

## A especificidade do belo artístico

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves\*

**Resumo:** Em boa parte da *Crítica do juízo* a arte é tratada como objeto de uma experiência estética que não se distingue daquela experiência que se pode ter com a bela natureza. A bem da verdade, tanto nas duas introduções como na Analítica do Belo é o belo natural, e não o belo artístico, que fornece o paradigma do juízo de gosto puro e, de fato, este constitui o tema central desta primeira parte da obra. Certos temas, contudo, embora digam respeito aos dois tipos de beleza, são bastante interessantes para pensar-se a bela-arte, sobretudo a noção de forma.

**Palavras-chave:** arte – natureza – beleza – juízo – forma

Em boa parte da *Crítica do juízo* a arte é tratada como objeto de uma experiência estética que não se distingue daquela que se pode ter com a bela natureza. A bem da verdade, tanto nas duas introduções como na Analítica do Belo é o belo natural, e não o belo artístico, que fornece o paradigma do juízo de gosto puro, e, de fato, este constitui o tema central desta primeira parte da obra. Se os quatro momentos do juízo de gosto forem usados para esboçar uma primeira tentativa de compreensão daquilo que seria o belo em Kant, chega-se a uma definição válida tanto para a beleza natural como para a arte: para ser julgado belo, um objeto deve promover uma satisfação desinteressada, que seja fruto da harmonia entre a imaginação e o entendimento

\* Doutoranda do Departamento de Filosofia da FFLCH-USP.

por ocasião da representação daquele objeto, e esta satisfação deve poder ser tomada por universal e necessária, ainda que o sentimento da beleza não possa ser delimitado por conceitos. Além disso, a forma de tal objeto deve ser percebida como final, mas sem que represente efetivamente um fim. A exigência do desinteresse significa que nenhum fundamento subjetivo pode influir na atribuição de beleza aos objetos, pois isso impediria que o sentimento de prazer pudesse ser imputado a todos: “Um juízo de gosto sobre o qual atrativo e emoção não têm nenhuma influência [...] e que, portanto, tem meramente a finalidade da forma como fundamento-de-determinação, é um juízo-de-gosto puro” (Kant 4, p. 318).

Aos poucos, ainda na Analítica do Belo, começam a surgir temas que, embora digam respeito aos dois tipos de beleza, são bastante interessantes para se pensar a bela-arte, entre os quais destaca-se a relevância que Kant atribui à forma nos juízos de gosto. O fato de o sentimento de prazer que constitui o juízo estético estar ligado à forma do objeto já o distingue de algum outro tipo de prazer que pudesse decorrer de sensações ou da aplicação de conceitos àqueles objetos. Esta idéia de que o sentimento de prazer no juízo estético deva estar ligado à forma e não à sensação fica bem clara quando Kant trata da primazia do desenho sobre as cores. Inicialmente Kant prioriza o desenho, que seria o “essencial”, o “fundamento de toda disposição para o gosto”, em detrimento de aspectos que seriam mais sensíveis, como a cor, a qual embora possa “vivificar o objeto para a contemplação”, não é a responsável por “torná-lo digno de contemplação [*Anschauungswürdig*] e belo”, ou os sons. Num primeiro momento, Kant chega a afirmar que as cores e os sons contribuem para a beleza apenas na medida em que são capazes de intensificar a satisfação com a forma e porque “com seu atrativo, vivificam a representação, ao despertarem e conservarem a atenção pelo objeto mesmo”<sup>(1)</sup>, para depois observar que, no entanto, as sensações de cor, tanto quanto as de som, podem ser consideradas belas, desde que sejam puras e, nesse caso, podem ser consideradas como elementos que também dizem respeito à forma, ou seja, como algo que pode ser comunicado universalmente, por oposição à “qualidade das sensações mesmas”, que não poderia ser a mesma para todos os sujeitos (*id.*, *ibid.*, p. 319).

Como comenta Henry Allison, o conceito de forma não precisa necessariamente ser compreendido meramente como uma estrutura espaciotemporal. É possível, a partir do próprio texto de Kant, perceber que forma, na *Crítica do juízo*, tem um sentido mais amplo: “Uma vez que a harmonia entre as faculdades deve dar-se na mera reflexão, os dados sensíveis devem fornecer algo sobre o que refletir, e isto só pode consistir numa certa ordem ou arranjo, que deve ser considerada como ‘forma’, no sentido dado por Kant” (Allison 1, p. 288). Esta necessidade da forma para que haja expressão fica clara, por exemplo, quando Kant descreve a experiência com a música:

“Assim como a modulação é como que uma linguagem universal da sensação, inteligível a todo homem, a arte do som a exerce por si só em todo seu impacto, a saber, como linguagem das afecções, e assim, segundo a lei da associação, comunica universalmente as Idéias estéticas com ela vinculadas de maneira natural; que, porém, porque aquelas idéias estéticas não são conceitos e pensamentos determinados, a forma da composição dessas sensações (harmonia e melodia) serve somente, em vez da forma de uma linguagem para exprimir, mediante uma disposição proporcionada das mesmas [...], a Idéia estética de um todo coerente de uma plenitude de pensamentos indizível, em conformidade com um certo tema, que constitui a afecção predominante na peça” (Kant 6, p. 357).

A crítica de arte contemporânea, bem como alguns intérpretes de Kant, tende a identificar essa valorização da forma na *Crítica do juízo* com o formalismo que marcou a crítica de arte em meados do século XX, representado, sobretudo, por Clement Greenberg. Este tipo de leitura pode ter desdobramentos interessantes, mas parece desconsiderar o significado da forma no texto da *Crítica do juízo*, o qual não pode ser desvinculado da noção de finalidade, já que os juízos estéticos de reflexão são introduzidos por Kant justamente a propósito do julgamento da natureza como técnica e, conseqüentemente, da forma dos produtos naturais segundo a representação da idéia de finalidade, pressupostos pelo próprio Juízo que, confrontado com a

beleza da natureza, não a julga como mero mecanismo, e sim, por analogia, como arte. Pretender discutir o papel da forma na estética de Kant é algo que não pode prescindir, portanto, de um esclarecimento acerca da distinção entre o realismo e o idealismo da conformidade a fins expressa pelo princípio do gosto.

O realismo consistiria em compreender esta conformidade a fins como “fim efetivo (intencional) da natureza (ou da arte) para concordar com nosso Juízo”, ao passo que o idealismo consistiria em concebê-la simplesmente como “uma concordância final e sem fim – que sobressai espontânea e acidentalmente – com a necessidade do juízo, relativamente à natureza e às suas formas produzidas segundo as suas leis particulares”. Apesar das belas formas naturais corroborarem a admissão do realismo da conformidade a fins estética, pois sua elegância, a multiplicidade das cores e as composições harmoniosas com as quais deparamos quando contemplamos, por exemplo, as flores e os animais de todas as espécies poderiam levar facilmente a acreditar que na causa produtora à base da produção do belo teria jazido uma idéia dele, ou seja, um fim favorável à nossa imaginação, Kant descarta esta hipótese em virtude da máxima da razão segundo a qual “deve evitar-se na medida do possível a desnecessária multiplicação dos princípios por toda parte”, preferindo pressupor que “essas formas, mesmo independentemente de toda idéia subjacente a elas como fundamento, podem ser conformes a fins para o nosso Juízo”. Além disso, se a natureza tivesse “constituído as suas formas para a nossa satisfação”, a conformidade a fins da natureza seria objetiva, e não mais subjetiva, e os juízos acerca da beleza das formas naturais não seriam livres, como devem ser os juízos de gosto (Kant 5, p. 191-5). Se o idealismo da conformidade a fins deve ser admitido quando se trata da natureza, Kant tem ainda mais motivos para adotá-lo para pensar a bela-arte. Afinal, se ela pretendesse deliberadamente alcançar fins determinados, ela não seria arte bela, mas arte agradável, caso pretendesse agradar por via das sensações, ou arte mecânica<sup>(2)</sup>.

Ora, o conceito de finalidade é empregado desde a Introdução como uma propriedade pela qual o juízo reflexionante atribui à natureza um fundamento para a unidade sistemática de suas leis, ou seja, desde este momen-

to o caráter sistemático da natureza é denominado finalidade, o que terminará por levar a caracterizar o belo como uma variedade da finalidade. É a idéia de que a natureza, “pela afinidade das leis particulares sob as mais universais, qualifique-se a uma experiência, como sistema empírico” é o próprio princípio transcendental do Juízo:

“Somente o Juízo, ao qual compete trazer as leis particulares, mesmo segundo aquilo que elas têm de diferente sob as mesmas leis universais da natureza, sob leis superiores, embora sempre empíricas, tem de pôr no fundamento de seu procedimento um tal princípio” (Kant 7, p. 45).

Belos objetos da natureza são pensados como conformes a fins, e sua beleza é pensada como uma finalidade da natureza. Mas Kant adverte: “É o Juízo que é propriamente técnico; a natureza é representada como técnica somente na medida em que concorda com aquele seu procedimento e o torna necessário” (*id.*, *ibid.*, p. 56). Trata-se, portanto, de uma finalidade cujo fundamento é puramente subjetivo, pois consiste na “concordância da forma do objeto”, independentemente de qualquer conceito, com as faculdades de conhecimento, para um “conhecimento em geral”. Sobre esta representação da finalidade da forma do objeto na mera reflexão, sem a referência a qualquer conceito determinado, repousa um sentimento de prazer que é, propriamente, o sentimento do belo. Logo, um juízo estético sobre um objeto não é uma determinação do objeto, mas do sujeito, em virtude de uma proporção que se estabelece entre sua imaginação e seu entendimento. Esta proporção entre as duas faculdades é sentida como prazer quando existe uma harmonia, um favorecimento mútuo entre elas.

Afirmar que os juízos de gosto dizem respeito a uma satisfação com a forma de um objeto não significa que esta forma corresponda à perfeição que se poderia esperar desse objeto, pois os juízos de gosto são estéticos, repousando assim sobre fundamentos subjetivos. Portanto, aquilo que se reconhece na representação de algo que se julga belo é uma finalidade subjetiva formal, a qual se distingue da finalidade objetiva, que sempre se

refere ao conceito de um fim, conceito este que deve conter o fundamento de possibilidade interna do objeto e preceder sua representação. Diz-se que alguma coisa é perfeita quando existe uma concordância entre o diverso na representação dessa coisa e um conceito. No entanto, também pode ocorrer que, do ponto de vista formal, haja concordância do diverso numa coisa sem que, contudo, essa concordância refira-se a um conceito. Esta seria a finalidade subjetiva, a qual nada tem a dizer acerca da perfeição do objeto representado, mas que, contudo, é capaz de ser acompanhada por um estado de satisfação do sujeito (Kant 4, p. 321-8). Esta satisfação é decorrente de uma relação que se estabelece entre a imaginação e o entendimento por ocasião de uma dada representação, a qual consiste em um sentimento de prazer que, para o sujeito, deveria poder ser considerado como válido para todos (*id.*, *ibid.*, p. 316-7).

Mas, uma vez que, no pensamento kantiano, a forma da finalidade jamais poderia ser considerada uma propriedade dos objetos, não faria sentido esperar que Kant designasse quais os objetos mais adequados à produção da harmonia entre a imaginação e o entendimento. Assim, ainda que, inicialmente, Kant se proponha a analisar a finalidade como um conceito regulativo para investigar exclusivamente a técnica da natureza, onde esta finalidade só pode se manifestar de modo não intencional, e não tenha a intenção de encontrar “o princípio da beleza artística”, sua pretensão é estender “os mesmos princípios que estão no fundamento do juízo sobre a beleza natural” ao julgamento da beleza artística (*idem* 7, p. 91). Entretanto, certas características que poderiam ser atribuídas a produtos da arte, como a utilidade ou a referência a um conceito, parecem ser incompatíveis com o predicado da beleza.

Essa questão é problematizada na distinção que Kant estabelece entre beleza livre e beleza aderente. A “beleza livre não pressupõe nenhum conceito daquilo que a coisa deva ser”, enquanto com a beleza aderente se dá exatamente o oposto, ou seja, a beleza do objeto refere-se a um conceito daquilo que ele deveria ser e, portanto, implica a avaliação da perfeição do objeto em relação àquele conceito. Muitas aves e crustáceos, por exemplo, são belos por si mesmos, não por corresponderem a algum conceito. Traça-

dos que nada significam, como “desenhos *à la grecque* e folhagens”, por exemplo, também são belezas livres, na medida em que não representam “nenhum objeto sob o conceito determinado”. O mesmo pode ser dito de toda música que não tenha tema nem letra. Ou seja, tanto objetos naturais como objetos artificiais podem ser belezas livres, e, mesmo no caso dos últimos, Kant sustenta que o juízo de gosto é puro, desde que o objeto não se refira a algum conceito daquilo que ele deveria ser. Quando se julga uma beleza livre, julga-se unicamente sua forma, portanto o juízo-de-gosto é puro. Já no caso da beleza aderente, quando existe um conceito daquilo que o objeto julgado deve representar, como no caso de um homem, de um cavalo, de uma igreja, ou de um palácio, o juízo-de-gosto não é puro, e a liberdade da imaginação é restringida (Kant 4, p. 323-4).

Cabe observar que essa distinção é simples apenas aparentemente, pois, de acordo com os exemplos dados por Kant, objetos podem ser classificados como belezas aderentes por dois motivos diferentes. Tanto objetos naturais como objetos produzidos pelo homem podem ser considerados belezas aderentes, desde que se refiram a algum fim e, portanto, sejam julgados a partir do conceito daquilo que devem ser para corresponder àquele fim. Nesse sentido, um cavalo corresponde a um conceito daquilo que um cavalo deve ser, tanto quanto uma igreja deve corresponder ao conceito daquilo que se espera que seja uma igreja. Estes dois tipos de objetos podem causar satisfação na medida em que, em maior ou menor grau, sejam perfeitos em relação àquilo que se esperaria que eles fossem. Mas além deste tipo de beleza aderente existe um outro, que seria o das belezas aderentes produzidas pelo homem que têm um conteúdo, por oposição às produções artísticas que não significam nada, que não têm um tema. O fato de Kant mencionar dois motivos diferentes para se considerar algo como uma beleza aderente pode ser atribuído ao fato de Kant não distinguir coisas que representam fins de coisas que representam outros objetos. Ora, representar um fim é servir àquele fim; não se trata de uma relação semântica. Por outro lado, representar um objeto sob determinado conceito pode não ter nada a ver com conformidade a fins, sendo muito mais uma questão de descrever, retratar ou referir-se a algo.

A distinção entre beleza livre e beleza aderente pode ser interpretada como uma restrição dos juízos de gosto puros aos objetos naturais, já que é difícil imaginar como julgar uma obra de arte sem passar pela questão da perfeição, ou seja, mesmo que não se tenha um conceito determinado daquilo que uma obra de arte deva ser, existe a expectativa de que ela cumpra um certo papel, sobretudo a partir da afirmação de Kant segundo a qual “uma beleza natural é uma bela coisa; a beleza artística é a bela representação de uma coisa” (Kant 6, p. 343), que coopera com essa interpretação, na medida em que parece indicar que a qualidade da arte depende de sua capacidade de desempenhar bem uma certa função, que também aparece como capacidade para representar de uma maneira bela objetos ou temas que seriam feios (*id.*, *ibid.*, p. 344). Quando desenvolve sua teoria das Idéias estéticas Kant também procede como se a arte pudesse ser caracterizada essencialmente como representação:

“O poeta ousa sensibilizar Idéias racionais de seres invisíveis, o reino dos bem-aventurados, o reino do inferno, a criação, e assim por diante; ou mesmo tornar sensível aquilo que por certo encontra exemplos na experiência, por exemplo, a morte, a inveja e todos os vícios, do mesmo modo o amor, a fama, e assim por diante, além dos limites da experiência, mediante uma imaginação que rivaliza com o modelo da razão no alcanceamento de um máximo, em uma completude para a qual na natureza não se encontra nenhum exemplo” (*id.*, *ibid.*, p. 346).

Não se espera que, no pensamento de Kant, uma característica do próprio objeto seja o fator determinante para decidir se aquele objeto é uma beleza livre ou uma beleza aderente, como se esta fosse uma característica intrínseca a eles, mas que tomá-los de um modo ou de outro dependa do modo pelo qual forem julgados. Nesse sentido, não seria pertinente estabelecer que objetos naturais sejam belezas livres e obras de arte, belezas aderentes, assim como decidir que a arte abstrata deva ser sempre considerada como beleza livre e a arte figurativa, como beleza aderente. Este tipo

de relação já constituiria um juízo de conhecimento, pois vincularia a representação a um conceito e, portanto, não seria um juízo de gosto puro<sup>(3)</sup>. A impossibilidade de decidir-se de antemão se um objeto é uma beleza livre ou aderente poderia ser comprovado, segundo Kant, pela inexistência de unanimidade quanto a este ponto:

“Um juízo-de-gosto, quanto a um objeto, só seria puro de fins internos determinados se aquele que julga ou não tivesse nenhum conceito desse fim, ou em seu juízo fizesse abstração dele. Mas, nesse caso, embora emitisse um juízo-de-gosto correto, ao julgar o objeto como beleza livre, seria, no entanto, censurado pelo outro, que considera a beleza no objeto apenas como índole aderente (tem em vista o fim do objeto), e acusado de um falso gosto, embora ambos, a seu modo, julguem corretamente: um, segundo aquilo que tem diante dos sentidos; o outro, segundo aquilo que tem em seus pensamentos. Por essa distinção pode-se pôr de lado muita querela dos juízos-de-gosto sobre beleza, mostrando a eles que um se atém à beleza livre, o outro à aderente, o primeiro emite um juízo-de-gosto puro, o outro um juízo-de-gosto aplicado” (Kant 4, p. 324).

Essa liberdade para julgar de um ou de outro modo é, contudo, negada em outras passagens. Kant chega a afirmar que, para se julgar um produto artístico, uma vez que “a arte sempre pressupõe um fim na causa”, “é preciso primeiramente ser tomado por fundamento um conceito daquilo que a coisa deve ser”, e, em virtude desta referência a um conceito daquilo que a coisa deveria ser, passa a participar do juízo a perfeição segundo a qual a representação corresponde àquele conceito (*idem* 6, p. 343). Negar ao juízo estético que ele possa referir-se à perfeição implica igualmente negar que ele tenha a ver com a realização de uma intenção, seja ela artística ou não, isto é, julgar algo belo não pode ser, simplesmente, a constatação de que o artista, com sua obra, tenha sido feliz no que diz respeito à realização de suas intenções. E isso não vale unicamente no caso da arte. Outras representações também são mencionadas como se não pudessem jamais se

desvencilhar da condição de belezas aderentes. Nesse sentido, a beleza de um ser humano, a beleza de um cavalo ou a beleza de um edifício pressupõem um conceito de fim que determine o que a coisa deve ser, portanto, um conceito de sua perfeição constituindo belezas meramente aderentes (Kant 4, p. 323). Em uma nota ao § 17 Kant vai mais além, estabelecendo que, mesmo quando não conhecemos o fim implicado pelo conceito do objeto, o fato de sabermos tratar-se de um objeto produzido já compromete a pureza do juízo:

“Há coisas em que se vê uma forma final sem conhecer nelas um fim; por exemplo, os utensílios de pedra freqüentemente extraídos de túmulos antigos, dotados de um orifício como para um cabo, e que, embora em sua figura denunciem claramente uma finalidade, para a qual não se conhece o fim, nem por isso são declarados como belos. Só que considerá-los como um artefato já é o bastante para ter de admitir que se refere sua figura a alguma intenção e a um fim determinado. Por isso, também, não há nenhuma satisfação imediata em sua intuição. Uma flor, em contrapartida, por exemplo, uma tulipa, é tida por bela porque uma certa finalidade, que, assim como a julgamos, não é referida a nenhum fim, é encontrada em sua percepção” (*id., ibid.*, p. 328).

Embora a distinção entre beleza livre e beleza aderente seja relevante para se pensar se existiria ou não uma maior adequação dos objetos da natureza aos juízos de gosto puros, Kant deixa de mencioná-la em outras partes do texto, o que faz com que ela não possa ser considerada um critério realmente importante para decidir-se qual seria a solução definitiva do problema. Para que isso aconteça, é preciso aguardar a introdução de novos elementos, que surgem a partir do § 43, os quais constituem claramente uma discussão separada acerca da bela-arte, muito mais ampla que a teoria exposta na Analítica do Belo. Kant começa por localizar a “arte em geral” a partir de três contrastes. Em primeiro lugar, a arte é contraposta à natureza por ser uma “produção por liberdade, isto é, por um arbítrio, que toma como

fundamento de suas ações a razão” (Kant 6, p. 337). O produto ou consequência da arte é uma “obra” (*Werk*), na qual uma causa produtora pensou um fim, ao qual aquela deve a sua forma, enquanto o da natureza é um “efeito” (*Wirkung*)<sup>(4)</sup>. Em segundo lugar, a arte é uma habilidade do homem que se distingue da ciência, no sentido em que uma técnica opõe-se à teoria (*Theorie*). “Também aquilo que se pode, tão logo simplesmente se sabe o que deve ser feito e, portanto, simplesmente se conhece o efeito desejado, não se denomina, justamente, arte. Somente aquilo que, mesmo quando se conhece de modo mais completo, nem por isso se tem ainda, desde logo, a habilidade de fazer, pertence, nessa medida, à arte” (*id., ibid.*). Em terceiro lugar, a arte é livre, por oposição ao artesanato, ou seja, ela é realizada por ela mesma, não por visar algum efeito externo a ela, como, por exemplo, alguma forma de remuneração. Ser livre não significa absolutamente não observar regras. Kant sublinha que, numa arte livre, trata-se justamente do inverso: “sempre é requerido algo de coativo”, um “mecanismo”, sem o qual o espírito “não teria nenhum corpo e se evaporaria inteiramente” (*id., ibid.*, p. 338).

Kant também introduz uma distinção quanto aos tipos de prazer associados à arte livre: toda arte que tem como propósito imediato o sentimento de prazer denomina-se arte estética. Mas este fim pode ser tanto o de que o sentimento de prazer acompanhe as representações como meras sensações, ou seja, a mera fruição, no caso da arte agradável, quanto o de que ele as acompanhe como modos-de-conhecimento, ou seja, induzir a harmonia entre a imaginação e o entendimento, tal como Kant já havia explicitado ao caracterizar o sentimento de prazer ligado ao juízo-de-gosto. As artes agradáveis têm em comum com as artes mecânicas o fato de serem atividades cujo fim lhes é exterior. A partir dessas considerações, a definição de bela-arte será: “modo de representação que por si mesmo é final e, embora sem fim, no entanto propicia a cultura dos poderes-da-mente para a comunicação social [*geselligen Mitteilung*]” (*id., ibid.*, p. 339). No entanto, só se pode tratar apropriadamente de sua especificidade a partir da noção de gênio. Pode-se dizer que a figura do gênio altera substancialmente o texto da *Crítica do juízo*. Se até seu surgimento a principal preocupação de Kant

estava concentrada na importância sistemática atribuída à conexão entre beleza natural e finalidade da natureza, tornando justificável que, em sua teoria do gosto, o belo natural fosse privilegiado, a partir do desenvolvimento do papel do gênio a produção artística ganha espaço. O gênio, tal como o descreveu Lebrun, é o “dispositivo” utilizado por Kant tanto para poder explicar como uma obra de arte produzida intencionalmente pode ser o correlato de um juízo reflexionante estético, quanto para esclarecer de que maneira é possível a existência de uma homogeneidade entre o belo natural e o belo artístico (Lebrun 11, p. 70). A conciliação entre estas duas instâncias passa a ser viável a partir do momento em que à definição de bela-arte como “produção por liberdade”, ou seja, “por um arbítrio que toma por fundamento de suas ações a razão” (Kant 6, p. 337), justapõe-se a caracterização do gênio como talento ou dom natural que dá à arte regra. Como o talento pertence ele mesmo à natureza, de uma certa maneira pode-se dizer que ele é uma espécie de instrumento pelo qual a natureza dá a regra à arte<sup>(5)</sup>:

“Toda arte pressupõe regras, somente por cuja fundamentação um produto, se deve chamar-se artístico, é representado como possível. O conceito da bela-arte, porém, não permite que o juízo sobre a beleza de seu produto seja derivado de qualquer regra, que tenha um *conceito* por fundamento-de-determinação, portanto tome por fundamento um conceito do modo como ele é possível. Portanto, a bela-arte não pode inventar para si mesma a regra, segundo a qual deve instituir seu produto. Ora, como, mesmo assim, sem regra prévia um produto nunca pode chamar-se arte, é preciso que a natureza no sujeito (e pela disposição das faculdades do mesmo) dê à arte a regra, isto é, a bela-arte só é possível como produto do gênio” (*id.*, *ibid.*, p. 340)<sup>(6)</sup>.

O fato de a arte ser um produto do gênio altera toda a compreensão de como pode se dar a relação entre arte e natureza na produção do belo que, até então, tinha por paradigma o belo natural. A partir da introdução da figura do gênio, e da tão discutida afirmação segundo a qual “a natureza era

bela, se ao mesmo tempo aparecia como arte; e a arte só pode ser denominada bela se temos consciência de que ela seja arte e, contudo, ela nos aparece como natureza” (Kant 6, p. 339), esta situação modifica-se e passa a existir uma espécie de reciprocidade entre natureza e arte, na medida em que uma pode ajudar a compreender a outra<sup>(7)</sup>. A partir deste ponto, passa a ser fundamental estabelecer uma analogia com a arte para se pensar o belo na natureza<sup>(8)</sup>. Estabelecer esta analogia implica estender aos belos objetos naturais a idéia de que eles *parecem* ter sido produzidos segundo uma intenção<sup>(9)</sup> e, por outro lado, considerar os produtos da bela-arte na mera reflexão, sem remetê-los a qualquer conceito, o que não significa nada diferente de julgá-los valendo-se de juízos-de-gosto puros<sup>(10)</sup>. Poderia objetar-se que o fato de uma obra de arte depender da representação de um fim para existir consistiria num obstáculo para tomá-la como modelo para julgar o belo natural, já que isso significaria que ela deveria ter uma finalidade interna objetiva e, nessa medida, corresponder a algum grau de perfeição. Esta dificuldade leva Kant a investigar o caráter da referência a um fim na produção da obra de arte, o que o leva a concluir que quando se julga aquilo que é formal na representação abstrai-se a finalidade objetiva, e o que resta é a finalidade subjetiva das representações na mente do sujeito, o qual, ao “captar uma forma dada na imaginação”, pode experimentar uma satisfação inteiramente independente da referência a um conceito de perfeição a qual constitui, propriamente, o sentimento do belo (*idem* 4, p. 321-2).

Afirmar que a bela-arte deve parecer natureza significa simplesmente dizer que ela deve parecer “tão livre de regras arbitrárias como se fosse um produto da mera natureza”, ou seja, que, a finalidade no produto da bela-arte, ainda que seja intencional, não deve parecer intencional; não deve ostentar uma forma acadêmica (*Schulform*) ou mostrar “um vestígio de que a regra esteve diante dos olhos do artista e impôs cadeias aos seus poderes-da-mente” (*idem* 6, p. 339-40). Ou seja, ao que parece, contemplar e julgar algo belo deveriam ser processos muitos semelhantes, tanto no caso da arte, como no caso da natureza, mas esta forneceria o paradigma, por meio da consideração de uma beleza natural livre, sem a intervenção de qualquer conceito. A discussão, contudo, não se resolve com esta interpretação, pois,

a despeito de o § 45 sugerir que tanto o belo artístico como o belo natural devam ser acolhidos do mesmo modo, o § 48 indica uma nova direção ao decretar que, “para o julgamento de belos objetos, como tais, é requerido gosto; para a bela-arte mesma, porém, isto é, a produção de tais objetos, é requerido gênio”, o que leva Kant a reconhecer a necessidade de “determinar com precisão” a diferença entre estes dois tipos de beleza, concluindo: “Uma beleza natural é uma bela coisa; a beleza artística é a bela representação de uma coisa”. E esta distinção, por sua vez, leva a um novo contraste entre os modos de julgar:

“Para julgar uma beleza natural como tal, não preciso ter previamente um conceito de que coisa o objeto deve ser; isto é, não tenho necessidade de conhecer a finalidade material (o fim), mas a mera forma sem conhecimento do fim apraz no julgamento por si mesma. Se, porém, um objeto é dado como produto da arte, e como tal deve ser declarado belo, então, porque a arte sempre pressupõe um fim na causa (e em sua causalidade), é preciso primeiramente ser tomado por fundamento um conceito daquilo que a coisa deve ser; e, como a concordância do diverso em uma coisa, para a determinação interna da mesma como fim, é a perfeição da coisa, então no julgamento da beleza artística tem de ser trazida à pauta, ao mesmo tempo, a perfeição da coisa, a qual, no julgamento de uma beleza natural (como tal), não entra em questão” (Kant 6, p. 341-2).

Tanto a beleza natural como a beleza artística expressam o que Kant chamará de Idéias estéticas<sup>(11)</sup>, mas com a seguinte diferença: na natureza a reflexão, independentemente de qualquer conceito sobre uma intuição, pode levar à apreensão de uma Idéia deste tipo, enquanto, no caso da bela-arte, essa Idéia é ocasionada por um conceito (*id.*, *ibid.*, p. 350), ainda que este seja indemonstrável. Justamente devido a esta característica é que quem dá a regra ao gênio para a produção de belos objetos, capazes de expressar Idéias estéticas, não pode ser um fim refletido, mas a natureza, como um talento inato dele.

“Visto que o belo não tem que ser julgado segundo conceitos, mas segundo a disposição, conforme a fins, da imaginação à concordância com a faculdade dos conceitos em geral: assim, regra e prescrição não podem servir de padrão de medida [*Richtmasse*] subjetivo àquela conformidade a fins estética porém incondicionada na arte bela, que legitimamente deve reivindicar ter de aprazer [*gefallen*] a qualquer um, mas somente o pode aquilo que no sujeito é simples natureza e não pode ser captado sob regras ou conceitos, isto é, o substrato supra-sensível de todas as suas faculdades (o que nenhum conceito do entendimento alcança), conseqüentemente, aquilo em referência ao qual o fim último dado pelo inteligível à nossa natureza é tornar concordantes as nossas faculdades de conhecimento” (Kant 5, p. 188-9).

A complexidade e a importância atribuídas por Kant ao papel do gênio poderiam levar a enxergar, nos produtos da arte, qualidades estéticas que não se manifestariam nos belos objetos naturais, uma vez que, depois do desenvolvimento da teoria do gênio e da noção de Idéia estética – que surge a partir deste desenvolvimento –, a analogia com a bela-arte passa a ser indispensável para a consideração da beleza da natureza. Mas não é isso o que acontece: o belo natural, além de poder perfeitamente expressar Idéias estéticas<sup>(12)</sup>, é o único tipo de beleza capaz de despertar aquilo que Kant descreve como interesse intelectual pelo belo, o qual não poderia ser suscitado pela arte por dois motivos:

“A arte bela ou é uma imitação desta (natureza) a ponto de chegar ao engano, e então ela produz o efeito de (ser tida por) uma beleza da natureza; ou ela é uma arte visível e intencionalmente dirigida à nossa satisfação; mas neste caso a satisfação nesse produto na verdade ocorreria através do gosto, e não despertaria senão um interesse imediato pela causa que se encontraria como fundamento, a saber, por uma arte que somente pode interessar por seu fim, jamais em si mesma” (*id.*, *ibid.*, p. 147)<sup>(13)</sup>.



É preciso investigar se o interesse intelectual pela beleza natural é ou não indício de uma superioridade desta sobre o belo artístico. Sabe-se que, para Kant, o sujeito tem, por um lado, uma faculdade de juízo simplesmente estética, de julgar sem conceitos sobre formas e encontrar no simples julgamento delas uma satisfação que ao mesmo tempo toma como regra para qualquer um, sem que este juízo funde-se sobre um interesse, nem o produza e, por outro, uma faculdade de julgar intelectual que determina *a priori* para simples formas de máximas práticas uma satisfação que ele torna lei para qualquer um, sem que seu juízo funde-se sobre qualquer interesse, sendo o prazer, no primeiro caso, o prazer do gosto e, no segundo, o do sentimento moral. Ora, o ânimo “não pode refletir sobre a beleza da natureza sem se encontrar, ao mesmo tempo, interessado por ela”. Esta beleza consiste numa satisfação com a representação da conformidade a fins em seus produtos, mas, ao lado desta satisfação com a forma, existe uma satisfação com a existência deles, e, por isso, pode-se falar num interesse do sentimento moral por este tipo de beleza. Instaura-se, assim, uma diferença entre o interesse pelo belo na arte, o qual “não fornece nenhuma prova de uma maneira de pensar afeiçoada ao moralmente bom ou sequer inclinada a ele”, e o interesse pelo belo na natureza, o qual “é sempre um sinal de uma boa alma” e “uma disposição de ânimo favorável ao sentimento moral” (Kant 5, p. 170-1)<sup>(14)</sup>. Deve-se lembrar que, no entanto, esta relação entre beleza natural e moralidade não pode dispensar a analogia com a bela-arte, ou seja, é preciso, para relacionar-se a bela natureza com um sentimento moral, que a natureza pareça arte, no sentido de parecer ser o fruto de uma vontade livre e racional: “O pensamento de que a natureza produziu aquela beleza tem que acompanhar a intuição e a reflexão; e unicamente sobre ele funda-se o interesse imediato que se toma por ele” (*id.*, *ibid.*, p. 145).

Assim, parece mais plausível acreditar que, para Kant, o sentimento do sublime seria um juízo estético efetivamente ligado aos sentimentos morais, enquanto o belo, tanto natural como artístico, relaciona-se com este sentimento apenas na medida em que pode simbolizá-lo:

“O belo é símbolo do moralmente bom; e também somente sob este aspecto (uma referência que é natural a qualquer um e que também se exige de qualquer outro como dever) ele apraz com uma pretensão de assentimento de qualquer outro, em cujo caso o ânimo é ao mesmo tempo consciente de um certo enobrecimento e elevação sobre a simples receptividade de um prazer através de impressões dos sentidos e aprecia também o valor de outros segundo uma máxima semelhante do seu Juízo” (Kant 5, p. 197-8).

O sentimento do sublime tem por fundamento justamente a disposição da natureza humana para o sentimento moral, mas trata-se de um sentimento inteiramente diverso do sentimento do belo: “naquilo que denominamos sublime”, encontramos apenas caos e as “mais selvagens e desregradas desordem e devastação” e, desse modo, deparamos com algo que “não denota nada conforme a fins na própria natureza”, mas que suscita em nós próprios o sentimento de conformidade a fins totalmente independente da natureza. Do belo na natureza temos que procurar um fundamento fora de nós; do sublime, porém, simplesmente em nós (*id.*, *ibid.*, p. 89-92). Enquanto o sentimento de prazer no julgamento da beleza refere-se à forma do objeto, a satisfação que acompanha o sentimento do sublime está ligada à ausência de forma. Por isso, do ponto de vista da imaginação ele é um sentimento de desprazer, já que não pode ser adequado a ela, enquanto, ao mesmo tempo, do ponto de vista da razão ele se constitui como sentimento de prazer justamente devido a essa inadequação à imaginação, pois “a percepção interna da inadequação de todo padrão-de-medida sensível para a avaliação de grandeza da razão é uma concordância com leis da mesma e um desprazer que ativa em nós o sentimento de nossa destinação supra-sensível, segundo a qual é conforme a fins, por conseguinte é prazer, considerar todo o padrão de medida da sensibilidade inadequado às idéias da razão” (*id.*, *ibid.*, p. 103-4). Por outro lado, quando deparamos com a natureza ameaçadora (rochedos audazes, relâmpagos, vulcões, furacões, ou oceano revolto, seriam alguns dos exemplos), “encontramos em nossa razão um padrão de medida não sensível” que dá ensejo a um sentimento de que podemos resistir a ela,

fazendo com que o ânimo perceba a sublimidade de sua própria destinação (Kant 5, p. 106-8). Nada impede que a bela-arte apresente o sublime, sob a forma de tragédia ou de poesia, por exemplo, mas para ela o essencial continuará sendo a forma, não o vínculo com o sentimento moral, o que leva a considerar, por ora, que, a despeito da intencionalidade implicada pelo fazer artístico, a bela-arte pode perfeitamente ser um objeto adequado aos juízos-de-gosto puros, justamente devido ao fato de não despertar qualquer interesse por sua existência.

**Abstract:** Kant's *Critique of judgement* tends to deal with experiences concerning artistic or artificial beauty in the same way as with natural beauty. Both in introductions to the 3<sup>rd</sup> *Critique* as well as the Analytic of Beauty take natural, not artificial beauty as the paradigm for pure judgements of taste, as distinguished from empirical ones. This kind of analysis, in fact, seems to be the main goal of the first part of the *Critique of judgement*. The paper argues that, nonetheless, certain considerations concerning both sorts of beauty, especially on the notion of *form*, are of particular interest when it comes to critical evaluation in the fine arts.

**Key-words:** art – nature – beauty – judgement – form

## Notas

(1) Neste ponto da *Analítica do Belo* a forma é definida por Kant como ou a figura (*Gestalt*), ou o jogo, que pode ser o das figuras no espaço, como no caso da mímica e da dança, ou o das sensações no tempo (Kant 4, p. 320).

(2) Segundo Salim Kemal, “a relação do prazer com a bela-arte difere daquela entre prazer e arte agradável. Não podemos supor que existam certas ações que, quando executadas, produzirão um prazer particular. Na bela-arte, o prazer não é um fim procurado, não se pode pretender ‘encaixar’ certas características conhecidas por causar prazer com a esperança de que a experiência de prazer leve a julgar belo o objeto. O prazer não é o fim, e sua ocorrência não constitui, por si só, de um objeto, uma obra de arte. Antes, o prazer acompanha um juízo no qual nos damos conta de que o objeto estimula nossa capacidade de comunicar por oferecer uma representação original que resulta numa harmonia entre as faculdades da qual outros podem participar [...] na bela-arte julgamos o objeto a partir de certos critérios e o juízo é prazeroso nele mesmo” (Kemal 8, p. 492-3).

(3) Este significado pode ser depreendido de uma passagem como: “A satisfação com a beleza, porém, é tal, que não pressupõe nenhum conceito, mas está imediatamente vinculada com a representação pela qual o objeto é dado (não pela qual é pensado). E se o juízo-de-gosto, quanto a este último, é tornado dependente do fim do primeiro como juízo-de-razão, e com isso restringido, então não é mais um juízo-de-gosto livre e puro (Kant 4, p. 324).

(4) Como observa Lebrun, essa distinção é apenas provisória, pois com a introdução do gênio estabelece-se uma espécie de “transição entre essas duas regiões”. Mas, a despeito desse caráter provisório, trata-se de uma distinção importante para perceber o aspecto paradoxal da obra de arte: “Que arte e natureza sejam estranhas uma à outra, é necessário convencer-se disso para que o belo artístico apareça mais tarde como única reconciliação possível entre opostos. Se a operação natural e o ato técnico

não diferissem essencialmente, qualquer produção poderia ser descrita como o desenvolvimento de um instinto” (Lebrun 10, p. 529).

(5) Uma das melhores imagens para ilustrar essa idéia foi dada por Jackson Pollock, que, ao comentário feito por Hans Hoffman sobre seu trabalho – “You do not work from nature” –, replicou: “I am nature” (Kudielka 9, p. 26).

(6) A afirmação segundo a qual a arte não pode inventar para si mesma a regra não é aceita com tranquilidade por todos. Para Allison, por exemplo, ela simplesmente significa que “a regra em questão não pode ser adotada e aplicada conscientemente pelo artista por meio de um processo deliberativo” (Allison 1, p. 280).

(7) Vale a pena lembrar a feliz interpretação de Lebrun: “Eu sei que estou em presença de um produto artificial, mas tal que não posso me impedir de visá-lo como bela natureza. Tudo se passa como se, através de um dupla ‘fascinação’, uma retificando o efeito da outra, a verdade se restabelecesse, mas no imaginário. Uma dupla mentira, com efeito: eu nego a finalidade efetivamente presente na obra de arte para projetar, no seu lugar, esta finalidade imaginária que um belo espetáculo da natureza suscitava; na superfície desta obra que é verdadeiramente o produto de uma intenção e de um esforço, a intencionalidade só é encontrada no modo da ficção. Graças a essa reviravolta, doravante a arte pode agradar no ‘simples juízo’, assim como a natureza, já que ali a finalidade está, assim como aqui, ausente e presente, perdida e reencontrada. Apenas sob essa condição a obra pode fazer o espectador esquecer o artifício que a produziu: que ela seja uma bela desordem. Suficientemente desconcertante para que eu não reencontre nela a marca do ‘ofício’, suficientemente dirigida para que eu ainda veja nela o efeito de um antiacaso. Logo, é preciso que ali a finalidade possa negar-se para reaparecer por acréscimo” (Lebrun 10, p. 537-8). \*

(8) Como explica Salim Kemal, podemos pensar na natureza como uma construção e, quando objetos da natureza satisfazem as exigências do gosto e resultam na harmonia das faculdades-de-conhecimento, que é nosso fim subjetivo ou finalidade que prescrevemos à natureza, olhamos para os objetos naturais como se tivessem sido criados e estivessem abertos à inter-

pretação e não nos preocupamos com suas determinações causais. Nesses casos, a natureza é como a bela-arte e a beleza natural é como a beleza artística. Kemal sublinha ainda que a analogia com a arte será necessária, inclusive, para compreender a finalidade da natureza envolvida na teleologia (Kemal 8, p. 494).

(9) É interessante o comentário de Allison, para quem é preciso reconhecer que, a despeito da aparência, essa consideração do belo natural não tem nada de paradoxal, pois contém, simplesmente, a concepção de finalidade sem fim que se aplica ao belo como tal. Na verdade, “a exigência de que uma tal beleza pareça arte não significa nada diferente de afirmar que ela exhibe a forma da finalidade, o que certamente pode ser compreendido independentemente de qualquer ligação com uma intenção consciente”. Por outro lado, quanto à bela-arte, duas exigências parecem contrapor-se: “Que o objeto apareça para nós como se ele fosse natural, embora tenhamos consciência de que se trata de um produto da arte, estabelece uma exigência que não pode ser satisfeita facilmente, ainda que ela não seja, nela mesma, contraditória” (Allison 1, p. 275).

(10) É interessante perceber que existe uma certa afinidade entre a primeira exigência relativa à consideração dos produtos da arte – que se tenha consciência de que se trata de arte – e certas tendências da arte moderna e contemporânea, tais como os ready-mades de Duchamp e a arte pop, nas quais o objeto não é acolhido como arte devido a alguma propriedade que ele tenha, já que não se distingue de objetos idênticos que, em seu contexto habitual, não são vistos como obras de arte, mas unicamente pela consciência que se tem de que houve uma intenção, por parte do artista, de apresentar tal objeto como uma obra de arte.

(11) “Idéias, na significação mais geral, são representações referidas a um objeto de acordo com um certo princípio (subjetivo ou objetivo), na medida contudo em que elas jamais poderão tornar-se um conhecimento desse objeto. Elas são referidas ou a uma intuição segundo um princípio simplesmente subjetivo da concordância das faculdades de conhecimento entre si (da imaginação e do entendimento), e então se chamam Idéias estéticas, ou a um

conceito segundo um princípio objetivo, sem contudo poderem jamais fornecer um conhecimento do objeto, e chamam-se idéias da razão" (Kant 5, p. 186-7).

(12) *Se uma Idéia estética define-se, sobretudo, por aquilo que ela causa – “ela dá muito a pensar” –, não existe nenhuma razão para acreditar que ela deva ser ocasionada por um produto da arte, e não da natureza.*

(13) *Esta restrição do interesse intelectual ao belo natural pode ser interpretada como uma demonstração de que a natureza que se manifesta no gênio não chega a se sobrepor à intencionalidade que a criação artística implica. É interessante apontar, como Paul Guyer, que a intencionalidade da obra de arte constitui um obstáculo ao interesse intelectual pelo belo artístico, sobretudo do ponto de vista da recepção, como se o fato de o artista ser bem-sucedido na realização de sua intenção necessariamente restringesse a imaginação do seu público (Guyer 3, p. 270).*

(14) *Uma vez que, por definição, juízos de gosto devem ser desinteressados, o fato de o belo na arte não despertar o mesmo interesse imediato que o belo na natureza não precisaria ser compreendido como um fator de inferioridade daquele em relação a este, até porque, se o interesse moral determinasse o juízo sobre o belo, isso entraria em contradição com a necessidade do desinteresse. Para muitos autores, contudo, o interesse intelectual pelo belo seria o indício de uma superioridade do belo natural sobre o belo artístico. Este seria o caso de Victor Basch, para quem é evidente que Kant teria sido “mais sensível ao belo natural que ao belo artístico”: enquanto os “virtuosos do gosto” são vistos por Kant como pessoas vãs e seus interesses dificilmente concordem com o interesse moral, o interesse imediato inspirado pela beleza da natureza seria sempre o sinal de uma boa alma e de uma disposição favorável ao sentimento moral. Basch conclui que a superioridade da beleza natural sobre o belo artístico, do ponto de vista moral, é claramente sublinhada por Kant e que, “como sabemos que para ele o interesse estético em geral está estreitamente vinculado ao interesse moral, podemos afirmar que nosso filósofo confere um valor estético maior ao belo da natureza que ao belo artístico” (Basch 2, p. 402).*

## Referências Bibliográficas

1. ALLISON, H.E. *Kant's theory of taste*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
2. BASCH, V. *Essai critique sur l'esthétique de Kant*. Paris, Vrin, 1927.
3. GUYER, P. *Kant and the experience of freedom*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
4. KANT, I. “Analítica do Belo”. Trad. de R.R. Torres Filho. In: *Kant – Crítica da razão pura e outros textos filosóficos*. Sel. de M. de S. Chauí. Col. Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1974, p. 299-334.
5. \_\_\_\_\_. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. de V. Rohden & A. Marques. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995.
6. \_\_\_\_\_. “Da arte e do gênio”. Trad. de R.R. Torres Filho. In: *Kant – Crítica da razão pura e outros textos filosóficos*. Sel. de M. de S. Chauí. Col. Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1974, p. 335-63.
7. \_\_\_\_\_. “Primeira Introdução à Crítica do Juízo”. Trad. de R.R. Torres Filho. In: *Dois introduções à Crítica do Juízo*. São Paulo, Iluminuras, 1995.
8. KEMAL, S. “The importance of artistic beauty”. In: *Kant-Studien*, 71, 1980, p. 488-507.
9. KUDIENKA, R. “O sentido da contraposição na pintura de Mondrian e Pollock”. In: *Novos Estudos*, 51, julho de 1998, p. 15-35.
10. LEBRUN, G. *Kant e o fim da metafísica*. Trad. de C.A.R. de Moura. São Paulo, Martins Fontes, 1993.
11. \_\_\_\_\_. “Œuvre de l'art et œuvre d'art”. In: *Philosophie*, 63, setembro de 1999, p. 70.