema didático, em um oratório, e nessas condições a arte bela é ainda mais artística”. (C.F.J., §51,169) Sob estas condições Kant tenta colocar aquilo que contém a contradição das formas dentro de uma harmonia das

formas, o que culmina por somar ao sublime a presença do belo, que se apresenta logo como o detentor do caráter sublime na música, ao exprimir sua contradição natural dentro da harmonia musical. Mas, ainda assim, este problema se mostra muito delicado, pois a música aqui para ser considerada uma arte bela tem uma ressalva. Ela precisa ser considerada quase uma arte bela, pois neste caso, ainda que uma tragédia rimada, ou seja, um tema sublime harmonizado, seja possível, aqui não há a disposição à razão prática, mas tão somente ao caráter artístico da obra. Ao se expor uma arte cuja toda sua forma seja harmoniosa, como se propunha fazer a música de Giorgio Palestrina, por exemplo, tratar-se-á de uma arte bela na qual, como Kant diz, “o essencial consiste na forma” (C.F.J, Id. Ibid. loc. cit) e tem a capacidade de se ligar aos fins da razão.

Parece que, exatamente por esta arbitrariedade do conceito da música, Kant a coloca como a menos importante. Por outro lado, esta não decisão de Kant em relação a uma definição mais precisa do que seria a música para o sujeito lançado (ou disposto a lançar-se) na contemplação reflexiva através de um sentimento estético deixa-nos um terreno gigante para pensarmos alguns desfechos concernentes à compreensão estética da música.

A razão porque Kant concebe a música como um belo jogo das sensações, advém, certamente, de, antes, ele conceber a música como constituída de atrativos contínuos para a construção d'um estilo musical ou mesmo para a definição sonora de uma melodia ou ritmo peculiar. O fato de haver atrativos na música a torna algo capaz de, apenas, agradar, e, neste caso, não guardar como sua identidade a característica de promover a polidez das faculdades através, apenas, do exercício da reflexão estética.

Um desfecho é possível na medida em que consideramos o mero agradável como função da música, e concluímos que ela não tem a característica das outras artes, a saber, de fazer parte de um sistema estético em que criador da arte e sujeito

contemplador se ligam à obra por meio do gosto e da crítica. A música fica aqui como um jogo de atrativos agradáveis aos ouvidos, mas que nada trazem de maior (urbanidade das faculdades) para a experiência estética. Mesmo que Kant afirme um belo jogo das sensações na música, não se trata de um belo jogo entre imaginação e entendimento, mas d'um jogo das sensações ligadas ao agradável (*Angenehm*).

Podemos pensar outro desfecho, se considerarmos com mais atenção o que Kant quer dizer com *belo jogo das sensações* e nos atermos a isto ao invés de nos deixarmos condicionados a pensarmos apenas a presença do agradável musical como impedimento de se pensar uma experiência estética válida.

Com o primeiro desfecho podemos dizer que a música ocupa um lugar que a desfavorece perto de outras artes no sistema estético kantiano. Mas com o outro desfecho esta conclusão se inverte completamente, porque ao ouvirmos uma música cujo marco é agradável e não estético, o problema é saber “se meu prazer está fundamentado só em sensações ou também em algo mais. Esse algo mais é que exigirá o jogo das faculdades de conhecimento, como no caso da experiência da beleza” (JUSTI, 2010, 94). Fica, portanto, possível, pensar um lugar favorável à música, ou quiçá, é plausível, até mesmo, assumir na música a maior e melhor expressão artística frente às demais artes, mesmo que não tenha sido, diretamente, a intenção de Kant fazê-lo,⁴⁵ porque parece ser este *belo jogo das sensações*, um processo único capaz de dirimir a oposição agradável e estético, e mesmo assim, produzir beleza que, ao existir na música, garante-lhe maior condição de satisfazer as exigências do gosto. (Cf.

⁴⁵ Talvez, o debruçamento de *Arthur Schopenhauer* nas obras kantianas, identificado como um esforço de crítica à *Kant* e, ao mesmo tempo, extensão da sua filosofia, torna sensato pensar a possibilidade de *Schopenhauer* ter compreendido um olhar favorável à música, por, exatamente, fazer parte tanto do agradável como do aprazível estético, isto porque, em suma, a música é expressão da vontade, no sentido mais abrangente do termo, a ponto de ser ela o próprio mundo ou, ainda, uma linguagem universal. Mas isto é um tema que requer uma nova pesquisa, em um próximo trabalho. Contudo, parece relevante deixar aqui um esboço de reflexão sobre isto.

PARRA, 1991, p.249).⁴⁶

Contudo, Kant a concebe apenas como possivelmente um *belo jogo das sensações*. Neste sentido, há como se falar em uma experiência estética, no entanto de modo muito periférico, apenas como uma possibilidade remota, e, ademais, se trata de um belo jogo das sensações, e não de um belo jogo entre imaginação e entendimento.

⁴⁶ Tradução nossa.

A arte do gênio e a finalidade da natureza

Podemos considerá-lo como uma graça que a natureza teve para nós o fato de ela ter distribuído com tanta abundância, para além do que é útil, ainda a beleza e o encanto e por isso a amamos, tal como a contemplamos com o respeito por causa da sua imensidão e nos sentimos a nós próprios enobrecidos nesta contemplação. É como se precisamente a natureza tivesse armado e ornamentado com esta intenção o seu soberbo palco.

(CFJ, § 68, 222)



A subjetividade marca o processo *formal* de conformidade a fins de um objeto artístico, posto que se fosse *material*, não se trataria de um juízo reflexionante, mas de um juízo determinante. Em relação à natureza, o processo se dá do mesmo modo.⁴⁷

Kant chega a mencionar dois modos do juízo se referir à natureza ou à arte: através do *realismo* ou do *idealismo*.⁴⁸ Precisamos delimitá-los para assegurarmos o que se concebe em Kant como uma apreensão estética do belo na arte e na natureza.⁴⁹ O realismo é modo do sujeito ajuizar a natureza como algo que contém propriedades originais, ou seja, a natureza aqui é apreendida como se abrigasse fins. A percepção dos elementos que temos como parte de uma organização bela da natureza favorecem um “realismo da conformidade a fins estética da natureza, já que se poderia admitir que na causa produtora à base da produção do belo tenha jazido uma ideia dele, a saber, um fim favorável à nossa faculdade de imaginação...” (C.F.J., § 58, 192).

O realismo pode, sim, colaborar para nosso ajuizamento estético do belo natural, na medida em que concebemos suas formações como originariamente direcionadas ao

⁴⁷ Parece pertinente recolocarmos aqui a importância do sujeito como fundador e reduto da experiência estética, a fim de evidenciarmos um idealismo kantiano e, especialmente, uma tese a favor d’uma estética autônoma que abriga, neste mesmo sentido, um sujeito autônomo, cujo sentimento estético é também identificado pela autonomia.

⁴⁸ Estes são modos *a priori* do gosto se aplicar à natureza e, neste sentido, tais modos estão enquadrados no que Kant denomina, no § 58, por racionalismo enquanto princípio da crítica do gosto.

⁴⁹ Devemos partir, portanto, da afirmação de que o juízo de gosto, em relação ao objeto, reside “*esteticamente no sujeito com a concordância de sua representação na faculdade da imaginação com os princípios essenciais do juízo em geral*” (KANT, 2005, 191 § 58).

belo, contudo o realismo não favorece a crítica do gosto, posto que vai contra o seu próprio princípio, ou seja, contra estar a faculdade de julgar em nós mesmos como crivo de que o sujeito é legislador do seu julgamento do belo na natureza e não a natureza a determinadora do belo que o sujeito apreende pelo sentimento estético. Portanto, Kant defende que o idealismo seja o princípio mais adequado ao gosto numa estética crítica, na medida em que, através dele, no ajuizamento “não se trata de saber o que a natureza é, ou tampouco o que ela é como fim para nós, mas como a acolhemos.” (C.F.J., § 58, 194). A faculdade de julgar esteticamente, uma vez identificada como idealista, não só recusa o realismo da natureza, como garante ao sujeito o lugar estético da imaginação, neste sentido, garante-lhe a função de atravessar ou transgredir a objetividade da natureza e impedir que se pense ou postule uma objetividade (complacência objetiva) para a arte.⁵⁰

As ideias se mostram como ponto de apoio para que o sujeito se lance na experiência estética sem nenhuma relação com a função epistemológica do entendimento.⁵¹ Neste sentido, podemos mencionar o indeterminado - i.e., aquilo que não é determinado pelo entendimento - como uma característica da natureza e da arte bela⁵² que, bem dito, “enquanto tal não tem que ser considerada um produto do entendimento e da ciência, mas do gênio e, portanto, obtém a sua regra através de ideias estéticas, que são essencialmente distintas de ideias racionais de fins determinados.”

⁵⁰ Do contrário, pensar uma arte ou uma natureza através do realismo mediante sensações é cair numa referência à arte e natureza agradáveis, que, embora estéticas, não favorecem um sentimento estético ou um julgamento estético, mas apenas uma sensação agradável.

⁵¹ Não se quer aqui desmerecer o papel do entendimento na estética de Kant. Fazer isto culminaria por retirar um importante elemento da estética na terceira crítica. O entendimento é imprescindível à estética kantiana na medida em que serve para o sentimento do belo, por se deixar lançar em um livre jogo com a imaginação. Nesta liberdade interfacultária do sujeito reside a possibilidade da experiência do belo. Neste sentido, se há exclusão do entendimento na estética de Kant, isto se deve a uma tarefa de eliminar o sentido de um entendimento guiador da experiência epistemológica.

⁵² A explicitação deste tema pode ser encontrada em 3.4 do *capítulo I* de nosso texto.

(C.F.J., §58, 195). A objetividade é impossível na natureza e na arte, posto que a idealidade do objeto a apreende na forma e não na matéria, e por isto, não é nem ciência, nem epistemologia, mas a arte do objeto. Contudo, também a ciência seja uma arte e seja possível, mediante admiração intelectual, capturar beleza nesta arte. Neste sentido, a arte a qual nos referimos se entende enquanto elo para além do ofício, que também não deixa de ser arte. Em outros termos, falamos de uma *arte pós-arte*.

O gênio detém as ideias estéticas e, diríamos, contém a auto permissão para lançar à natureza, apreendida *indeterminadamente*, um produto *indeterminado* passível de juízos não determinantes. Eis como poderíamos nos referir a uma conformidade estética e subjetiva da natureza e da arte, a qual se distingue da conformidade objetiva.

Kant tenta, a nosso ver, com esta diferenciação, segregar o sentido de admiração com o de contemplação. Aquela se direciona a algo não estético-artístico, esta se direciona a algo estético-artístico, um objeto de arte, ou a algo como se fosse arte, no caso, a natureza.

Todas as figuras geométricas que são desenhadas segundo um princípio, mostram uma conformidade a fins múltipla e objetiva que é muitas vezes digna de admiração. (C.F.J., §62, 205). Ora, a objetividade aqui se assemelha com o sentimento contemplativo ao erigir o sentimento de admiração, e consegue deter em si a possibilidade múltipla de fins. “É por exemplo o que acontece quando se constrói um triângulo a partir da base dada e do ângulo oposto. Neste caso, o exercício é indeterminado, isto é, é possível resolvê-lo de infinitas maneiras.” (C.F.J., loc. cit.). Devemos ressaltar, no entanto, a identidade tão somente intelectual da representação da conformidade a fins objetiva. Isto a torna meramente formal, mas não formal estética, posto que é intelectual. Em relação às propriedades de figuras geométricas, Kant pontua que o juízo sobre a beleza delas não se trata de algo “que nos permite achar tais

propriedades conformes a fins, nem tampouco um ajuizamento sem conceito que evidenciaria somente uma simples conformidade a fins subjetiva no livre jogo das nossas faculdades cognitivas.” (C.F.J., §62, 208). Que tipo de ajuizamento seria então? Nos resta afirmar, em acordo com a tese kantiana, que se trata de um ajuizamento intelectual afirmador de uma conformidade à fins objetiva, o mesmo que “a aptidão a uma diversidade ilimitada de fins.” (C.F.J., §62, 209).

Falar sobre a propriedade bela de algo que contenha uma conformidade a fins objetiva não nos permite assumir a existência de uma beleza intelectual (Cf. C.F.J., §62, 208). Para Kant, é possível sim afirmarmos uma *apresentação* (*Darstellung*) bela de alguma propriedade designada como bela, tendo, portanto, uma complacência subjetiva, “ainda que seu fundamento se encontre em conceitos” (C.F.J., § 62, 209), i.e., ainda que seu fundamento resida em uma complacência objetiva.

Há dois modos da conformidade a fins objetiva se lançar: ou de modo exterior ao objeto, isto é, visando sua utilidade, ou de modo interno ao objeto, visando sua perfeição. Em nenhum dos dois casos, o belo se assenta, posto que a representação do belo não é intelectual, mas estética e isto implica dizer que o belo tem um caráter de imediatez e o teor utilitário de um objeto não o coloca numa categoria de beleza, ademais, o belo tem, também, um caráter de juízo subjetivo que não se esforça por um fim determinado como a perfeição (algo acabado e completo em si mesmo).⁵³ Ora, a conformidade a fins objetiva, neste sentido, não se enquadra aos juízos estéticos da natureza e da arte.

A conformidade a fins objetiva assenta em conceitos e, ainda que se admita a

⁵³Kant, sobre o tema da perfeição, ressalva: “Uma conformidade a fins objetiva, isto é, a perfeição, já se aproxima mais do predicado da beleza e, por isso, foi tomada também por filósofos ilustres – todavia com o complemento quando ela for pensada confusamente – como idêntica à beleza. É de máxima importância decidir em uma crítica do gosto se também a beleza pode efetivamente dissolver-se no conceito de perfeição.” (C.F.J., 73, § 15)

multiplicidade de fins, todos eles devem ser determinados, posto que oriundos de uma complacência objetiva. Na conformidade a fins subjetiva e estética, o belo é uma complacência imediata que se lança como um mero juízo.

A próxima conformidade a fins pensada por Kant chama-se conformidade a fins relativa, presente no §63 da C.F.J., e trata do modo como o sujeito apreende o objeto segundo uma representação que se afirma como própria de uma natureza, cujos fins existem por conveniência (*Zuträglichkeit*). Uma conformidade por conveniência seria, desde já, algo que concebesse o objeto em seu caráter utilitário. Assim, para Kant, este tipo de fim não implica que seja natural à própria natureza, posto que é apenas atribuído a ela pelo sujeito que interpreta nela a possibilidade de fins utilitários.⁵⁴

Assim, numa conformidade a fins relativa, o sujeito se utiliza da natureza, ao passo que numa conformidade a fins não relativa, isto é, natural, é a natureza que se apresenta como detentora do seu próprio fim, sendo que naquela o fim é muitas vezes atribuído à natureza como se lhe fosse natural. Isto não nos obriga dizermos que haja uma conformidade a fins naturais relativa, posto que numa conformidade deste tipo, o sujeito, “ainda que forneça hipoteticamente indicações sobre fins naturais, não legitima nenhum juízo teleológico absoluto” (C.F.J., §63, 211), ou seja, não se deve entender aqui nenhuma finalidade da natureza para o sujeito senão uma finalidade apenas utilitária.

É um tanto perigoso nos referirmos a algo que se retire da natureza para o sujeito e não o seu contrário, isto porque a filosofia kantiana postula, a grosso modo, um idealismo transcendental. Vale acrescentar o dizer de Kant, segundo o qual, “a conformidade a fins objetiva, que se fundamenta na conveniência, não é uma

⁵⁴ O tema da interpretação não é abordado por Kant de modo explícito. Mas a tese acerca do sujeito detentor de um juízo que convive com a não capacidade de dar conta dos objetos de modo científico e, sim, estético, favorece uma posição para o sujeito na qual ele se coloca a interpretar a natureza e/ou a arte e não apenas determiná-la, realizando, com isso, sua tarefa.

conformidade a fins das coisas em si mesmas”. (C.F.J., §63, 210). Aqui, Kant se refere ao *em si* dos fenômenos. No caso da conformidade relativa, o sujeito adiciona aos fenômenos em si mesmos alguns propósitos que não estão neles prontamente. Contudo, os fenômenos em si mesmos são, eles próprios, instaurados pelo sujeito na natureza; A diferença que Kant faz, portanto, é apenas entre a concepção de uma natureza natural e uma natureza utilitária. Neste sentido, mediante o sistema transcendental, não devemos conceber os fins da natureza como retirados dela, mas instaurados nela e, mesmo assim, enquanto naturais, porque empíricos. António Marques, em seu ensaio “*Organismo e sistema em Kant*” tenta seguir a interpretação de que a intencionalidade transcendental dos fins da natureza é colocada após a *apercepção* da natureza enquanto organismo. Assim, ele nos traz a tese de um idealismo transcendental em Kant que admite uma natureza ativa, ao invés de uma natureza passiva subsumida ao que o sujeito coloca, intencionalmente, nela. O sentido de natureza passiva “leva à construção de um sistema 'tranquilo' e supõe que o organismo é um mero artefato da razão ou desta através da faculdade de julgar” (MARQUES, 1987). Neste sentido, António Marques tenta salvar no sistema kantiano a consideração pela realidade orgânica da natureza, sem cair, é claro, em um realismo. Ele quer dizer que a intencionalidade pensada na natureza não precede os seus fins, mas se lança após ela. “Que esta ou aquela forma interna determinada possua realmente uma estrutura orgânica, é algo de que eu me apercebo na experiência e sobre que terei de refletir utilizando um conceito de um fim” (MARQUES, 1987). Aqui Antonio Marques supera a mera interpretação da natureza passiva, afirmada por Villacañas, por exemplo, da seguinte forma: “A natureza é um fruto da razão” (VILLACAÑAS, 1990, 16).

A conformidade a fins que visa esta utilidade pode ser relacionada tanto a um uso do cotidiano basilarmente pragmático, como a um uso que visa certa tonalidade

artística, como a jardinagem, o paisagismo, e ornamentos com os produtos da natureza. Desta maneira, o que devemos interpretar como uma conformidade a fins relativa da natureza, é que ela está, prontamente, desvinculada de um fim natural em si mesmo e que, a arte que se utiliza da natureza, encontra neste tipo de conformidade o seu modo de se apresentar ao sujeito, lembremos, como se fosse um fim natural.

Por outro lado, o gênio se apresentaria, tão somente, como a vinculado conformidade a fins subjetiva e estética da natureza, ao passo que, ao contrário da arte em geral, a arte do gênio não quer encontrar na natureza a possibilidade de meros atrativos úteis à sensação do agradável, mas a possibilidade de mediação entre o estético desinteressado e o natural estetizante.

O interesse e o não interesse na natureza e na arte

A natureza desinteressada é cenário do sujeito enquanto lançado ao âmbito empírico não epistemológico, i.e., à experiência que não busca determinar o julgado, mas pensá-lo e/ou contemplá-lo. Aqui, a natureza recebe a formação de juízos estéticos do sujeito. Ela abriga a experiência estética e culmina por compô-la. Trata-se de uma natureza desinteressada porque não se finca em interesse por sua existência determinada.

O sujeito encontra na natureza o espaço no qual ele se deixa enlevar pelo sentimento de prazer com o belo ou com o sentimento de desprazer do sublime. O belo se lança com o sentimento de caráter contemplativo e permite o sujeito vislumbrar a natureza como tutora de uma beleza que lhe é original. O sublime é uma comoção provocada pela imponência da natureza sobre o sujeito. Ambos, tanto o belo como o

sublime, se alinham à formação de juízos estéticos direcionados à natureza.

Ao lado da formação de juízos estéticos, Kant concebe esta natureza como passível de interesses subjetivos que podem se configurar como empíricos ou intelectuais. Ora, já dissemos antes como o belo, por exemplo, é aquilo que agrada sem interesse, contudo, esta afirmativa que, inclusive, compõe uma característica fundamental e identitária do ajuizamento do belo na natureza, não retira a possibilidade de falarmos, com Kant, em interesse no belo. Portanto, “o juízo de gosto, pelo qual algo é declarado belo, não tem de possuir como fundamento determinante nenhum interesse. Mas disso não se segue que depois que ele foi dado como juízo estético não se lhe possa ligar nenhum interesse.” (C. F. J., § 41, 142 – 43).

Assim, se temos de seguir a perspectiva do interesse no processo de ajuizamento estético da natureza, o fazemos na medida em que é possível um interesse em sociedade (empírico) bem como um interesse no bem-moral (intelectual). Tais interesses não constituem a pureza do juízo estético, posto que é exatamente o desinteresse que tem de marcá-la. Eles constituem uma disposição do sujeito que é passível de se dar ao lado do ajuizamento estético. “Empiricamente o belo interessa somente em sociedade; [...] não se pode também deixar de considerar o gosto como faculdade de ajuizamento de tudo aquilo pelo qual se pode comunicar mesmo o seu sentimento a qualquer outro [...]” (C.F.J., §41, 143).

Neste sentido, o interesse empírico pelo belo concede a possibilidade de um ajuizamento do belo comunicável numa sociedade. A experiência estética aqui ganha, por fim, a certeza de sua sociabilidade. O juízo estético pode residir, portanto, numa empiria social, isto é, na natureza levada à categoria de espaço para civilização.

A inclinação moral do sujeito em relação ao bem moral na contemplação do belo é um interesse imediato que não visa, ao contrário do interesse empírico, a comunicação

do prazer ou desprazer vivenciado pelo sujeito na relação com a natureza. Trata-se de um interesse que se direciona, tão somente, aos produtos da natureza, sem mesmo que se chegue a ajuizá-los esteticamente. Ao lado do juízo que se assenta no prazer do gosto, o qual se trata de uma faculdade simplesmente estética que julga sem conceitos, o sujeito abriga uma faculdade de juízo intelectual, fundamentado em um sentimento moral, com a intenção de “determinar *a priori* para simples formas de máximas práticas uma complacência que tornamos lei para qualquer um, sem que nosso juízo se funde sobre qualquer interesse, contudo produz um tal interesse.” (CFJ, §42, 146).

O interesse intelectual advém da faculdade *idem*, muito embora esta faculdade não tenha fundamento em nenhum interesse. Da mesma forma ocorre com a faculdade de julgar esteticamente. Ela não se funda em interesse algum, contudo permita que se desenrole consigo um interesse empírico (entenda-se: social) para o ajuizamento estético. Em uma experiência estética, a faculdade de julgar aqui implicada permite que o interesse intelectual advindo da faculdade de juízo intelectual esteja ao seu lado, na medida em que o interesse imediato pelo belo da natureza é algo que se aproxima do modo como se aplica o ajuizamento puro do gosto sobre ela. (Cf. C.F.J., § 42, 147). A arte “inspira um sentimento de profunda satisfação intelectual, embora não manifeste nenhum trabalho intelectual consciente (raciocínio)” (LANGER apud PEDROSA, 1975, 15).

O interesse livre é proveniente do estético, ao passo que o interesse moral está fundado em leis objetivas. (Cf. C.F.J., loc. cit.). Este esforço de Kant por tentar aproximar o sentimento estético do sentimento moral culmina por garantir um favorecimento a uma cultura moral do sujeito. Para tanto, Kant demonstra urgência de uma cultura estética não apenas como o cultivar do gosto, mas também para o cultivo de uma relação de convivência com a moral.

O ajuizamento teleológico da natureza e suas conformidades a fins

O fim natural tem um sentido teleológico no sistema kantiano dos fins e, de nenhuma maneira, este fim é visado na arte, mas apenas postulado, no caso de uma arte que vise uma certa utilidade.⁵⁵ Segue-se que, “somente a matéria, enquanto matéria organizada, necessariamente e por si mesma, conduz ao conceito dela como um fim natural, porque esta sua forma específica é simultaneamente produto da natureza.” (C.F.J., § 67, 221). Aqui, o mecanismo da natureza assenta-se em princípios da razão, afirmadores de que “tudo no mundo é bom para alguma coisa; nada nele é em vão; e temos o direito, e mesmo o dever, através do exemplo que a natureza nos dá nos seus produtos orgânicos, de nada esperar dela e das suas leis senão aquilo que é conforme a fins no seu todo.”⁵⁶ (C.F.J., loc. cit.). Nenhuma das conformidades aqui citadas, exceto a conformidade a fins formal e estética, faz parte da arte do gênio. Todas aquelas conformidades possuem um caráter técnico comum à natureza. Desta forma, se ajuizamos a natureza enquanto arte, ou vice-versa, não o fazemos nos referindo aos fins técnicos ou mecânicos da natureza e/ou da arte, mas apenas a seus fins formais e estéticos.

A técnica da natureza consiste, para Kant, na causalidade e finalidade de seus

⁵⁵ Nos referimos aqui ao sentido teleológico da natureza porque se trata de uma faculdade de juízo reflexiva, a mesma encontrada no modo de apreensão estética da natureza. Tentaremos relacionar a teleologia com estética, sem tirar daquela sua grande distinção desta, a saber, de conter um fim natural capaz de dar lugar a um fim moral. No caso da estética, o fim meramente formal se relaciona com a moral de modo secundário.

⁵⁶ Este dizer kantiano acima de que “*tudo é bom para alguma coisa*” marca um modo de se referir a uma natureza pragmática a qual o sujeito pensa e se lança, e neste sentido, marca uma antropologia pragmática. O bom aqui, parece, portanto, ter o sentido de utilidade, ainda que esta utilidade. Embora Kant defenda que sua moral não é algo pragmático, a observação antropológica da existência natural do homem e das coisas pode ter o pragmático como um pano de fundo.

produtos, ao passo que a mecânica da natureza consiste numa relação com os produtos naturais em sua diversidade sem que tenha como fundamento o conceito, a semelhança de, por exemplo, “uma alavanca, um plano inclinado, máquinas, por certo, mas não obras de arte, porque embora possam ser usados para fins, não são possíveis meramente em referência a eles” (D.I.C.J., 55).

A natureza, na medida em que é apreendida de modo estético, no sentido da terceira crítica kantiana, sai de seu caráter técnico e do seu modo de existir mecânico para se lançar na atualidade de um juízo reflexionante capaz de não se configurar como um juízo de conhecimento. No caso da conformidade a fins objetiva, este juízo reflexionante não se reveste de uma estética e, neste sentido, se lança como um juízo do conhecimento, contudo, lembremos, sem ser determinante.⁵⁷

O sistema de fins, no entanto, é objetivo e, mesmo assim, abrange a natureza concebida esteticamente.⁵⁸ É o conceito das causas finais que se mostra como o fio condutor para todas as conformidades da natureza. E afirmar isto incluindo a apreensão estética da natureza, não se mostra estranho, se consideramos a dialética do juízo de gosto de Kant. Na conformidade a fins de um juízo estético é possível dizer tanto que o gosto não se funda em conceitos (tese), pois, do contrário, se poderia demonstrá-lo ou discuti-lo, como que o gosto se funda em conceitos, posto que do contrário não se poderia discutir sobre eles (antítese). Contudo, ao afirmarmos um conceito (antítese), ele tem de ser indeterminado, na medida que não se trata de algo colocado por um juízo determinante, mas por um juízo reflexivo. Portanto, já “sabemos que não há conceitos

⁵⁷Aqui deixamos destrinchado o sentido diferencial e relacional entre o juízo estético e o juízo teleológico. Para explicitação deste tema Cf. Paul GUYER. *Kant and the claims of taste*. 2nd. ed. New York: Cambridge University Press, 1997, p. 54.

⁵⁸Talvez pareça estranho integrar ao sistema de fins a conformidade a fins estética, contudo, se compreendemos que Kant pensa a estética enquanto, ela mesma, um sistema com uma analítica própria, a estética passa a ser mais uma categoria sistemática dentre as várias categorias kantianas que compõem seu sistema filosófico global.

determinados à disposição para subsunção em juízos de reflexão” (SCHAPER, 2009, 454).⁵⁹

Uma vez incluída *a natureza como se fosse arte* (o belo natural), no sistema geral de fins, nos colocamos em um terreno de reflexão que nos força afirmarmos a natureza técnica (*natura naturada*) como algo que não recebe o olhar estético, porque uma natureza bela não é vista como natureza técnica, posto que o belo julgado nela deve parecer natural e, neste sentido, deve parecer que sua finalidade esteja no belo a ser comunicado e nada mais.⁶⁰

Em termos de uma teleologia moral do juízo reflexivo, a natureza técnica recebe o olhar estético na medida em que o sujeito flexiona sua razão da *natura naturada* para uma razão prática, e aqui, como sempre, atingimos outra vez o tema da moral. “O fato do homem ser sensível ao belo indica, conforme Kant, sua aptidão para a moralidade.” (DUFRENNE, 1981, 29) Neste sentido, a vontade do sujeito tem de estar culturalmente formada para alcançar esta tarefa.⁶¹ Isto significa que a natureza técnica, de certo modo, se mostra um obstáculo para a natureza prática e, apenas com uma cultura em que a inclinação moral esteja inserida, a *natura naturada* passa a ser encarada de outro modo. Esta perspectiva, ao favorecer o engajamento moral do sujeito, assume o “poder de superar o real rumo a um irreal que pode ser um ideal” (Id.,Ibd., 26). Este outro modo de ser encarada a natureza se realiza com a experiência estética, no fomento do ideal do belo.

⁵⁹ Tradução nossa.

⁶⁰ No prefácio à edição brasileira de *Estética e filosofia*, Roberto Figurelli coloca outro pensamento com base em Kant e nos comenta o seguinte: “*Natureza naturante é espontânea, capaz de revelação e de expressão. É ela que inspira os artistas. O artista, ao criar a obra de arte, responde ao apelo da Natureza. A arte é, portanto, necessária à Natureza. Mas a Natureza naturante precisa da natureza naturada. A natureza naturada testemunha em favor da Natureza naturante*”. (FIGURELLI, 1981,15)

⁶¹ Cf. VILLACAÑAS, 1990, 22-29

Conclusões ou incitações

“Aquele que pinta a natureza (der Naturmaler) com o pincel ou a pena (e, quanto a este último, que seja em verso ou em prosa) não tem o princípio vivificante do Belo, pois ele só faz imitar. Apenas o pintor das ideias é o mestre da bela arte” (KANT apud LEBRUN, 2002, 543).



A estética de Kant nos traz, em verdade, um estudo da natureza que a coloca sobre um âmbito de comunhão com o sujeito na formação de uma crítica do gosto. Isto significa, a natureza incorpora um sentido fundamental para a compreensão da estética kantiana.

A natureza, aqui, pode ser circundante, de ânimo, estética ou teleológica. O sujeito e a natureza ocupam uma função relacional sem a qual todo o esquema não seria construído. Nosso objetivo tem sido tentar encarar esta natureza, em suas diversas formas. Falar em natureza na estética kantiana implica, portanto, admitir um sujeito que na sua apreensão contempladora, se faz um legislador e autônomo de um juízo que reivindica universalidade do que ele imputa. Em relação à natureza, enquanto abrigo de um sujeito autônomo e aspirador da validade universal de seu julgamento. A autonomia deste sujeito, em tese, não é objetiva, mas apenas válida para o juízo através do sentimento e não para o conhecimento universal. (Cf. D.I.C.J., 62).

Assim, a natureza apreendida pelo sujeito, aqui, não recebe dele uma lei, nem é determinada, ou alcançada por um conceito, posto que tão só refletida e sentida. A natureza circundante se lança na estética de Kant como um parâmetro para o juízo de gosto, que culmina por abarcar a natureza em seu modo indeterminado e, apesar disso, tenta adequar esta indeterminabilidade a um *suposto determinado*, e reivindica, com isso, sua universalidade.⁶²

⁶² No caso da natureza assemelhar-se à arte, o sujeito determina para si mesmo a contemplação da

Ora, se na contemplação da natureza, o sujeito legisla com o juízo, ele aplica a lei do seu julgamento a si próprio, neste sentido, não à natureza circundante, mas à sua natureza subjetiva. Uma vez que a lei é posta do sujeito para si mesmo, isto significa dizer que a natureza não domina o indivíduo, na medida em que ele se lança numa experiência estética. E se a lei não é posta à natureza, isto também significa que a natureza não é dominada pelo sujeito, mas se faz o nicho que aceita o sujeito lançar-se soberano (no sentido transcendental) com sua faculdade de julgar. Do mesmo modo ocorre com o juízo teleológico, no qual o sujeito “é legislador para si mesmo (não para a natureza circundante), a saber, como Juízo reflexionante” (D.I.C.J., 51).

Não é possível falar sobre uma natureza da arte se nós entendemos esta natureza como uma beleza imanente na arte, mas é possível falar em natureza artística e aqui cairemos inevitavelmente no discurso sobre o gênio. Portanto, cabe-nos agora dizermos com Galeffi: “Entre as condições que ajudam a definir a natureza da arte, como de toda experiência estética em geral, à base de todas está a humanidade: em outras palavras, protagonista de toda experiência estética, e, portanto, também da arte, é sempre o homem.” (1971, 37). Assim, se falamos em natureza da arte, em Kant, não podemos afirmar nada além de que esta natureza é um objeto enquanto arte concebida (julgada) pelo sujeito. Neste sentido, a natureza é imputada pelo indivíduo no momento em que, através do juízo reflexionante, ele contempla e julga a arte.⁶³ Ora, a natureza da arte irá, aqui, corresponder à natureza do juízo estético.⁶⁴ Então, caímos no terreno da relação entre belo e bem moral, que “se realiza em uma referência interna à totalidade da subjetividade: é uma dimensão sensível da subjetividade (resultante do jogo entre o

natureza em sua beleza. No caso da arte contemplada enquanto natureza, o sujeito determina também esta lei para si, contudo, segundo a ideia de uma representação bela de uma coisa e segundo a ideia de uma beleza natural. Para elucidação deste tema conferir §45 C.F.J.

⁶⁴ Sobre isto é o que podemos até agora levantar. Não se quer aqui ficar em uma cansativa referência às naturezas dos elementos constitutivos da estética kantiana. Não percamos o nosso referencial teórico à respeito da natureza circundante, natureza do sujeito e natureza da arte.

entendimento e a imaginação) que simboliza uma dimensão intelectual da moralidade. (VILLACAÑAS, 1990, 53). Neste sentido, “o homem completo como fim final da natureza se antecipa no simples ato da contemplação estética” (Id.,Ibd., loc. cit). Com efeito, um ponto relevante, quiçá necessário, a ser levantado, refere-se à finalidade da arte. Isto implica, em Kant, o modo do sujeito pensar um fim para a arte sem contudo ela o ter. Aqui encontramos o percurso ao estudo da faculdade de julgar teleológica, porque se há de se conceber as manifestações da natureza para além de sua lógica e biologia, isto se faz possível através da atividade de percebê-las como se fossem arte. A natureza então se confunde com a arte e, agora, “só considerando-a em analogia com a arte podemos postular da natureza certa finalidade. E esta finalidade, princípio transcendental da nossa faculdade de julgar, será a que se ligará com a Crítica do juízo teleológico.” (GRECO, 1990, 130). Assim, não apenas corresponde aqui o nexo de juízo reflexivo presente tanto na estética como na teleologia, mas, dentro deste aspecto, reside também o nexo do atribuir à natureza uma finalidade, na medida em que a concebemos como um *analogon* da arte. Assim, podemos também, “sem embargo, prestar mais atenção à vinculação entre prazer estético e moralidade.” (op. cit., p.52), já que o tema da teleologia da natureza exige a moral como pano de fundo central.

Em relação à arte, finalidade refletida pelo sujeito tem de ser não intencional. Neste sentido, a beleza natural não se funda sobre nenhum interesse, contudo, promova um interesse no sujeito, ou seja, mostre-se interessante à percepção do seu receptor contemplador e julgador. Ora, é nisto que reside à semelhança do juízo de gosto puro com moral (Cf. Id.,Ibd., 135). Isto significa afirmar o belo como símbolo do bem moral, assim, insistimos, “a realidade sensível, que é o símbolo do bom, tão íntimo que pode servir de sintoma da bondade moral, que revela um indício seguro de um modo de pensamento moralmente bom, é o interesse pelo belo na natureza.” (Id.,Ibd., p. 52).

Precisamos, com isso, delimitar que o gênio em Kant está imbuído de uma característica fundamental: a de ser mediado pelo gosto como uma disciplina para a elaboração da arte, cujas regras são insufladas pela natureza que o gênio vive, bem como pela natureza subjetiva que o gênio guarda, entenda-se aqui, a natureza do seu ânimo (*Gemüt*) vivificado pelo seu espírito (*Geist*). Contudo, Kant afirma ser possível haver um gênio sem gosto ou um gosto sem gênio (Cf. C.F.J., §48, 158). Neste sentido, no primeiro aspecto, trata-se de uma arte abundante em imaginação e carecida de disciplina de gosto, no segundo aspecto, trata-se de uma arte erigida com uma abundância desta disciplina, contudo sem imaginação. Logo, Kant aponta para a existência de dois gênios, e, agora, se consideramos o outro gênio, sobre o qual falamos no início deste parágrafo, concluímos que há, na estética de Kant, uma referência a três tipos de gênios. Isso se mostra digno de nota porque Kant não se dedicou a tratar com um discurso maior acerca de outros gênios que não o gênio cujo gosto e imaginação estavam presentes de modo harmonioso.⁶⁵

Dissemos no Capítulo II que o gênio kantiano, na medida em que expõe a arte, lança à natureza circundante uma terceira natureza, uma vez que esta advém da cópula entre duas naturezas, a natureza exterior e a natureza interior, entenda-se aqui, a natureza subjetiva do gênio. Seguindo esta perspectiva, se há outros gênios, há outras possibilidades de naturezas. Sob o título de exemplo próximo, pode haver uma natureza de gênero da chamada *literatura fantástica*, neste caso, oriunda de um gênio sem gosto e aguçado em imaginação e, por outro lado, pode haver também uma natureza pouco expressiva ou, ainda, inautêntica, oriunda de um gênio sem imaginação.

A instância primordial em relação a todas essas naturezas é a natureza subjetiva

⁶⁵ Mas acreditamos que por haver apenas uma pequena passagem sobre este assunto, devemos colocar aqui como um ponto a ser avaliado para concluirmos de modo satisfatório nossa pesquisa e, neste sentido, cooperar para nosso esforço de compreender a questão do gênio ali pensada e discutida.

do gênio que reflete o natural (*Naturell*) e a utiliza a seu favor, para erigir uma arte estética. Ora, mas se há várias artes oriundas de mais de um gênio, isto implica afirmar que há mais de uma natureza de ânimo, há mais de um modo d'o gênio se relacionar com a natureza. Kant não constrói, neste sentido, um sistema estético delimitador, no qual exclui a possibilidade de pensar outros gênios, outras artes. Sobremaneira, seu objetivo foi menos tratar dos diversos processos de construção da arte do que, com profundidade, tratar do processo de criação artística promovida por uma espécie de gênio capaz de ser reconhecido como original. Assim, a estética de Kant é antes de tudo valorativa, porque tenta, na análise que faz do gênio, afirmá-lo como um sujeito que possui disposições além das demais, comuns a qualquer sujeito, tais disposições são estéticas e ultrapassam as disposições cujo terreno é a *episteme* ou a ética propriamente ditas.

Kant atribui ao seu gênio a capacidade de aproximar a arte da beleza natural e, uma vez que ele considera esta como um símbolo do bem moral, o gênio é o escolhido para promover uma cultura estética na qual o ideal do bem seja por ela vivificado.⁶⁶ Aqui como a conhecida frase de Safo “o que é belo é bom e o que é bom depressa se tornará belo”.

Talvez Kant tenha se dedicado tão pouco a uma abordagem mais antropológica ou pluralista do gênio por carregar o intuito valorativo a um gênio segundo uma abordagem tanto mais filosófica capaz de garantir a unidade de seu sistema de pensamento e não torná-lo, assim, misto em definição. O critério kantiano, aqui, muitas vezes, pareceu então mais estético/ético ao invés de antropológico/histórico, embora, saibamos, todas essas classificações sejam, por fim, meramente formais e estejam, numa

⁶⁶ Neste caso, a beleza natural também contém um aspecto valorativo. O belo natural, apesar de não estar ligado a nenhum conceito é, nas palavras de Kullenkampff, “um valor objetivo e válido para todos os homens” (KULLENKAMPFF, 1990, 22).

compreensão mais hermenêutica e sensata, ligadas. Ali, Kant não avalia com frequência os objetos estéticos da arte, não os discute. Não tenta classificar determinado gênio para determinada arte e usar para isso referências ou exemplos, muitas vezes a avaliação se confunde com um arcabouço deontológico.⁶⁷ Assim, como diria a frase conhecida de Safo, “o que é belo é bom e o que é bom depressa se tornará belo”. Mas não poderíamos tomar por esta ilustração que Kant coloca no bom, a origem do belo, e sim o seu ideal. É neste sentido que não podemos conceber o aspecto moral da arte e do gênio como algo fundador. Ao contrário, aqui só podemos vislumbrar o sentido do bem moral como uma intenção kantiana atrelada à sua estética.

O gênio, para Kant, assegura a formação de uma cultura estética. E aqui reside o bom como símbolo para o belo.

Poderíamos interpretar que isto significa a afirmação de uma *Bildung* humana sobre a qual o ideal de civilização se lança. Ora, o sentido da *Bildung* humana é moral e se atrela à cultura estética na medida em que esta permite, na terceira crítica kantiana, o curso moral do sujeito efetivar-se, isto porque a arte do gênio se assemelha ao belo natural que é, para Kant, o símbolo do bem moral. “O grau máximo de interioridade entre moralização e civilização se produz quando o gosto estético se exercita sobre a contemplação dos produtos naturais [...] só na relação estética com a natureza pode a *Bildung* humana desenrolar-se...” (VILLACANA, 1990, 50).

O gênio forma o indivíduo na contemplação do belo e o conduz à contemplação da natureza. Ele é um colhedor de contemplações. Daqui podemos também pensar a contemplação da arte do gênio como uma contemplação direcionada a um produto, de

⁶⁷O que seria uma arte abundante em imaginação, se tentássemos dizer mediante exemplos factuais? De primeira poderíamos citar a literatura fantástica do século XX ou irmos ainda mais além disso, citando os poemas de Hördellin ou os textos de Goethe. Quanto a uma arte com pouca imaginação, poderíamos citar a arte meramente documental, em outros termos uma prosa sem metáforas. Ademais, expressões como o dadaísmo ou a arte conceitual, embora não erigidas a partir de uma criação tácita, dão muito o que pensar a respeito do papel do sujeito numa ética experiencial.

certa forma, da natureza? De nossa parte preferimos pensar que sim, uma vez que a arte do gênio existe na medida em que a natureza do sujeito se integra à natureza circundante. Portanto, “também temos de concluir que esta relação não é obra apenas das regras da arte nem da habilidade do artista, senão exclusivamente da natureza, da natureza do sujeito” (CREGO, 1990, p. 145), que se impõe a criar enquanto natureza unívoca, por fazer-se unidade com a natureza circundante. Desta forma, os produtos da arte bela são, nesta perspectiva, produtos da natureza, a natureza do gênio. Ora, neste sentido, o gênio é a inteira capacidade inata do sujeito fazer-se natureza em arte e arte em natureza.

O conflito entre arte e natureza é eliminado, suprimindo um dos termos. Os objetos da arte, como os produtos belos da natureza tem a mesma fonte: a natureza mesma. (Cf. Id.,Ibd., 141) Assim, a cultura estética promovida pelo gênio na confecção da arte bela, seria a extensão desta natureza.⁶⁸Aqui se firma o sentido da comunicabilidade da arte na natureza. “O gênio se atesta na instauração de uma nova comunicação” (LEBRUN, 2002, 543), esta nova comunicação não é nem rede de conceitos, nem rede de objetos prontamente concebidos, mas de ideias estéticas que permeiam o processo da arte desde sua origem até a sua chegada a um sujeito receptor, crítico, contemplador e julgador. A genialidade é apreciada, porque comunicada e firmada numa civilização imbuída, portanto, de uma aspirante cultura estética que significa uma natureza do gosto cultivada. O cultivo pelo gosto aqui significa, para além do tão debatido sentido das relações facultativas do indivíduo criador ou receptor da arte, uma afirmação de seu caráter humano, porque transcende a cultura primária ausente dos adornos que o indivíduo fornece à sua própria natureza através da arte. E aqui surge

⁶⁸Ora, este tema nos faz retornar à necessidade de precisarmos a configuração da obra de arte do gênio com vistas a vislumbrarmos nisto um sentido para a chamada cultura estética ou cultura do gênio. A arte aqui assume a forma de seu oposto, isto é, da natureza. Neste sentido, ela tem de parecer não intencionada, embora guarde a intenção de ser obra de arte.

um sentido para uma autonomia estética do ser humano a partir da capacidade crítica e reflexiva de um sentimento para além da razão pura, ao que aparenta, não por contraposição, mas por se revelar dentro dos resultados dela.

Referências

- ALLISON, Henry E., *Kant's theory of taste: A reading of the Critique of aesthetic judgment*, Cambridge: University Press, 2001.
- ARAMAYO, Roberto Rodríguez & VILAR, Gerard – *El cumbre del criticismo*. Simposio sobre la Critica del juício de Kant. Barcelona: Editorial Anthropos, 1992.
- CREGO, Charo. “El lugar de la beleza artística em la Crítica del juicio”. IN: J. Villacñas, V. Bozal. Fca. Pérez Carreño, Eugenio Triás, Choro Crego y F. Martínez Morzoa. *Estudios sobre la crítica del juicio*. Madrid: Visor Distribuciones, S.A., 1990.
- BAUMGARTEM, Alexander Gottlieb; *Estética: A lógica da arte e do poema*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1995.
- BARTUSCHAT, Wolfgang. *Zum Systematischen Ort von Kants Kritik der Urteilskraft*. Würzburg: Vittorio Klostermann Frankfurt am Main, 1972.
- BECKENKAMP, Joãozinho. “Liberdade e natureza em Kant e Schiller”. IN: Kant: BORGES, Maria de Loudes; HECK, José. (Orgs). *Kant: Liberdade e natureza*. Florianópolis: Editora da UFSC. 2005, p. 115-114.
- BERTAGNOLI, Afonso. “Os elementos morais na Crítica da razão prática”. IN: KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*. Tradução e prefácio: Afonso Bertagnoli. Rio de Janeiro: Edições de ouro, s/d, p. 11-18
- BURLE MAX, Roberto. *Arte e paisagem*. São Paulo: Editora Nobel, 2004.
- DOBRÁNSZKY, Enid Abreu. *No tear de Palas: Imaginação e gênio no século XVIII: Uma introdução*. Campinas: Papirus, Unicamp, 1992.

DUFRENNE, *Estética e filosofia*. Tradução: Roberto Figurelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

DUARTE, Pedro: *O estio do tempo: Estética e filosofia no Romantismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2011.

FIGUEIREDO, Virginia Araujo. “O gênio kantiano ou o refém da natureza”. IN: Revista Impulso, Piracicaba, 2004, p.47-58.

FRANZINI, Elio. *A estética do século XVIII*. Tradução: Isabel Tereza Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.

FREITAS, Verlaine. “A subjetividade estética em Kant. Da apreciação da beleza ao gênio artístico”. In: Revista Veritas. Porto Alegre: PUC/RS, 2003, p.253-276.

GOBRY, Ivan. *Vocabulário grego da filosofia*. Tradução: Ivone C. Benedetti; revisão técnica: Jacira de Freitas; caracteres gregos e transliteração do grego: Zelia de Almeida Cardoso. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GRAYEFF, Felix. *Exposição e interpretação da filosofia teórica de Kant: Um comentário às partes fundamentais da crítica da razão pura*. Lisboa: Edições 70, 1987.

GUYER, Paul. “As origens da estética moderna”: 1711-35. IN: KIVY, Peter. *Estética: Fundamentos e questões de filosofia da arte*. Tradução: Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2008, p. 27-61.

_____. *Kant and the claims of taste*. 2 nd ed. New York: Cambridge University Press, 1997.

KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. Tradução: Clélia Aparecida Martins. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. “Brief an Carl Leonhard Reinhold vom 28.12.1787”. In: KULENKAMPF, Jens (Herausgeber). *Materialien zu Kants: Kritik der Urteilskraft*. Berlin: Suhrkamp, 1974, seite 113.

_____. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução: Valerio Rohden e Antonio Marques. São Paulo e Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2ª edição, 2005.

_____. *Crítica da razão prática*. Tradução: Afonso Bertagnoli. Rio de Janeiro: Edições de ouro, s/d.

_____. *Crítica da razão pura*. 5ª Ed. Lisboa: Editora Calouste Gulbekian, 2001.

_____. *Duas introduções a Crítica da faculdade do juízo*. ORG.: Ricardo Terra. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.

_____. *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.

KULENKAMPF, Jens. “A lógica kantiana do juízo estético e o significado metafísico do belo na natureza”. IN: ROHDEN, Valerio (Coordenador). *200 anos da Crítica da faculdade do juízo de Kant*. Porto Alegre: Editora da UFRGS; Instituto cultural brasileiro alemão Goethe Institut, 1992, p. 09 – 23.

LARTHOMAS, Jean-Paul. “*O paradoxo da ideia estética*” (In: Dominique JANICAUD (Direção). *Sobre a terceira crítica*. Coleção Pensamento e Filosofia. Tradução: Felipe Duarte. São Paulo: Instituto Piaget, s/d).

LEENHART, Jacques. *Duchamp: crítica da razão visual*. IN: NOVAES, Adauto. *Arte pensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 339-350.

LEBRUM, Gerard. *Kant e o fim da metafísica*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

LYOTARD, J-F. *Lições sobre a analítica do sublime*. Campinas: Papirus, 1993.

MARQUES, Antonio. *Organismo e sistema em Kant: Ensaio sobre o sistema crítico kantiano*. Presença, Lisboa, 1987.

MARQUES, Ubirajara Racan de Azevedo (ORG.). *Kant e a música*. São Paulo: Editora Barcarola, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. *O livro do filósofo*. Tradução: Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro Editora, 2005.

OYARZUN, Pablo. “Imitación y expresión: Sobre la teoría kantiana del arte”. IN: SOBREVILLA, David (Comp.). *Filosofía, política y estética en la crítica del juicio de Kant*. Lima: Instituto Goethe de Lima, 1991, p. 205-234.

PARRA, lisímaco. “La obra de arte em la teoría estética de Kant”. IN: SOBREVILLA, David (Comp.). *Filosofía, política y estética en la crítica del juicio de Kant*. Lima: Instituto Goethe de Lima, 1991, p. 235-254.

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. Organização: Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1975.

PHILONENKO, Alexis. “Ciência e opinião na Crítica da faculdade do juízo”. In: JANICAUD, Dominique (Direção). *Sobre a terceira crítica de Kant*. Coleção Pensamento e Filosofia. Tradução: Felipe Duarte. Lisboa: Instituto Pieaget, s/d.

SANTOS, Leonel Ribeiro. *A razão sensível*. Lisboa: Edições Colibri, 1994.

SCHAPER, Eva. *Studies in Kant's aesthetics*. Edinbuhrig University Press, 1979.

THOUARD, Denis. *Kant*. Tradução: Tessa Moura Lacerda, São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

WERLE, Marco Aurélio e GALÉ, Pedro Fernandes. *Arte e filosofia no idealismo alemão*. São Paulo: Editora Barcarola, 2008.

VILLACAÑAS, J. “Natureza y razón: Kant filósofo del classicismo”. IN: J. Villacñas, V. Bozal. Fca. Pérez Carreño, Eugenio Triás, Choro Crego y F. Martínez Morzoa. *Estudios sobre la crítica del juicio*. Madrid: Visor Distribuciones, S.A., 1990.

POST-SCRIPTUM I:

REFLEXOS DO SENTIDO KANTIANO
DA RELAÇÃO ENTRE NATUREZA, GÊNIO E ARTE
NOS PRIMÓRDIOS DO ROMANTISMO ALEMÃO

A terceira crítica de Kant nos conduz a interpretar a natureza como um nicho no qual a arte se exprime enquanto uma outra natureza erigida por regras que uma natureza anterior lhe propiciou. Nos românticos, a natureza tem este estatuto de causalidade para a arte. Neste caso, Kant e os românticos partem de um mesmo princípio quando se trata de discutir o nascedouro da arte.

O sistema da estética de Kant não foi inteiramente absorvido pelos românticos, a ponto de os denominarmos kantianos. Não é esta a nossa intenção. Podemos chamá-los de pós-kantianos, evidenciando a ideia de que a herança do pensamento de Kant não se tratou de uma identidade estancada dos românticos, mas de uma base para o alargamento do próprio pensamento de Kant e, conseqüentemente, se fez fundamento para a configuração de uma linha de pensamento, por outro lado, distinta, que culminou no Romantismo em Alemanha.

*

* *

Kant acentua a distinção entre natureza e arte, apesar de apontar para uma espécie de necessidade universal do contemplador estar “permitido” a confundir uma com a outra. Os românticos assumem esta confusão, contudo indo mais além, a ponto de afirmar a natureza enquanto arte.

A natureza, segundo Schelling (1775-1854), por exemplo, assume a função de

integrar-se com o sujeito para a origem da arte. Assim, em semelhança com o que diria Kant, o gênio cria a arte mediante sua relação com o que a obscuramente a natureza lhe prescreve. “Schelling retoma aqui o tema kantiano segundo o qual a obra de arte se deve exclusivamente ao gênio, a quem a natureza dita as regras da arte – regras que ele mesmo é incapaz de conhecer ou explicar.” (HAAR, 2007, p. 44) Ora, em Kant as regras de arte do gênio não são plenamente conhecíveis, porque em geral executadas de modo muito intuitivo. Para Schelling, esta atividade na arte garante o crivo de uma atividade não consciente do gênio. Assim, é introduzido na categoria de *indeterminação* das regras da arte o sentido de *não consciência criadora* no romantismo shellingiano.

Para Kant, a afirmação do nascimento da arte através de uma união entre gênio e natureza significa que existe um ânimo no gênio que se lança à natureza e retira dela as regras para a arte. Em Schelling, veremos que se trata de um sentimento no gênio, capaz de perceber a natureza enquanto uma insígnia sobre a qual ele se sobreleva através da arte.

O sentimento (*Gefühl*) ocupa um papel fundamental no *Romantismo* alemão. Ele marca o processo de criação da arte do gênio. Este sentimento é, aproximadamente o que Kant defende, o impulso (*Stimmung*) ou o ânimo (*Gemüt*) que o gênio carrega em sua cópula com a natureza a favor da arte.

No *Romantismo*, a natureza, uma vez concebida como favorável à arte passa a ser vista não apenas como um espaço de elementos naturais em si mesmos, mas como paisagem. Referir-se a natureza em seu tom paisagístico significa neste sentido concebê-la, já, como arte.

Ora, a natureza enquanto paisagem, se configura como arte, e neste sentido, está subsumida a uma criação que lhe é fundamental. Para Schelling, é nesta força criadora da natureza que o gênio se espelha e, assim, cria a sua arte. Neste exercício, o gênio se

mostra capaz de atingir, através de uma terceira natureza (arte), a sua segunda natureza (paisagem), na medida em que busca inspirar-se no espírito criador da natureza anterior à sua arte (Cf. Id.,Ibd., p. 48).

Assim, Schelling vai além de Kant, ao conceber a arte do gênio como inspirada pela natureza enquanto, ela mesma, uma arte. O discurso de Schelling culmina por manifestar na identidade da arte a função da natureza e do gênio, e neste ponto ele evocou, a gosto ou contragosto, uma lembrança ao nosso Kant.

Schelling marcou um período do Romantismo, e também numa *metafísica da arte*,⁶⁹ (Id.,Ibd., p. 41) segundo a qual o esforço por conceber a arte como atividade suprema do sujeito culminou por ser uma referência a um privilegiado modo de conhecimento, entenda-se, o conhecer enquanto saber executar uma arte, não como determinação lógica do objeto.

O modo da relação mediada por um sentimento estético no sujeito em relação à obra de arte do gênio é um tema kantiano que determina a identidade da experiência estética como algo que nada tem de determinar epistemologicamente a arte, mas apreendê-la, sentindo-a, contemplando-a. Em Schiller, podemos vislumbrar a perspectiva da sentimento estético muito discutida e não apenas isso. Não à toa, Schiller, numa referência indireta a Kant, afirma: “Foi explicitamente provado que a beleza não daria nenhum resultado para o entendimento.” (SCHILLER, 1997, 127).

O sentimento estético marca o que Schiller denomina de homem sensível (*sinnlichen Menschen*), aquele que contém em si a disposição estética, ou seja, que atua esteticamente na sua relação com o mundo. A experiência guiada por tal disposição assume, em Schiller, características que, comparadas às presentes no sistema estético de Kant, se mostram transgressoras, não porque negam Kant, mas parecem, se não são,

⁶⁹ Este termo também é reivindicado por Nietzsche. Cf. Friedrich NIETZSCHE. *O Livro do filósofo*. Tradução: Rubens Eduardo Ferreira Frias, São Paulo, Centauro Editora, 2005.

consequências inevitáveis do levar a cabo a estética da terceira crítica.

A arte, em Schiller, é expressão de garantia do acesso à infinitude. A sensibilidade estética, uma vez lançada na arte, concebe o objeto como uma potência que sobreleva o sujeito a um para além dos fins da natureza. Ora, o sujeito, diante da arte, é um livre julgador e contemplador, neste sentido, encontra no objeto a mediação para ir além dos limites daquilo que se concebe limitadamente como objeto, cujo pronunciar enquanto arte é um modo de atingir este *para além* e de assumir a estética como um acesso ao infinito.

Para Schelling, tal como Kant, reside na forma da arte este acesso ao ulterior da determinação lógica do objeto. “As exigências da natureza para com ele [o sujeito]⁷⁰ referem-se tão somente ao que ele efetua, ao conteúdo de sua ação, sobre o modo como ele efetua, sobre sua forma não está nada determinado pelos fins naturais.” (Id.,Ibd., loc. cit.).

A criação da arte, depende, no entanto, da natureza. Na atividade do artista, “a natureza tem que facilitar-lhe o passo da matéria rudimentar para a beleza, e então ampliá-la.” (Id.,Ibd., 128). Cabe, neste sentido, ao sujeito contemplador da obra de arte, a disposição para ampliar a perspectiva da obra. “O homem esteticamente disposto julgará e agirá com validade universal tão logo o queira.” (Id.,Ibd., loc. cit.).

Kant, como já discutimos no capítulo II, aponta para a necessidade de uma cultura do gênio, onde a disciplina do gosto formará o criador da bela arte e garantirá sua posteridade e ao sujeito garante a possibilidade de contemplação pura da belo. Schiller, por sua vez, formula o sentido de cultura, em termos de estética, vinculando-o à relação do homem sensível com a beleza imputada na natureza, a qual não consegue dominar exclusivamente o sujeito (Id.,Ibd., 134), porque o homem encontra na beleza imputada

⁷⁰ Grifo nosso.

o sentido para o seu prazer estético na sua liberdade atuante. Diríamos, pois, que o sentido de cultura, tanto em Kant como em Schiller, favorece a compreensão da atividade do gênio com a do sujeito que contempla o belo no que se origina na atividade do gênio e é, prontamente, aplicado à natureza e se exprime em uma cultura.

Em Kant e em Schiller, o estado estético angaria um sentido para a liberdade do indivíduo na medida em que a natureza não se mostra dominadora, mas submete-se à experiência estética do sujeito que concebe a natureza em seu livre juízo. O campo moral do sujeito em Kant liga-se ao campo estético para concedê-lo o crivo de sua imutabilidade e necessidade, na medida em que, uma vez, a estética justificada pela moral, tem a relevância de determinar uma cultura (Cf. Id.,Ibd., 130). Em Schiller, o campo moral serve ao homem sensível para o domínio do poder da natureza. A estética aqui serve-lhe para libertar-se deste poder. Assim, confluídos moral e estética, o homem tanto domina o poder da natureza, como dela é livre.

Apenas com a união de um programa de moral com a estética fica possível falar em cultura, tanto na crítica do gosto presente na estética de Kant, como na estética de Schiller. No pronunciamento de Kant: “parece evidente que a verdadeira propedêutica para a fundação do gosto seja o desenvolvimento de ideias morais e a cultura do sentimento moral, já que somente se a sensibilidade concordar com ele pode o verdadeiro gosto tomar uma forma determinada e imutável.” (C.F.J, §60, 200).⁷¹

Daqui, devemos dizer, em Kant, a cultura estética deve ter, como representante, o sujeito, que, na sua relação com a natureza, se configura com gênio e promove a arte e a comunica através do sentimento de gosto untado às ideias morais. Schiller tenta resolver a questão da cultura, ao mencionar com mais afinco o termo homem (*Mensch*) em lugar

⁷¹ Cf. Friedrich SHILLER, *A educação estética do homem numa série de cartas*. Tradução: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. 4ª edição. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 55. Aqui ele se lamenta como apesar do florescimento das belas artes de gosto em determinadas épocas, a humanidade se encontra moralmente decaída nestas mesmas épocas.

do gênio: “se se detém, portanto, somente naquilo que as experiências ensinam sobre a influência da beleza, não se pode, com efeito, ter muito ânimo para formar sentimentos que são tão perigosos para a verdadeira cultura do homem [...]” (Id., *Ibd.*, 56).

Neste sentido, a moral ocupa um papel não apenas importante, mas necessário para se compreender o programa, tanto kantiano, como shilleriano, da estética. Em verdade, Schiller se esforça por tentar resolver a estética Kantiana, na medida em que a concebe inconclusa. (Cf. SUZUKI, 2002, 8). Kant menciona, muito brevemente: “As ideias do artista provocam ideias semelhantes em seu aprendiz, se a natureza o proveu com uma proporção semelhante de faculdades de ânimo” (C.F.J., §47, 155).⁷² A cultura estética culmina por decodificar no sujeito a sua disposição moral, e fundar “aquele prazer que o gosto declara válido para a humanidade em geral e não simplesmente para um sentimento privado de cada um.” (C.F.J., §60, 200).

O gosto, como se vê, ocupa um papel necessário para a formação (*Bildung*) da cultura estética na natureza humana. Ele irá promover a permissão do gênio, na confecção de sua arte, a ligar-se a uma conformidade a fins na natureza (Cf. C.F.J., 165, §50) e isto será feito mediante a relação do gosto com as ideias morais. Portanto, o gosto, no gênio, “[...] torna as ideias consistentes, capazes de uma aprovação duradoura e ao mesmo tempo universal, da sucessão de outros e de uma cultura sempre crescente” (C.F.J., §50, 165).

Kant evidencia a natureza como o reduto desta cultura. Poderíamos, muito bem, pensando a partir de Kant, dizer que a cultura faz, lembremos, no sentido da estética

⁷²Vejamus que Kant se refere aqui em aprendiz de um gênio. Trata-se, indiscutivelmente, de uma referência à aprendizagem da elaboração da arte. Contudo, o gênio não ensina seu aprendiz a criar como ele, isto é, à sua semelhança. Kant defende que o gênio concede modelos de criação para o seu aprendiz, mas jamais meios de imitação. A arte do gênio deve ser original e, portanto, não mimética. Ora, em Kant, o gosto educa e disciplina o gênio. Este gosto deve ser instaurado no seu aprendiz como guia para a criação da arte. Para Schiller a arte deve fazer parte de uma educação estética para a humanidade e, tal como Kant, ele alega para a apuração do sentimento estético através da arte bela em sua obra *Educação Estética do Homem numa série de cartas*.

kantiana, o homem voltar a sua primeira natureza? A cultura não seria o resultado da força dinâmica *natureza-sujeito-gênio-arte-sujeito*? Da parte de nosso pensamento achamos viável dizer sim para ambas as questões. A cultura do gênio se mostraria como o conteúdo comunicado da arte bela dentro da natureza acolhedora desta arte.

A natureza se mostra como o reduto da cultura estética e não apenas isso, mas também fonte inspiradora das ideias estéticas. Ademais, a cultura é guiada pelo sentimento estético, que encontra sua determinação através da permissão que o gênio deixa latente em sua arte de untar-se pela moral e fomentar uma cultura.

Uma tese dita em breves palavras por Schiller elucidaria muito bem o programa para uma estética simpatizante, assim diríamos, da moral, no pensamento kantiano. Ele escreve que “a natureza não trata melhor o homem que suas demais obras: age em seu lugar onde ele ainda não pode agir por si mesmo como inteligência livre. O que faz o homem, porém, é justamente não se bastar com o que dele a natureza fez” (SCHILLER, 2002, 23).

Ora, o lugar da razão não é outro senão o da prática ligada à moral. Este homem citado acima serve também como nossa ilustração para o sujeito estético kantiano. O sujeito, aqui, que se configura como o gênio ao elaborar a obra de arte bela, se utiliza agora, não apenas do sentimento estético como sua disciplina para a criação, mas da razão para vislumbrar na sua obra a mediação do sujeito para as ideias morais. O ideal da razão é a moral. Este ideal da razão recai sobre o ideal da cultura estética. Isto foi assumido por Kant e logo depois por Schiller, como mostramos na citação acima.

Através da cultura, o sujeito contemplador e estético, volta-se à natureza e encontra nela a inspiração para a conduta moral. Esta inclinação contemplativa da natureza atingida na experiência estética garante o crivo de uma cultura determinada

pelos necessários fins da humanidade encontrados a partir da natureza.⁷³

A natureza foi escolhida por Kant como o destino dos juízos estéticos. Mas adicionemos, com certa insistência, que este lugar acolhedor de juízos é a fonte kantiana para a inspiração moral humana. Portanto, Kant deixa para o gênio a tarefa de conseguir com a sua arte permitir que a natureza se mostre nessas duas vias, contudo, ele também deixa, evidenciado, que o belo julgado diretamente na natureza tem mais prioridade às ideias morais que o belo julgado no objeto de arte. “Se as belas artes não são próxima ou remotamente postas em ligação com ideias morais, que unicamente comportam uma complacência independente, então o seu destino final é apontado por último.” (C.F.J., §52, 171).

Ora, se a cultura estética serve ao que Kant nomeia, de *sensificação* para ideias morais, por que o belo natural deve ser concebido como mais próximo do bem moral? Para que então a necessidade do gênio e da arte para a formação de uma cultura na natureza, se esta contém as condições para o ajuizamento do belo? A resposta para esta questão se mostra sutil, embora determinante.

A natureza necessita da arte para ser reduto de contemplação estética e para ser julgada bela, necessita ser confundida com arte. Não é gratuita a causa das regras para a arte residir na natureza. Não poderíamos pensar apenas que a arte recebe tais regras para ter a permissão de, também, confundir-se com a natureza, embora reconhecida como não natureza. Devemos também perceber que o fornecimento das regras ao gênio se deve à natureza para ficar decidido, de antemão, a superioridade da natureza sobre a arte. Portanto, ainda se falamos em cultura do gênio necessária, o fazemos, porque a

⁷³Cabe aqui o dizer de Peter Bürger segundo o qual, “Schiller parte dessas reflexões de Kant para proceder a algo assim como uma determinação da função social do estético”. Peter BÜRGER. *Teoria de vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.96. Isto porque Schiller evidencia, como já dissemos, a função de uma educação estética para a humanidade a partir de inspirações sob uma estética transcendental (ou kantiana) da arte.

natureza permite isso. Sem natureza, não há gênio, nem arte bela.

A natureza promove no gênio a manifestação do que se tornará mediação do sujeito para ligar-se a ela: O retorno à natureza, através da arte. Disto concluímos que o gosto contém um papel fundamental, na medida em que se torna padrão de ajuizamento tanto da natureza como arte e da arte como natureza. É como se o gênio, para Kant, tivesse tanto mais um sentido de símbolo poético para se pensar o gosto do que de fato guardasse um aí uma estrutura pronta e panegírica do gênio. E é este padrão de gosto que Kant procura preservar e, neste sentido, atribui à cultura, a função de garantir esta preservação do gosto, isto implica dizer, da natureza, da arte e do bem moral. A natureza é referida em toda a obra de Kant como este nicho de possibilidades morais e, portanto, sua terceira crítica tenta seguir a mesma direção para completar a finalidade do sistema. Assim, a natureza, ainda que não uma arte estética prontamente dita, tem um papel muito superior a ela, por concede-lhe não apenas as regras para seu nascimento, mas tornar a arte bela necessária, a seu favor, isto significa dizer, a favor do bem moral vislumbrado pela razão do sujeito representado pelo bom gosto no universo de um super sujeito que seria o gênio. Aqui, então, a razão guarda um ideal de belo, na medida em que encara a vastidão não apenas moral, mas estética, da natureza.

Referências

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

DUARTE, Pedro: *O estio do tempo: Estética e filosofia no Romantismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2011.

DUARTE, Rodrigo (Org). *O belo autônomo*. Textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

HAAR, Michel. *A Obra de Arte: Ensaio sobre a ontologia das obras*. 2ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução: Valerio Rohden e Antonio Marques. São Paulo e Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2ª edição, 2005.

SCHILER, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. Tradução: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. 4ª edição. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *Kallias ou sobre a beleza*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

SUSUKI, Márcio. *O gênio romântico: Crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

POST SCRIPTUM II

O SENTIDO KANTIANO DE NATUREZA, GÊNIO E A ARTE

A PARTIR DO SÉCULO XX

O que nos levaria a crer que a arte depois do século XIX ou a partir do século XX estaria distanciada da tese de Kant sobre o julgamento estético e a experiência do sujeito com a criação da arte, seria o engano de tomarmos a estética da terceira crítica como anunciadora de uma relação realista do sujeito com a natureza, i.e., de uma relação em que o sujeito estaria julgando níveis de determinação do objeto ao invés do seu indeterminado e ao mesmo tempo de uma relação em que o gênio seria original ao elevar paisagismos e meras cópias da natureza. Contudo, se nos colocamos com a real tese de Kant, a saber, de que o sujeito julga formas de um conteúdo indeterminado e que o gênio imita tão só o modo como a natureza se apresenta e não como de fato ela é, então chegamos aqui a um ponto passível de contato com a proposta de grande parte das vanguardas artísticas do século XX. Antes que toquemos de modo especial no tema da natureza, do gênio e da arte segundo tal perspectiva, é necessário, portanto, importarmos ao nosso texto os aspectos da crítica do gosto, que são o livre julgamento e o sentimento estético acompanhado de reflexão.

Em matéria de artes visuais, por exemplo, poderíamos conceber Marcel Duchamp (1887-1968) como símbolo de exigência d'uma crítica do gosto. E aqui invocamos a tão já frequente invocada obra, “*A fonte*” (1913).

Tal obra propõe-se a lançar-se como crítica do gosto na medida em que expõe um objeto fabricado como se fosse uma obra de arte. Isto se mostra um tanto

problemático, se já colocada numa relação com a estética de Kant, porque se trata, como foi dito, de um objeto fabril, não de uma criação genuína, única. Em verdade, a iniciativa de Duchamp consistiu em uma radicalização da crítica do gosto, no momento em que, prescindiu tanto do objeto determinado, a ponto de ter sido capaz de concebê-lo como indeterminado e, com isto, manifestou a possibilidade de pensar um mictório como se não fosse um mictório, mas arte. É como se a crítica do gosto reivindicada por Duchamp estivesse assentada tão só na interpretação do objeto e não na criação unívoca do gênio. E, para se falar em atividade genial na arte na obra de Duchamp, deveríamos conceber o gênio enquanto aquele que transfigura a percepção da realidade determinada e pode fornecer esta capacidade aos indivíduos receptores da arte e/ou integradores de uma experiência estética.

Se concebemos agora o trabalho do construtivista russo Malevich (1878-1935), o tema da estética kantiana fica um tanto descartada, mas não inteiramente anulada. O “*Quadro negro sobre fundo branco*” (1915) pode nos servir de exemplo. Malevich reivindica uma espécie de arte pura, mas utiliza, para isto, apenas formas geométricas, o que, para Kant, constituiria tão só um conjunto de traços admiráveis, porém não contempláveis em matéria de estética. Malevich parece tornar forma pura um sinônimo de arte pura. Ao passo que Kant parece se preocupar mais com o juízo crítico e a contemplação sobre o jogo das faculdades com o conteúdo do objeto. O jogo ocorre com a forma do objeto, disso sabemos, no entanto, o conteúdo também participa do jogo, porque não é determinado e sim indeterminado. O conteúdo de um objeto de arte não deve ser conhecido, mas sentido e julgado de modo crítico a partir do livre jogo das faculdades cognitivas. O que ocorre com Malevich é, simplesmente, a reivindicação de uma arte limpa de qualquer conteúdo em pró de uma arte imbuída de formas geométricas. No entanto, esta arte reivindica ainda assim uma crítica do gosto. Ela se

assume primeiramente arte, e desafia-nos a observá-la criticamente. Um legado kantiano? Poderíamos assumir isto, sim. Porém, a intenção de Malevich pertence a uma outra postura em relação ao que seria forma pura da arte, i.e., trata-se aqui em retirar do caráter de arte o que ele chama de peso do objeto (Cf. SEUPHOR, 1970, p. 37).

A proposta kantiana de uma estética como ferramenta para o sujeito arrancar a realidade determinada das coisas de si é perceptível na obra de Malevich, porque “a realidade plena dos objetos, de coisas habituais, o mundo das noções habituais em que vivemos são criticados como um deserto” (SOBREVILLA, 1991, p. 252), numa pintura que, paratanto, exige formas puras geométricas.

A originalidade do objeto estético marca uma reivindicação dos artistas assumidamente vanguardistas. Poderíamos pensar que o ponto de desconexão com a teoria kantiana do gênio talvez estivesse na perspectiva do gênio como detentor de regras para a criação da arte. Isto porque a ideia de vanguardismo nasceu no período da indústria e da reprodutibilidade, da época da mercadoria e do consumo em anúncios conjunturais de firmação na sociedade, e poderíamos entrar de acordo com Ruffinoni, segundo o seguinte pensamento: “em um mundo em que tudo vira mercadoria, seria muito ingênuo achar que um homem torna-se artista e é ou será valorizado apenas porque a natureza nele inscreveu um dom especial para dar regras à arte.” (RUFFINONI, 2010, p.108). Mas, se pensamos por outro lado, digamos, de acordo com a proposta de uma cultura estética por Kant, podemos assumir a tese do gênio, ainda assim, válida. Isto implica ou baseia-se numa compreensão do sentido de natureza instaurado na C.F. J. que não fala de uma natureza enquanto mera paisagem. Insistimos em um sentido complexo de natureza na terceira crítica. Trata-se da natureza (*Naturell*) enquanto unidade entre a natureza circundante e a natureza subjetiva (*Natur*) do sujeito criador como disposições naturais para o erigir de uma terceira natureza, imbuída de uma

cultura estética, a saber, a civilização.

Pareceria no mínimo vão desconsiderarmos a aplicação em nossa atualidade de uma estética anunciada por Kant, que se propunha genuinamente crítica. É indubitável assumirmos a urgência da crítica na produção da arte desde do século XX. Então, se falamos em talento de gênio, nesta perspectiva da crítica do gosto kantiana, não estamos fugindo dos nossos tempos. Isto porque, o que faz o gênio não é uma paisagem que misteriosamente lhe insufla as regras da arte. Mas uma natureza (*Naturell*) completa que lhe garante as regras e disposições de ânimo para a produção de uma arte estética. Neste sentido, mesmo que um gênio realize determinada arte que venha a ser reproduzida exponencialmente, não é a reprodução que retira o caráter estético da arte criada aí. O que faz um trabalho genial é uma arte cujo impacto estético é impossível de retirar. A estética de uma arte é o que se configura como sua forma e isto permanece independente da reprodutibilidade aplicada ali. São as ideias estéticas que formam uma arte puramente estética, entenda-se, crítica. Uma arte lançada à reprodução pode transmutar a experiência estética para outra esfera, diferente da que temos na contemplação, mas não inteiramente extingui-la. Outrora, um quadro de Van Gogh (1853-1890) poderia ser apreciado apenas em um museu, era necessário que a experiência fosse ao vivo e isto garantia o sentido de contemplação como apreciação demorada e estática. Atualmente, o mesmo quadro pode ser visto em fotografias ou em meios virtuais e, neste caso, o sentido de contemplação ganha outro significado. Portanto, não é a contemplação que falece, mas o seu sentido, para dar nascimento a um outro, talvez mais complexo, devido à resistência de muitos em permanecerem na nostalgia da contemplação, a qual chamo de religiosa, com a arte. Há gênio, e há contemplação de sua arte, mas não se trata de um gênio moderno, porque aquele já fez muito por uma terceira natureza, e agora vivenciamos nela em vista, ainda, d'uma

sempre, outra, terceira natureza, posto que a atual já se nos inscreve como a nossa *Naturell*, nem se tratar de uma arte inteiramente estética, porque a mecânica da reprodutibilidade se aplica a ela, tampouco se trata de uma contemplação tradicional, porque a velocidade da criação genial com a reprodução como suporte nos deixa em vista de re-pensarmos um novo sentido para a experiência contemplativa⁷⁴.

Se pensamos para além do objeto, coisa que em geral insiste em fazer a vanguarda, então a genialidade é exibida não no conteúdo do objeto ou no objeto como se apresenta, mas nas ideias que pensam o objeto ou na forma de seu conteúdo. Então, para utilizarmos outro exemplo, uma lata de sopa *Campbells* divulgada em *pop art* por Andy Warhol (1928-1987), deixa de ser apenas uma lata de sopa, para ser pensada como arte, i.e., para ser capturada como objeto de reflexão e crítica. Nos utilizemos também da referência ao cineasta russo Dziga Vertov (1896-1954), cuja proposta de cinema do século XX procurou defender uma ressignificação do olhar estético através do uso de um instrumento meramente mecânico. A câmera, portanto, tais propostas de vanguarda procuraram esforçarem-se por uma compreensão sensível, i.e., estética das coisas comumente vividas.

Em vanguarda, a crítica do gosto é levada a diante sem escrúpulos, porque se encara a arte como o discutível. Isto ocorre tanto mais com a arte atual do que com a arte sobre a qual muito se sentia demoradamente, i.e., muito se contemplava. O sentido de contemplação parece, então, cair por terra para dar lugar a uma urgência maior de crítica e, muitas vezes, apenas a admiração ou o espanto ocupam o lugar da contemplação, cujo movimento é lento e harmonioso. Há portanto, uma imbricação

⁷⁴ Para Walter Benjamin, é bem sabido, a reprodutibilidade técnica em relação às artes que originariamente nunca dependeram dela, como a pintura, marca o fim do processo de contemplação, i.e., representa uma destruição da aura da obra de arte. Cf. Walter BENJAMIN. *A obra de arte a época de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 168 – 69.

entre o sublime e o belo na experiência estética de vanguarda, porque o sublime é marca do espanto e da admiração ao invés de contemplação. A confluência desta harmonia (belo) e desarmonia (sublime) ocasiona um outro tipo de sentimento estético que, podemos dizer ainda, parece ser carente de uma definição aceitável. A ruptura da dimensão pictórica parece dar o declive da contemplação em matéria de arte, nasce a imagem técnica, que exige de nós grande capacidade de reflexão.

A contemplação estaria finda não como um possível fracasso da teoria kantiana sobre estética. Podemos reconhecer que a contemplação se permite transfigurar, na medida em que a experiência estética começa por exigir mais reflexão do que, prontamente, sentimento. “A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto” (BENJAMIN, 1981, 168). Em termos de vanguarda artística, o tema da arte contemplada é morta para se percebida como objeto artístico avaliado e isto guarda uma exigência de Kant realizada em matéria de estética. Assumir a existência de um objeto estético não significa reduzir a arte ao objeto. Do contrário estar-se-ia tratando de objeto epistemológico. Se estamos falando aqui de objeto estético no tema da arte, falamos das ideias que compõem o objeto estético; elas podem estar em um objeto de fato ou não, i.e., podem compor a matéria com a forma, ou tão só a forma. É neste último sentido que se fala e/ou se cria em, por exemplo, a desmaterialização da arte⁷⁵ ou, relembremos, o retirar a arte do peso do objeto segundo Malevich. Este peso do objeto é o que há de determinado, conhecível e hodierno enquanto contaminações ou bloqueios para um

⁷⁵ Sobre o tema da desmaterialização da arte indicamos a leitura do capítulo 2 da obra Christine MELLO. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora SENAC, 2008. Aqui a autora explicita muito bem relação entre a atualidade social refletida na arte, mais especificamente, no vídeo. É interessante observar como o tema da contemplação kantiana cai por terra diante de um objeto estético como uma arte expressa em vídeo. A autora questiona a ausência da arte enquanto matéria e trata, exatamente, das formas e expressões de ideias artísticas que o vídeo pode servir como suporte e não como materialização da arte.

processo reflexivo e crítico da arte em nossa atualidade.⁷⁶

Outro aspecto das artes do século XX que pode ser acrescido aqui é o surgimento da música dodecafônica. Arnold Schoenberg (1874-1951) foi o primeiro a utilizar-se desta técnica. O *dodecafonismo* musical busca ir contra qualquer anseio por uma música resolvida, entenda-se aqui, uma música completa, concluída em si mesma em harmonia e melodia bem continuadas. Trata-se de uma música que passa a exigir um outro ouvido musical, ao retirar a tonalidade como o fundamento de uma música verdadeira. Para Adorno, o trabalho de Schoenberg foge de qualquer disposição para um jogo estético das faculdades e também de qualquer atrativo, porque se trata de uma arte que exige conhecimento. Neste aspecto, a tese de Kant sobre a arte estética fica excluída como válida, se nos utilizamos de Adorno para compreender Kant. Talvez esta tese adorniana esteja correta, porque ele se baseia nos seguintes ditos de Schoenberg: “A música não deve enfeitar, mas deve ser verdadeira” e “a arte não nasce do poder, mas do dever” (SCHOENBERG apud ADORNO, 2009, 41-2). Neste caso, se nos colocamos a pensar a arte como arauto de uma verdade, fica difícil conciliar a estética de Kant a ela, caso esta verdade seja sinônimo de um conhecimento verdadeiro de uma arte, mas se pensamos a verdade enquanto elemento secundário da arte, i.e., como algo que se aplica à arte como exigência de razão fincada numa experiência estética do sujeito (eis em que consiste uma cultura estética segundo Kant), então é possível conciliar a tese kantiana com a tese de Schoenberg. Porque o verdadeiro aqui não assumirá uma coisa em si na arte,⁷⁷ mas o estético ao invés de um mero atrativo. No caso da arte enquanto dever,

⁷⁶Não é o objeto enquanto *objekt*, mas enquanto *gegenstandes*, que deve ser pensado, porque, mesmo com a ausência do *objekt*, pensar sua ausência, só é possível ao pensar alguma forma, mas não há forma para o inexistente, a forma é a forma de algo, este algo é um objeto pensado, com um conteúdo também pensado dentro de uma tarefa reflexionante por parte do julgador da arte.

⁷⁷ Até Adorno chega mesmo a proferir: “[...] quando a verdade ou falsidade de qualquer elemento musical individual depende do estado total da técnica, este só se torna decifrável em determinadas constelações de

Schoenberg queira talvez revelar o papel da arte como componente de uma cultura verdadeiramente estética, segundo o sentido de um papel social, também exigido por Kant (Cf. C.F.J., §59). Mas, o dever advém de um poder subjetivo em criar a arte. Neste sentido, Schoenberg diante de Kant parece um tanto radical ou unilateral. Até aqui podemos colocar Kant e Schoenberg, um frente ao outro, com o apontamento do que se poderia convergir com eles ou não. Mas algo é inegável que se trata de algo convergível: a música de Schoenberg exige uma crítica do gosto. Isto é básico, simples.

Poderíamos, doravante, assumir que o gênio moderno anunciado e/ou reivindicado por Kant transfigurou-se, em certo sentido, em genialidade modernista? É possível arrancarmos de muitos trabalhos estéticos, com proposta modernista, teorias confluentes com a tese kantiana do gênio, embora não possamos pensá-las inteiramente vinculada à Kant. Se o nosso esforço consistisse aqui em tentar obter do cenário da arte, a partir do século XX, um pano de fundo kantiano, estaríamos, com toda certeza, cometendo um grave erro filosófico e metodológico. Contudo, nossa tentativa procurou pontuar os aspectos convergíveis com a finalidade de clarificarmos tanto a estética de Kant, como a sua validade. O que não deve ser deixado de lado, portanto, é a urgência do cultivo (cultura) de uma crítica sensível anunciada por muitas obras, ditas, “*geniais*” a partir do século XX. Se não é em relação ao recurso de uma tipologia da crítica do gosto e de um cultivo de sentimento estético autêntico, em que sentido, acrescentamos, tais obras são tão referidas como obras geniais?

obras particulares. Nenhum acorde é falso “em si”, pelo simples fato de que não existem acordes em si [...]” Theodor ADORNO, *Filosofia da nova música*. Tradução: Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 38.

Referências

ADORNO, Theodor. *Filosofia da nova música*. Tradução: Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução: Valerio Rohden e Antonio Marques. São Paulo e Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2ª edição, 2005.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. “Julgar sem perspectivas, julgar pelo universal: glosas modernistas a Kant”. In: TRANS/FORM/AÇÃO: Revista de filosofia/ Marília: UNESP. V. 33, p. 95-109.

SOBREVILLA, David. “Los planteamientos estéticos de Diderot y Kant” IN: _____ . *Filosofía, política y estética en la crítica del juicio de Kant*. Lima: Instituto Goethe de Lima, 1991, p. 255 – 274.