

Vítor Moura

(Universidade do Minho)

## Velocidade e acordo: o carácter metafórico das ideias estéticas<sup>1</sup>

### 1. Introdução

A generalidade dos comentadores<sup>2</sup> do pensamento estético de Kant concorda com o facto de existir algo de “enganador” e “contraditório” na secção 16 da *Crítica da Faculdade de Julgar*. É nessa secção que Kant introduz a célebre distinção entre beleza dependente e beleza livre. Nela também, o autor inclui a arte representacional no reino da beleza dependente. O facto de um determinado conceito ser usado para organizar a multiplicidade de elementos que compõe uma obra de arte constitui uma razão suficiente<sup>3</sup> para contraditar a possibilidade de o espectador retirar dela um “juízo de gosto livre e puro”. Em vez de considerar a mera forma do objecto *per se*, o espectador é desviado, pela simples emergência de tal conceito, no sentido de considerar uma conexão que medeia entre a simples apreciação estética e a avaliação intelectual do

---

<sup>1</sup> Este texto foi escrito na Universidade de Wisconsin-Madison, sob o patrocínio da Fundação Fulbright e da Fundação para a Ciência e Tecnologia (bolsa de doutoramento PRAXIS XXI/BD/19778/99). Agradeço aos professores Ivan Soll e Noël Carroll os comentários e as sugestões que contribuíram para o resultado final.

<sup>2</sup> Cf. P. GUYER, *Kant and the claims of taste*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 217, 358; D.W. GOTSHALK, “Form and Expression in Kant’s Aesthetics”, in *The British Journal of Aesthetics*, London: The British Society of Aesthetics, Julho 1967; e R.K. ELLIOTT, “The unity of Kant’s ‘Critique of Aesthetic Judgment’”, in *The British Journal of Aesthetics*, London: The British Society of Aesthetics, Julho 1968.

<sup>3</sup> É claro que se pode achar bela uma obra de arte no sentido dependente em virtude das propriedades representacionais que nos levam a reconhecer o seu modelo ou o seu tema e, mesmo assim, ser capaz de encontrar nela belezas livres, tais como o equilíbrio da sua composição gráfica, o ritmo da pincelada ou a coerência cromática. Contudo, tentarei defender que esta é uma perspectiva diferente da proposta por Kant, para quem a simples intromissão de um tema, assunto ou objecto representado acaba por permear toda a presença da obra de arte, interferindo com a devida atenção aos aspectos formais, como a técnica de pincelada, a cor ou a composição gráfica.

objecto artístico que tem perante si. Apenas objectos artesanais do tipo dos “desenhos *à la grecque*, folhagem para molduras ou em papel de parede”, fantasias musicais ou música sem acompanhamento de texto, poderiam, segundo a mesma secção, ser susceptíveis de serem considerados como belezas livres, belezas *per se*. A fruição estética daqueles objectos não implica, por exemplo, que comparemos um modelo real com aquilo que a sua representação deveria ser, i.e., que avaliemos a “perfeição” do objecto ou a sua adequação face a um objecto director. Tal avaliação “pressupõe o conceito de finalidade que determina o que a coisa deve ser”. Este conceito objectivo paradigmático pode ser tanto uma figura como o objectivo ou o programa com vista ao qual o objecto foi construído (e.g., o edifício que deve funcionar como palácio ou como igreja). Ou pode ser também a consideração da excelência relativa do objecto no interior de uma dada gama de objectos similares (e.g., a gama dos quadros históricos). E apesar de Kant considerar que “o gosto lucra a partir de uma tal conexão do estético com o intelectual”, logo de seguida acrescenta que “nem a perfeição ganha com a beleza, nem a beleza com a perfeição”.

O facto de os elementos de uma obra de arte se encontrarem organizados sob um princípio de organização (um conceito) que é exterior à sua estrita concatenação formal parecia condenar toda a arte representacional a permanecer num estatuto relativamente menor enquanto “objecto de algo que é inferior a um juízo estético puro”<sup>4</sup>. A ser verdade, isto impediria qualquer tentativa de juntar – como o próprio Kant, aliás, fará na secção 60 – o “belo” e o “bom” na nossa avaliação da arte, isto se considerássemos o

---

<sup>4</sup> In Paul Guyer, “From *Jupiter’s Eagle* to Warhol’s *Boxes*: The concept of Art from Kant to Danto”, in *Philosophical Topics*, vol.25, nº21, Arkansas: University of Arkansas Press, 1997.

“moralmente bom” como uma espécie de determinação externa da forma, o que nos distrairia de uma apreciação autêntica e “pura”<sup>5</sup>.

No entanto, quer a menorização da arte representacional quer a cisão entre o estético e o ético seriam posteriormente contraditadas pela estética kantiana. O *coup de force* consiste na forma como Kant incorpora a arte representacional – ainda que se trate, como veremos, de um tipo muito específico de representação – no domínio da *grande arte* sem com isso exigir que se secundarizem as propriedades formais da obra de arte sob a alçada de um conceito, assunto ou tópico<sup>6</sup>. A integridade formal, enquanto condição necessária para uma experiência estética completa, manter-se-á através do sistema kantiano como uma característica primordial da soberania do objecto artístico. Deste modo, Kant parece, se não proporcionar, pelo menos sugerir uma resposta elegante e apropriada ao problema endémico da relação entre forma e conteúdo em arte. Por esta via, será possível concluir que “a arte não precisa de não ter conteúdo para que possa produzir uma resposta puramente estética”<sup>7</sup>. Não precisamos, antes pelo contrário, de abstrair ou suspender a nossa ponderação sobre o conteúdo da obra de arte, de modo a estabelecermos com ela uma relação apropriada, livre e *pura*<sup>8</sup>.

Este programa é sustentado pela concepção kantiana de “ideias estéticas” enquanto metáforas capazes de funcionar como interfaces entre diversas dimensões cognitivas, emocionais e morais. O objectivo deste artigo será, portanto, o de mostrar

---

<sup>5</sup> Haveria muito a dizer quanto à utilização sistemática do adjectivo “rein” na qualificação kantiana da experiência estética autêntica. Mas a avaliação do grau de pureza da mesma não cabe no âmbito deste artigo.

<sup>6</sup> Esta interpretação é polémica. Sobre este ponto, defendo uma leitura semelhante à de Paul Guyer, segundo a qual “what Kant is attempting to do throughout this discussion is to show that our response to fine art can be free and thus genuinely aesthetic in spite of the layers of intentionality characteristic of our production of art and the layers of conceptuality characteristic of our reception of it.” (Guyer, 1997: 86).

<sup>7</sup> Guyer, *Kant and the claims of taste*, p. 358.

<sup>8</sup> O problema estético de Kant é algo semelhante à procura pelas condições de possibilidade do juízo sintético *a priori*, da sua primeira *Crítica*. Aí, deparávamo-nos com o problema de como combinar o influxo perceptivo objectivo, o qual proporciona a nova informação e o componente sintético do juízo, com a estrutura *a priori* transcendental do aparato cognitivo humano, a qual permite a validade universal do juízo. Na *Crítica da Faculdade de Julgar*, por seu turno, deparamo-nos com o problema de como combinar o carácter distintamente representacional da arte (i.e., a ideia estética) com a reivindicação do acordo inter-subjectivo, que caracteriza o juízo estético.

como o carácter metafórico das ideias estéticas constitui uma solução interessante para a compatibilidade entre arte representacional e apreciação *pura*. Acresce que seguir o trilho de desenvolvimento do conceito de “ideia estética” ao longo da *Crítica da Faculdade de Julgar* é também uma forma eficaz de obter uma visão panorâmica do sistema de Kant no que se refere à criação, experiência e juízo estéticos. Após uma análise da função das ideias estéticas na teoria kantiana, irei (a) considerar a relação entre ideias estéticas e Ideias da Razão, e (b) avaliar até que ponto as ideias estéticas também poderão ser consideradas como um componente do belo natural. Uma resposta positiva a este questão constituiria um passo significativo na direcção de uma teoria unificada do belo.

## **2. Conceitos indeterminados**

Na secção 49, Kant distingue entre conceitos determinados e indeterminados<sup>9</sup>. Os conceitos determinados são descritos como sendo universais e pertencem ao domínio do conhecimento racional e objectivo da experiência, ao passo que os conceitos indeterminados são formados através de uma associação privada de ideias e não são capazes de garantir uma captação imediata e universal do seu objecto. Este é o caso das expressões poéticas e idiomáticas, das associações de ideias, das metonímias e catacreses e, muito especialmente, das metáforas. Importante, como veremos mais tarde, é a circunstância de entre estes conceitos se encontrarem ideias de alcance moral, como por exemplo o “reino dos bem-aventurados”, a “eternidade” ou a “criação” (§49). Estes são, tipicamente, os exemplos mais elevados de algo cuja inteira relevância não se

---

<sup>9</sup> Para avaliar a importância desta distinção na economia do texto da terceira *Crítica*, cf. S. KEMAL, *Kant's Aesthetic Theory*, New York: St. Martin's Press, 1997, pp.43-48.

poderia nunca reduzir a uma experiência comum ou fixar sob um conceito determinado. E é por isso, justamente, que proporcionam temas excelentes para a criação artística.

Uma vez que “refere a imaginação meramente ao entendimento como faculdade dos conceitos” (§29<sup>10</sup>), o belo é capaz de nos conduzir a desenhar associações entre conceitos que são, de facto, mais ricos do que aqueles que são dados pelos nossos juízos objectivos. Assim sendo, as “ideias estéticas” deverão ser consideradas como uma das mais significativas e permanentes tentativas de *ilustração* de conceitos indeterminados.

### 3. Ideias estéticas e metáforas

Ainda na secção 49, Kant descreve o *Geist* estético como a faculdade de apresentar ideias estéticas. A ideia estética, por seu turno, é definida como “uma apresentação da imaginação que é reunida a um dado conceito” (§49), “que dá muito que pensar, mas para a qual nenhum pensamento determinado, i.e., nenhum *conceito*, se revela adequado (§49). As ideias estéticas parecem representar, então, uma forma específica de pensamento, uma espécie de emancipação face ao condicionamento imposto pelo dado empírico, uma “abertura cognitiva”<sup>11</sup>.

A ideia estética funciona também como intermediário entre o pólo expressivo, i.e., o aspecto meramente formal da obra de arte, e o pólo do que se pretende tomar como objecto da representação. As ideias estéticas musicais adoptam a tensão e a estrutura de estados afectivos complexos<sup>12</sup>, mais especificamente, de emoções que não subsistem extra-musicalmente, porque não sobrevivem fora das características músico-

---

<sup>10</sup> Versões consultadas: IMMANUEL KANT, *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt-a.-M.: Suhrkamp, 1992; *Crítica da Faculdade do Juízo* (trad. A. Marques e V. Rohden), Lisboa: INCM, 1992; *Critique of Judgement* (trad. W. S. Pluhar), Indianapolis: Hackett Publishing Co, 1987.

<sup>11</sup> FRANCIS COLEMAN, *The harmony of reason: A study in Kant's Aesthetics*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1974, p.163.

<sup>12</sup> Cf. Coleman, 1974: 162.

formais específicas: ritmo, linha melódica, perfil harmónico, agógica, dinâmica<sup>13</sup>. Nas artes plásticas, as ideias estéticas assumem-se como imagens com um significado e um poder de sugestão bem maiores que os modelos ou situações que supostamente retratam. E na poesia são metáforas, mitos, alegorias, e conceitos religiosos tais como o reino dos bem-aventurados ou o inferno (§49, p.183). É, justamente, o facto de as artes da palavra possuírem a faculdade de sugerir um universo bem mais numeroso de ideias estéticas que lhes concede o lugar cimeiro na hierarquia kantiana das artes (cf. §53). Curioso é notar, a este propósito, que a ideia estética verbal é claramente controlada por conceitos indeterminados (por exemplo, a “eternidade”) ao passo que as obras musicais apenas podem ser associadas a sensações, não nos deixando nada “para reflectir ou ruminar”<sup>14</sup>.

A proeminência da poesia como a forma de arte onde as ideias estéticas estão mais claramente relacionadas com o uso de conceitos indeterminados<sup>15</sup>, e a proeminência do uso de metáforas dentro da própria poesia permite-nos prosseguir o exame da confluência entre ideias estéticas e metáforas. Esta confluência é, aliás, impulsionada pelos exemplos propostos pelo próprio Kant.

As ideias estéticas são capazes de dar “expressão sensível às ideias racionais de seres invisíveis” (§49). Numa espécie particular de jogo cognitivo<sup>16</sup>, os conceitos são reunidos de acordo com a sua “família” (§49) e a relação entre os seus atributos “lógicos” e “estéticos” é descoberta ou amplificada quando estes conceitos são

---

<sup>13</sup> Um levantamento sistemático da relação entre os padrões perceptivos permitidos pela música e o padrão dos nossos estados afectivos seria ensaiado por Susanne Langer em *Feeling and Form*, Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1953.

<sup>14</sup> Cf. Coleman, 176.

<sup>15</sup> Malcolm Budd apresenta uma crítica poderosa contra a filosofia da arte de Kant e, especificamente, contra a sua noção de “ideias estéticas”. Budd descreve, por exemplo, como as ideias estéticas (e, em geral, a noção kantiana de arte) constituem, “no máximo, uma falsa generalização a partir das espécies de arte que interessavam mais a Kant”, nomeadamente, as obras da poesia (in MALCOLM BUDD, *Values of Art – Pictures, Poetry and Music*, Londres: Penguin, 1995, p.34).

<sup>16</sup> Particular porque não é nem inteiramente racional nem inteiramente empírico (cf. Coleman, 1974: 160).

apresentados através de um *procurador* imaginário. Identificando claramente, ideias estéticas com metáforas, Kant apresenta alguns exemplos notáveis<sup>17</sup>:

- a) A águia de Júpiter que traz o relâmpago nas garras, enquanto representação do “poderoso rei dos céus”, e o pavão de Juno, “a soberana rainha do céu”: ao conectarem os “atributos estéticos” da águia com Júpiter, e a forma do pavão com Juno, ambas as imagens conseguem criar um complexo de sentido indeterminado que pode ser usado para representar “os nossos conceitos de sublimidade ou da majestade da criação”(§49).
- b) O poema de Frederico II, no qual a memória de um “belo dia de Verão” é associada à “ideia racional da atitude cosmopolita” (§49).
- c) O verso de Withof: “Nascia o sol, como da virtude nasce a tranquilidade.” (§49).
- d) O corpo animado como símbolo apropriado para as monarquias que são governadas “pelas suas próprias leis constitucionais” e a máquina – e.g., o moinho – como símbolo apropriado para as monarquias governadas por uma “vontade individual absoluta”<sup>18</sup> (§59). Apesar de não existir qualquer similitude óbvia entre máquinas e estados absolutistas, a imagem sugere, de facto, muitas associações possíveis. E muitas destas associações, que constituem aspectos não detectados anteriormente do domínio-alvo<sup>19</sup> da metáfora (neste caso, da monarquia despótica), não seriam perscrutáveis sem a justaposição de ambos os termos.

---

<sup>17</sup> De notar que todos os exemplos seguintes estão concentrados nos dois parágrafos onde Kant desenvolve a sua breve teoria da analogia, relacionando-a com a descrição de ideias estéticas (§49 e §59). É igualmente de sublinhar que todos estes exemplos possuem uma clara conotação moral ou política, o que, sem dúvida, nos prepara para a tese final de Kant, segundo a qual o belo se torna símbolo do moralmente bom (§59).

<sup>18</sup> Uma clara alusão à célebre imagem do Autómato impressa no frontispício da edição de 1651 do *Leviatã* de Thomas Hobbes.

<sup>19</sup> Ver nota 20.

Ao justaporem dois domínios diferentes, estas metáforas “vivificam o ânimo” e “aceleram” o fluxo de atenção que corre entre a imaginação e o entendimento, provocando uma irrupção de “sensações e representações suplementares para as quais é impossível achar uma expressão adequada” (§49). Quando empenhados neste vaivém metafórico entre um domínio-fonte e um domínio-alvo<sup>20</sup>, os conceitos são trazidos à vida ao passo que as imagens adquirem profundidade conceptual<sup>21</sup>. A arte (a poesia em particular) é capaz de propor conceitos com uma *sensualidade* indeterminada. E esta sensualidade é capaz de transmitir “muito mais pensamento” do que qualquer conceito determinado.

Mas como é que isto acontece?

A imaginação possui o “poder misterioso” de reproduzir “a imagem e forma de um objecto a partir de um vasto número de objectos de diferentes espécies”(§17). Quando a mente se encontra envolvida na operação de comparação ou no estabelecimento de analogias, “a imaginação projecta, por assim dizer, uma imagem sobre outra, e da congruência de várias imagens da mesma espécie, ela chega a uma *média* que serve de padrão comum para todas elas” (§17). Através desta sobreposição de imagens distintas, a imaginação estabelece um *padrão* que flutua “por entre todas as intuições singulares e a multiplicidade de intuições dos indivíduos” (§17) que compõem aquela espécie. Cria, por exemplo, o modelo de uma bela casa ou de um belo cão ou de uma bela mulher.

---

<sup>20</sup> A distinção é proposta em GEORGE LAKOFF e MARK TURNER, *More than cool reason*, Chicago: Chicago University Press, 1989: p.38. A metáfora “O homem é um lobo” propõe uma espécie de iluminação mutual ou “co-operação” entre dois diferentes domínios semânticos, o dos homens e o dos lobos. A metáfora justapõe e interrelaciona dois sistemas diferentes de lugares comuns, i.e., dois conjuntos diferentes de crenças sobre cada um dos domínios. Mais especificamente, a metáfora filtra algumas das características mais salientes recolhidas no “domínio-fonte” (“lobo”) e projecta-as sobre o “domínio-alvo” (a “natureza humana”). Cf. MAX BLACK, *Models and Metaphors*, Londres: Cornell University Press, 1962 e A. TVERSKY, “Features of Similarity”, *Psychological Review* 84 (1977): 327-52.

<sup>21</sup> “A ‘ideia estética’ não apenas alarga o nosso entendimento, ainda que de uma forma indeterminada, como também enriquece a sensibilidade” (Coleman, 1974: 164).



É importante, neste passo, sublinhar o facto de esta operação de comparação e unificação imaginativas não se pautar segundo “proporções que são retiradas da experiência como *regras* determinadas” (§17). É precisamente esta independência face a uma determinação objectiva que ocorre na articulação das ideias estéticas. A diferença está em que, neste caso, não estamos apenas a projectar uma imagem sobre outra mas também a projectar imagens sobre conceitos, num processo que envolve tanto a imaginação como o entendimento. Isto também significa que, quando empregamos ideias estéticas, não estamos a aplicar um conceito segundo as suas condições necessárias e suficientes. Somos livres de tornar salientes certas partes da sua estrutura semântica – algumas das quais eram totalmente imprevisíveis antes da manipulação artística do conceito<sup>22</sup>.

*Sabedoria*, de Constantin Brancusi, actualmente em exibição no *Art Institute* de Chicago, consiste numa escultura metastável em pedra calcária bastante quebradiça, e representa o busto semi-erodido de uma mulher. A força desta peça e a justeza da analogia deriva de uma série complexa de características mais ou menos evidentes, das quais se destaca a fragilidade inerente ao próprio suporte calcário. O busto é semelhante a uma velha e frágil efígie, algo que vem de um passado remoto apenas para se decompor e desaparecer diante daqueles que o observam. É fácil imaginar o grau de cuidado e de angústia com que os curadores do museu tentam preservar a sua fisionomia – o busto é mantido sob rigorosas condições de humidade e temperatura e está resguardado por detrás de uma urna de vidro. Aos visitantes é pedido para não se aproximarem demasiado. Pode-se mesmo antecipar que todo este esforço acabará por se revelar em vão e que *Sabedoria* não passará, em breve, de uma ruína.

---

<sup>22</sup> Devo esta fórmula do papel das ideias estéticas a Noël Carroll.

O que é a “sabedoria” aparece assim figurado por uma constante erosão e é aparentado à memória de algo passado. O contraste entre a função preservadora, normalmente atribuída aos museus, e a fragilidade de um elemento que lhe escapa, suscita várias contribuições *sensuais* para a possibilidade de uma melhor articulação do conceito de “sabedoria”. Já nos seus oitenta anos, foi mostrada a Brancusi uma fotografia desta sua peça de 1908. *Sabidamente*, o escultor afirmou então que não se lembrava dela.

A função cognitiva da imaginação, como sabemos da primeira *Crítica*, reside na sua capacidade de agir como interface entre conceitos puros e intuições<sup>23</sup>. Ao trabalhar em modo cognitivo normal, as suas reproduções esquemáticas dos dados sensoriais empíricos são apenas usadas como coadjuvantes cognitivos. Eles auxiliam na tarefa de transformação do influxo perceptivo, tornando possível a sua abstracção e, por último, a sua submissão aos conceitos puros do entendimento. Na apreciação e criação artísticas, porém, encontramos a reunião da imaginação e do entendimento como faculdades equipotentes:

“... quando o objectivo é estético, então a imaginação é livre para fornecer ao entendimento uma riqueza de material não trabalhado, material que o entendimento descurou no seu conceito. Mas o entendimento emprega este material não tanto objectivamente, para a cognição, como subjectivamente, nomeadamente, para acelerar os poderes cognitivos, apesar de, indirectamente, isto também servir a cognição.” (§49).

As ideias estéticas são tanto uma causa como uma consequência deste “livre jogo” das faculdades cognitivas da imaginação e do entendimento. E podíamos utilizar a *metáfora como metáfora* para ilustrar o que se passa entre as faculdades que tentam assimilá-la: o vaivém de significado/sentido entre distintos domínios metafóricos (e.g.,

---

<sup>23</sup> Parafrazeando a interessante metáfora de Coleman (1974: 133), podemos dizer que a imaginação trabalha como Hermes, servindo de mensageiro entre os deuses (os conceitos puros do entendimento) e o homem (as intuições sensíveis).

quando introduzido por um conceito indeterminado e uma imagem, tal como a Sabedoria e o busto erodido) reflecte o vaivém cognitivo entre imaginação e entendimento.

Antes de tudo, o entendimento propõe determinados conceitos como “ideias racionais” ou noções abstractas para as quais jamais se poderia descobrir um conteúdo objectivo (e.g., majestade ou inferno). Estas ideias racionais devem ser tomadas, “no sentido mais directo”<sup>24</sup>, como constituindo o conteúdo ou tema da obra de arte (sublimidade, eternidade, etc.). A faculdade do entendimento está também presente dada a sua capacidade de ordenar e classificar objectos segundo regras. Aliás, esta necessidade constante de ordenar e classificar, por parte do entendimento, constitui uma parte importante do equilíbrio cognitivo que podemos esperar deste “livre jogo”.

A imaginação, por seu lado, fornece o material sensível e esquemático para esta ordenação. Ela produz uma espécie de “natureza outra a partir do material que a natureza actual lhe fornece” (§49), e que consiste em indivíduos ausentes (e.g., a águia de Júpiter (§49)). Esta segunda natureza constitui-se a partir de um re-trabalhar de elementos como imagens ou intuições proporcionados pela experiência quotidiana – tal como, justamente, a linguagem metafórica é uma elaboração “parasita” a partir da linguagem literal. Ela invoca e mescla os sistemas de “lugares-comuns, meias-verdades e erros”<sup>25</sup> e o imenso portfólio de imagens que normalmente associamos aos diferentes membros da metáfora (e.g., Júpiter ou a águia, a Sabedoria ou a efígie de calcário).

Esta “segunda natureza” dá ao entendimento uma excelente oportunidade para descobrir novas regras de ordenação do material fornecido pela imaginação, ou novas maneiras de aplicar velhas regras<sup>26</sup>. Kant descreve estas regras como sendo leis

---

<sup>24</sup> Guyer, 1997: 358.

<sup>25</sup> MAX BLACK, *Models and Metaphors*, Londres: Cornell University Press, 1962: p.40.

<sup>26</sup> De notar que estas regras, tal como os conceitos que elas estão a tentar forjar, permanecem indeterminadas. A sua descoberta, desenvolvimento e materialização, sob a forma de obra de arte, é parte

“analógicas” através das quais nós sentimos “a nossa liberdade face à lei da associação” (§49). Ora, esta lei da associação também é aplicada no modo cognitivo ou “empírico” sob o qual o entendimento é normalmente usado. No caso da arte, porém, a regra é usada para combinar objectos e conceitos de acordo com analogias inspiradas pela imaginação, e cujas desapareceriam se fossem encapsuladas num conceito determinado. E quando o entendimento conquista uma nova ordenação do material fornecido pela imaginação (e.g., tal como uma águia, a majestade estende o seu raio de acção sobre todo um território, não deixando lugar para nenhum competidor), a imaginação responde, fornecendo uma nova imagem (e.g., a soberania como águia vigilante pronta a atacar com o raio que traz nas suas garras) à qual o entendimento é aplicado uma e outra vez.

O *feedback* constante e o vaivém cognitivo entre as faculdades constituem-se como a característica mais importante tanto da criação como da compreensão das ideias estéticas. Avaliado enquanto sensação, este vaivém é caracterizado como “agradável”. Considerado do ponto de vista gnoseológico, ele fortalece a consciência do nosso próprio poder de pensar e agir. Dá-nos uma “sensação de vida” (cf. §29) que deriva do facto de o poder intrínseco de cada faculdade cognitiva estar a ser desenvolvido na sua máxima extensão, porque não condicionado pela empiria. Considerado do ponto de vista prático, o vaivém promove o nosso sentido de autonomia, ao permitir identificar essa autonomia com a precisão específica e a espantosa comunicabilidade de todos esses conceitos indeterminados. A exactidão e a precisão são conferidas a estas expressões não a partir da determinação causal *imposta* por um objecto exterior, mas a partir de um equilíbrio subjectivo, e no entanto solidamente racional, entre as nossas faculdades. O facto de a nossa estrutura cognitiva ser capaz de tamanha exactidão e o facto de a sua

---

substancial do conceito kantiano de *génio* artístico (cf. Guyer, “From *Jupiter’s Eagle* to *Danto’s Boxes*”, p.91).

adequação e excelência serem reconhecidas pelos outros seres humanos (desde que colocados numa situação de *desinteresse* perante a obra de arte, a condição kantiana absolutamente necessária para se atingir o acordo transcendental sobre matérias de gosto), conduzem-nos à feliz constatação de uma constituição cognitiva comum à humanidade, capaz de trabalhar e de chegar a um acordo com os outros homens, com base em material que não está dependente de uma validação externa<sup>27</sup>. Daí que qualquer afirmação de um juízo de gosto envolva, também, a reivindicação da anuência do nosso interlocutor. Daí que a *Crítica da Faculdade de Julgar* se constitua também – não surpreendentemente – como uma obra de filosofia política, ao reflectir sistematicamente sobre as condições de possibilidade do acordo entre os homens.

Porque não existe nenhum conceito determinado ao qual o entendimento se possa *agarrar*, ele regressa recorrentemente à imagem proposta pela imaginação e tenta pensar a imagem *qua* conceito, justapondo os atributos estéticos e os atributos lógicos<sup>28</sup> de ambos os termos. E porque o acordo entre as faculdades não é conseguido através de qualquer conceito objectivo e determinado, elas terão, por assim dizer, de lidar sozinhas uma com a outra. O acordo entre ambas tem de ser alcançado apenas com base no modo como trabalham uma com a outra, na ausência de qualquer determinação objectiva. Se um conceito determinado alguma vez pudesse corresponder à ideia metafórica, tal correspondência seria negativa porque iria *desacelerar* o livre jogo das faculdades. Mais: iria conduzi-las de regresso ao seu modo cognitivo usual. E isto iria trazer-nos de volta à noção de um juízo racional que “não é mais um puro e livre juízo de gosto” (§16).

---

<sup>27</sup> A explicação do imperativo categórico segue, de resto, um caminho semelhante.

<sup>28</sup> Por exemplo: na peça de Brancusi, a articulação semântica entre os conceitos de “sabedoria” e de “memória” é mapeada sobre as qualidades estéticas do busto: a fragilidade do material, a forma erodida da silhueta feminina, a forma como o tempo altera inexoravelmente o *medium* de suporte, a assumpção do esforço tremendo que é necessário para a sua conservação.

Assim, deparamo-nos com a ideia estética como expressão da relação entre as faculdades. Também ela funciona como interface entre a ideia racional e a imagética da imaginação (e.g., a ideia imaginativa da águia como encarnação da encarnação de Júpiter das ideias de sublimidade e majestade). O sucesso da ideia estética depende do modo como “acelera a mente” (§49) ao mesmo tempo que funciona como esta interface. Em último caso, isto ajuda a explicar o motivo pelo qual, apesar de a ideia estética se encontrar geneticamente baseada na experiência prosaica e na linguagem literal, ela não pode ser reduzida a estas. A este respeito, Kant poderia ser tomado como um adversário cauteloso da “heresia da paráfrase”<sup>29</sup>: a ideia estética permanece como “apresentação que nenhuma linguagem poderá exprimir, permitindo-nos captá-la” (§49). Porque o significado vulgar dos elementos imaginativos é mapeado / projectado sobre o tema genérico proposto pelo entendimento, tais elementos encontram-se numa imbricação metafórica que possui mais significado que a soma das suas partes (“A majestade é uma águia com relâmpagos entre as garras”). E é também por causa da sua co-pertença inextricável que tais elementos são capazes de representar o tema ou conteúdo genérico não por via da enumeração dos seus atributos lógicos mas por despertarem a atenção para os atributos estéticos que caminham lado a lado com os atributos lógicos.

Ao sublinhar os atributos estéticos de um objecto ou de um conjunto de objectos que se encontram ligados a um conceito particular, a ideia estética é então capaz de mapear tais atributos sobre o próprio conceito, e isto de uma forma que é inesgotavelmente significativa, evocativa e *provocante*. Como poderíamos reduzir a conceitos determinados a *Sabedoria* de Brancusi? Ou a imagem segundo a qual o final de uma vida cosmopolita é tão “expansivo e brilhante” como os últimos raios do sol poente? As metáforas poéticas *qua* ideias estéticas, porque se encontram formuladas

---

<sup>29</sup> Sobre a impossibilidade de uma redução literal, ou de uma captação conceptual determinada, das ideias estéticas, cf. Coleman, 1974: 162, 165-166; Guyer, 1997: 359; e Elliott, 1968: 250, 253.

numa expressão, estimulam a mente a abarcar “um imenso manancial de apresentações aparentadas” e são suficientemente poderosas para servirem “a ideia racional em causa como substitutas de uma exibição lógica” (§49).

O manancial imagético sugerido pelo génio artístico à imaginação do espectador é, portanto, tido como produto de três acontecimentos notáveis: 1) uma “forma que agrada livremente”, 2) um “conteúdo que agrada livremente” e 3) uma “relação entre ambos que agrada livremente”<sup>30</sup>. E porque se trata de um “conteúdo que agrada livremente”, este tesouro imagético é também um manancial de pensamentos que é invocado por uma forma e conectado ao conceito que está a ser retratado (a sublimidade, a sabedoria ou o cosmopolitismo). Numa palavra, as belas artes fazem a imaginação pensar (cf. §49).

A obra de arte, contudo, não é ela mesma uma ideia estética mas a *expressão* de uma ideia estética. O génio artístico não possui apenas a capacidade de descobrir ideias estéticas mas também o poder de descobrir “material intuicional”<sup>31</sup> que se revela apto a exprimir essa ideia estética. Se a ideia estética é uma expressão através da qual a imaginação propõe material sensível para um conceito racional, a obra de arte é a representação desta representação sob uma forma perceptível. Melhor ainda: a obra de arte é o veículo sensorial capaz de exprimir o conteúdo (ideia estética) *mais* as sensações que lhe estão associadas. Ela funciona como uma segunda camada de *sensualidade* que é adicionada ao *input* conceptual do entendimento.

Verificamos deste modo que nos deparamos com uma dupla mediação no processo de criação e transformação das ideias estéticas: em primeiro lugar, temos a ideia estética como mediação entre o material imaginativo e uma ideia racional<sup>32</sup>; em segundo lugar, temos a obra de arte como mediação entre esta ideia estética como

---

<sup>30</sup> Cf. Guyer, 1997: 359.

<sup>31</sup> Guyer, 1997: 361.

<sup>32</sup> Cf. Elliott, 1968: 249.

conteúdo e a forma que lhe corresponde, adequadamente descoberta pela imaginação. Na sua relação com o conteúdo, a forma torna-se, portanto, o veículo sensório de uma outra relação: aquela que se estabelece entre o conceito racional e a sua imagem imaginativa.

Deste modo, e para responder ao *tabu* formalista patente na secção 16, a obra de arte não é nunca a representação de um determinado conceito ou objecto mas antes a expressão de uma relação que não pode ser completamente descrita (parafraçada). Como vimos anteriormente, quando o entendimento tenta encontrar um conceito determinado capaz de organizar o material proposto pela imaginação, falha e balança de novo em direcção à imagem. Este vaivém entre a imaginação e o entendimento reflecte-se no vaivém entre os termos que a ideia estética faz juntar. E este segundo vaivém é, por sua vez, reflectido no vaivém entre a forma e o conteúdo da obra de arte. Se agora regressarmos ao que foi afirmado na secção 16, descobrimos que não parece haver, afinal, qualquer conflito real entre a forma e o conteúdo da obra de arte. Quando a escrutinamos devidamente, a relação entre ambos dirige-nos para a relação que ocorre na ideia estética. Ou seja, dirige-nos para o acordo entre as faculdades que constitui a causa definitiva do nosso prazer:

“a referência [ao sentimento de prazer e desprazer] não designa nada no objecto, antes o sujeito se sente a si mesmo, [nomeadamente] quando é afectado pela apresentação” (§1).

Portanto, não precisamos de voltar as costas ao conteúdo da obra de arte de modo a poder ter uma experiência estética pura porque, de facto, não existe nada nesse conteúdo que possa ser tomado como um conceito determinado, objectivo ou fixo, o qual nos *distrairia*, nos termos da secção 16, de uma experiência livre e *pura*. Na ausência de tal conceito determinado, não existe qualquer critério externo que possa levar-nos, por exemplo, a encetar a avaliação da perfeição relativa do objecto, usando tal conceito como critério (o edifício que *deve ser* uma igreja, por exemplo), i.e., uma



ideia-mestra que, finalmente, iria explicar e determinar a organização dos elementos múltiplos *de fora para dentro*. Bem pelo contrário, de facto: é para a organização formal dos elementos artísticos que, em último passo, nos viramos quando tentamos escrutinar o seu conteúdo. A ambivalência nómada da ideia estética significa que jamais seríamos capazes de a captar fora da forma que lhe serve de “veículo”, e que a propaga como, a um tempo, aceleração das nossas faculdades e hipótese de acordo com os nossos semelhantes. Também significa que a compreensão de uma obra de arte não implica a sua redução literal pois não seríamos capazes de parafrasear o conceito do qual a forma se constitui como sensação adequada e coerente. É, portanto, possível falar de arte representacional – i.e., a representação de uma ideia estética – como beleza livre sem com isso danificar a importância irreduzível da forma.

Existe ainda uma outra analogia possível entre o vaivém cognitivo que decorre entre os pólos contidos numa ideia estética e a percepção de obras de arte. Quando observamos um quadro ou quando escutamos uma composição musical, a nossa atenção move-se constantemente por entre as partes formais que constituem o todo, dos pontos às linhas, da silhueta à cor na ausência da silhueta, dos motivos gráficos aos *clusters* de cor, do tema musical às suas variações (a retenção do tema durante a audição das variações) e da superestrutura melódica à verticalidade harmónica. A percepção do conjunto deriva desta intercomunicação entre as partes e da paulatina consciência do seu equilíbrio e da sua tensão. Este movimento perceptivo entre as características formais da obra funciona como uma analogia ao vaivém de significado / sentido que se dá entre os termos da ideia estética e, conseqüentemente, também ao “livre jogo” das nossas faculdades cognitivas. A arte induz dinâmica, ou melhor, a arte é dinâmica, *energeia*, de

uma forma tríplice: na forma tal como no conteúdo tal como no vaivém entre as faculdades<sup>33</sup>.

#### 4. Ideias estéticas e Ideias da Razão

As ideias estéticas são, antes de tudo, *ideias*. Assim sendo, elas devem possuir alguma espécie de parentesco com as Ideias da Razão que servem a importante função de *foco terminal* do processo cognitivo na *Crítica da Razão Pura*. As três Ideias – Deus, Mundo e Alma – estão para a Razão como os conceitos estão para o entendimento e as intuições para a sensibilidade. Colocadas no extremo do processo de conhecimento, elas funcionam como princípios últimos da unificação e consolidação da experiência. Parte da resposta kantiana ao “*quid juris?*” gnoseológico assenta sobre esta hierarquia arquitectónica, através da qual os *qualia* são submetidos às intuições puras do espaço e do tempo, as intuições da sensibilidade são – devidamente mediadas pelos esquemas da imaginação – submetidas às categorias do entendimento, e os conceitos são distribuídos sob as Ideias Teológica, Cosmológica e Psicológica. Mas porque as Ideias da Razão se localizam nesta extremidade, elas não podem ser provadas nem empírica nem logicamente. São uma condição da harmonia da experiência e o seu uso é puramente heurístico, i.e., são requeridas enquanto *pontos de fuga* na direcção dos quais toda a experiência é, em último caso, dirigida. A metáfora pictórica justifica-se porque, tal como os pontos de fuga constituem um dispositivo pictórico sem, contudo, serem um *facto* do próprio quadro, assim também as Ideias da Razão organizam a cognição sem se tornarem, elas mesmas, objectos de conhecimento.

---

<sup>33</sup> Ocorre aqui uma dúvida razoável: e se a *dinâmica* for apenas mais um conceito indeterminado que inspira ideias estéticas e materialização formal, e que é procurado durante a apreciação estética?

A Ideia Psicológica é, no limite, a responsável pela unidade de apercepção, i.e., a responsável pela certeza de que a cláusula do “Eu penso” é impressa ao longo de toda a cadeia dos meus *cogitata*, a garantia de que *estes* pensamentos são meus. A Ideia Cosmológica reúne em si a totalidade das condições e antecedentes fenoménicos. Proporciona o pano de fundo contra o qual a liberdade do homem resulta como contraponto a todos os antecedentes empíricos. A Ideia Teológica, o “Ideal da pura razão” ou “Ideia transcendental”, é a síntese incondicionada de todas as condições – empíricas e lógicas – de possibilidade de qualquer pensamento. Como princípio da razão prática, ela sustenta a assumpção de que os fins da natureza são morais.

À semelhança das Ideias da Razão, as ideias estéticas também servem uma função “reguladora”. Quando activamos ou consideramos uma ideia estética, as categorias do entendimento, tais como a causalidade, a substância ou a necessidade, deixam de ser aplicadas a material de origem empírica, sendo antes usadas num jogo livre e objectivamente indeterminado com a “segunda natureza” proposta pela imaginação. Ao trabalharem em conjunto, a imaginação e o entendimento dão origem a objectos de pensamento *ready-made* como, por exemplo, uma “manhã-virtude” ou um “sol-tranquilidade” (cf. §49). Tal como as Ideias da Razão, elas não conseguem induzir conceitos determinados. Portanto, a sua vantagem cognitiva deve consistir no modo como elas funcionam enquanto pontos heurísticos para uma determinada *convergência* da nossa experiência. Elas permitem-nos exprimir aquilo sobre o qual, por assim dizer, não podemos *falar*, porque são capazes de juntar dimensões que, de outro modo, seriam mantidas à distância (e.g., a sabedoria como uma estátua metastável que se tenta desesperadamente conservar). É por isso que os conceitos determinados não são a moeda apropriada para trocar pelas ideias estéticas.

Usamos normalmente analogias para construir modelos que “nos ajudam na compreensão total do universo”<sup>34</sup>. O sol que nasce no horizonte tal como a tranquilidade se ergue da virtude é um desses modelos. Mas também “Deus”, “Alma” e “Mundo” constituem exemplos daquilo de que não possuímos nenhum conceito determinado, mas de que, no entanto, “concebemos uma relação com o conjunto dos fenómenos, análoga à que os fenómenos têm entre si”<sup>35</sup>. As Ideias da Razão são “modelos metafóricos” e como tais deverão ser incluídas no universo dos símiles, tropos, metáforas e analogias poéticas, enquanto instâncias de ideias estéticas.

Por isso mesmo, elas estão aptas a tornar-se o conteúdo de objectos artísticos. Quando trabalham em modo cognitivo *normal*, elas orientam e subsumem os conceitos. Mas, por outro lado, o seu carácter quasi-sensual e metafórico eleger-as como conteúdos artísticos óbvios, para os quais uma forma adequada pode e deve ser encontrada<sup>36</sup>.

Temos então dois importantes pontos em comum entre ideias estéticas e Ideias da Razão. Em primeiro lugar, e à maneira da função cognitiva das Ideias da Razão, as ideias estéticas também servem como *pontos de fuga* para a convergência transcendental da nossa experiência. Ambas partilham uma certa teleologia, i.e., a necessidade de unificar a variedade perceptiva e conceptual do sujeito. Porque ambas funcionam como pontos de fuga, elas permanecem *pensáveis* mas não *cognoscíveis*, num tipo de *pensar sobre* a que só conceitos indeterminados têm, por assim dizer, acesso<sup>37</sup>. Em segundo lugar, à maneira das ideias estéticas, as Ideias da Razão preenchem o espaço vazio entre o conceptual e o sensível sem nunca se tornarem redutíveis quer a um (sob a forma de um conceito determinado) quer a outro (sob a

---

<sup>34</sup> Coleman, 1974: 160.

<sup>35</sup> KANT, *Crítica da Razão Pura* (trad. M. Santos e A. Morujão), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p.553.

<sup>36</sup> Considere-se aqui o comentário de Merleau-Ponty à pintura de Cézanne em *L'oeil et l'esprit*. O pintor procura mostrar “como a carne se torna carne e o mundo mundo”. Podemos também tomar o Mundo de Kant *qua* ideia estética como estando à espera de uma expressão formal.

<sup>37</sup> Cf. Coleman, 1974: 108.

forma de uma intuição sensível). Seria inútil tentar derivar a imortalidade ou a substancialidade a partir da Ideia Psicológica. E perguntar se Deus é realmente como as imagens que dele fazemos é tão sem sentido como perguntar se a “majestade” transporta, realmente, um relâmpago nas suas garras (cf. §49). Ambos os usos deverão ser mantidos a um nível estritamente heurístico e analógico<sup>38</sup>.

## **5. Como é que a beleza natural pode ser expressão de ideias estéticas?**

Para entendermos a unidade sistemática da *Crítica da Faculdade de Julgar* é absolutamente fundamental determinar de que modo se poderá sustentar que a beleza natural, tal como a beleza artística, é expressão de ideias estéticas<sup>39</sup>. Tal é também essencial para que sejamos capazes de considerar a relação entre a beleza natural e a beleza artística. É igualmente importante se quisermos reconhecer o modo como um objecto belo, independentemente de possuir uma origem natural ou artística, se constitui como expressão de uma ideia metafórica.

A noção segundo a qual ambas as modalidades de beleza partilham, *mutatis mutandis*, a propriedade de serem expressão de ideias estéticas é claramente afirmada na secção 51. A diferença está em que, no caso da beleza artística, “a ideia [estética] tem de ser provocada por um conceito do objecto, ao passo que no caso da beleza natural, a mera reflexão sobre uma dada intuição, sem um conceito do que o objecto é, é suficiente para despertar e comunicar a ideia” (§51). Este ponto é claramente remanescente da secção 16 e da diferença entre experimentar a beleza e avaliar um

---

<sup>38</sup> Cf. Coleman, 1974: 108. É também porque podemos tomar as Ideias da Razão como constituindo o nível mais alto das ideias estéticas, que a beleza se torna um símbolo do “bom” (cf. todos os exemplos de ideias estéticas propostos por Kant e citados anteriormente). E é por causa do seu carácter puramente heurístico que a ideia estética pode ser tomada como facultando uma espécie de “acesso” ao numérico, pois podemos ver no modo como as ideias estéticas funcionam, o mesmo tipo de função-de-convergência que encontramos nas Ideias da Razão.

<sup>39</sup> Cf. D.W. GOTSHALK, “Form and Expression in Kant’s Aesthetics”.

objecto segundo a sua perfeição, i.e., o objecto como exemplo perfeito da sua espécie, *primus inter pares* (uma rosa perfeita ou um retrato perfeito). Na secção 42, Kant acrescenta que, se o admirador da beleza natural descobrisse, de repente, que as belas flores que ele estava, na altura, contemplando, ou o canto do pássaro que o deslumbrava, não passavam, afinal, de produtos de um artefacto enganador, o seu “interesse directo (...) nestas coisas desapareceria imediatamente” (§42). É, portanto, evidente que “o pensamento de que a beleza em questão foi produzida pela natureza deve acompanhar a intuição e a reflexão, e o nosso interesse directo por essa beleza é baseado somente nesse pensamento” (§42). Na Introdução à obra, Kant havia já determinado que era possível “tomar a beleza natural como exibição do conceito da finalidade formal (meramente subjectiva)” da Natureza. De salientar aqui que Kant diz-nos, de facto, que existe um conceito anexado à nossa experiência do belo natural.

No entanto, parece subsistir aqui um conflito entre a noção segundo a qual o belo natural assenta sobre uma “simples reflexão sobre uma intuição” e a proposta de que consiste, de facto, na “apresentação de um conceito”. A aparente contradição parece resolver-se, porém, se considerarmos este conceito uma ideia estética. Ele constitui a ideia de uma conexão entre o objecto belo e o conceito de *finalidade da Natureza*, a qual é apresentada de uma forma análoga ao acordo entre as faculdades do sujeito. É isto que “puramente subjectivo” significa na formulação de Kant.

Por outro lado, a finalidade da Natureza é *subjectiva* porque é algo que desperta em nós a consciência de que o objecto de beleza natural existe como se tivesse sido *desenhado* com o fim de trazer as nossas faculdades cognitivas a um *acordo*<sup>40</sup>. A harmonia das partes num objecto naturalmente belo é, de certo modo, recriada no jogo harmonioso das nossas faculdades e o facto de reagirmos ao objecto dessa maneira

---

<sup>40</sup> “(...) we judge the object to be final *relative to our cognitive powers*” (Elliott, 1968: 252).

revela (a) quão profundamente a nossa própria mente é, ela própria, uma constituição natural, e (b) até que ponto a Natureza está em conformidade com os nossos fins.

Porque o belo natural origina o mesmo tipo de acordo entre as faculdades que é suscitado a partir da observação do belo artístico, ele desperta no observador a consciência da similitude de finalidade entre a Natureza e a arte. Se regressarmos ao exemplo do verso de Withof, “Nascia o sol, como da virtude nasce a tranquilidade”, vemos um exemplo claro de como a experiência de uma ideia poética está bastante próxima da experiência da beleza natural e de como ambas exprimem uma ideia estética específica. A metáfora que é usada neste verso não funcionaria se não fosse pelo facto de, na presença do belo natural, nós tendermos a pensar na analogia entre a Natureza e as nossas finalidades. A ideia estética é uma condição necessária do belo, tanto natural como artístico. Ela proporciona um modo formidável de reconhecer a similitude teleológica entre o sujeito cognoscente e a Natureza, uma capacidade similar de nos orientarmos e organizarmos segundo uma *finalidade sem fim* específica. Através da beleza natural, portanto, temos uma outra possibilidade de reconhecer a harmonia paralela ou pré-estabelecida entre a Liberdade (neste caso, o jogo livre e objectivamente incondicionado da Imaginação e do Entendimento) e a Natureza.

Por outro lado, a finalidade da Natureza é *pura* porque o reconhecimento do acordo entre o objecto e as nossas faculdades não dá origem a um conceito determinado do objecto, i.e., não é matéria de conhecimento. Apesar de podermos acreditar que o objecto foi *desenhado* com o objectivo de ocasionar o nosso deleite estético, jamais seremos capazes de transformar essa crença em matéria de conhecimento teórico.

Assim, a consciência da ligação entre o belo natural e o conceito da finalidade subjectiva da Natureza, que emerge da pura contemplação da sua forma, ocasiona o mesmo tipo de *aceleração* do fluxo cognitivo entre a Imaginação e o Entendimento que

ocorre durante a apreciação de um objecto de arte. E é devido a esta aceleração similar que o belo natural pode ser tomado como expressão de uma ideia estética<sup>41</sup>. Tal como qualquer outra ideia estética, esta é capaz de “dar muito que pensar” (§49) mas sem gerar qualquer conceito determinado. É uma metáfora semelhante às metáforas poéticas: se o belo natural nos permite homologar a Natureza como um autor com finalidade, a Natureza como *designer*, ele também nos permite “expandir o nosso conceito de Natureza, nomeadamente, da Natureza como mero mecanismo, até ao conceito dessa mesma Natureza como arte” (§23). (Acrescente-se que se trata de uma analogia com dois gumes pois a partir dela podemos também construir a metáfora simétrica da arte *qua* Natureza, uma outra forma de perceber porque falamos “da beleza como se ela fosse uma propriedade das coisas” (§7) à maneira do seu tamanho ou do seu formato<sup>42</sup>.)

Como qualquer outra analogia, ela permite que a adoptemos como centro gravitacional de uma miríade de conceitos secundários e de representações. A diferença, nesse caso, entre as ideias estéticas da arte e as da Natureza consiste no facto de as primeiras se apresentarem de uma forma mais explícita<sup>43</sup>. Em arte, é o conceito de um objecto (e.g., a águia de Júpiter) que adquire uma inesperada extensão do seu significado quando se encontra aplicado numa relação osmótica com um conceito sem objecto (e.g., “majestade”). Esta extensão do significado – traduzida numa forma – dirige a nossa experiência da forma. No caso do belo natural, porém, dispensamos a ligação àquele outro objecto. E isto constitui, de facto, “a superioridade da beleza natural sobre a artística, nomeadamente, que (...) ela é a única beleza que excita um interesse directo” (§42) por pura contemplação da forma. Mas este “interesse directo” não dispensa o facto de o observador assumir um interesse especial na existência

---

<sup>41</sup> Cf. Elliott, 1968: 250-251.

<sup>42</sup> É óbvio que esta analogia entre a arte e a Natureza também terá um forte impacto na avaliação da objectividade dos juízos de gosto. Cf. M.W. ROWE, “The objectivity of aesthetic judgments” in *The British Journal of Aesthetics*, vol. 39, nº 1, Oxford: Oxford University Press, 1999.

<sup>43</sup> Cf. Elliott, 1968: 253.



efectiva<sup>44</sup> do objecto de beleza natural (§42). A sua existência é uma prova material da ligação transcendental entre a Natureza e o sujeito, e é, de novo, uma expressão da ideia estética natural, i.e., da finalidade puramente subjectiva da Natureza.

## 6. Conclusão

Ao longo deste texto, usei a imagem de um vaivém balançando entre diferentes pólos de modo a caracterizar e, em certa medida, a comparar as várias actividades que têm lugar na visão kantiana da criação e apreciação artísticas. Este vaivém é lançado entre os conceitos indeterminados e as imagens, os sons ou as imagens poéticas que são escolhidas para os ilustrarem. Revela-se, igualmente, como um dispositivo explicativo útil para descrever o “livre jogo” das faculdades cognitivas da Imaginação e do Entendimento. Podemos inclusive falar do modo como uma espécie de *meta-vaivém* se estabelece para ligar o par conceito indeterminado / imagem ao par Entendimento / Imaginação. A troca entre os atributos estéticos, designadamente, os imagéticos, e os atributos semânticos, que constituem uma experiência estética, pode ser vista como uma manifestação importante do equilíbrio cognitivo entre as faculdades. De certo modo, trata-se da *metáfora* de uma característica fundamental da estrutura cognitiva humana.

Para além do vaivém entre o conteúdo de uma obra e a sua forma, a experiência estética é também caracterizada por um movimento perceptivo contínuo que ocorre ao nível da apreciação estritamente formal. O objecto é *composto* através de uma captação mais ou menos diacrónica da ligação entre as suas partes e através da actividade

---

<sup>44</sup> Note-se que existe uma possível contradição entre esta passagem da secção 42 e o que Kant havia escrito na secção 5: “o juízo de gosto (...) é puramente contemplativo, ou seja, é um juízo que é indiferente à existência do objecto” (§5). Deve ser ressalvado, no entanto, que na secção 42, Kant está explicitamente a falar sobre a experiência do belo natural, designadamente, a contemplação solitária (e *sem a intenção de comunicar a outros as suas observações*) da “bela forma de uma flor selvagem, de uma ave, de um insecto, etc.” (§42).

contínua de posicionar cada uma das suas partes no contexto do todo. Na *Tempestade* de Giorgione, por exemplo, a estranha composição do par mãe-filho reflecte, tanto cromaticamente como em termos do seu desenho, a instabilidade da paisagem agoirenta que os rodeia. Envolvido em tal actividade, o espectador pode, por hipótese, reconhecer o modo como uma das secções da obra funciona como sinédoque ou sinopse de todo o trabalho<sup>45</sup>. Mais ainda: este procedimento *gestaltista* é, de seguida, ligado ao vaivém através do qual o espectador percebe a relação entre um conceito indeterminado e o seu correspondente metafórico, i.e., a ideia estética. Ocorre então outro tipo de meta-vaivém, nomeadamente, aquele que se estabelece entre a apreensão formal dinâmica dos elementos e a sua comparação com a ideia estética que está a ser expressa.

As metáforas também são exemplos claros de como se desperta um vaivém cognitivo. Através delas, aprendemos a transpor domínios diferentes e a projectar sobre um conceito a teia semântica de características denotativas, meias-verdades e conotações que sustenta o outro conceito. Esta actividade de transferência ou *metaphérein* é claramente eleita por Kant como a melhor forma de mostrar como funcionam as ideias estéticas. Procurei levá-la um pouco mais adiante e considerar a tese segundo a qual a noção de “metáfora” poderia ser utilizada como uma espécie de “modelo estético”<sup>46</sup>. Lançar paralelismos entre o modo de funcionamento das metáforas e o modo como os homens produzem e experimentam a arte constitui uma tendência importante e controversa na estética contemporânea<sup>47</sup>. A própria afirmação “A arte é metáfora” é, ela mesma, uma metáfora, pelo que nos deparamos com uma tarefa tríplice:

---

<sup>45</sup> Proponho, como outro exemplo, o papel de Zerbinetta, em *Ariadne auf Naxos* de Richard Strauss e o modo como a personagem funciona como cápsula, tanto a nível musical como literário, de toda a ópera, designadamente, a ambiguidade assumida entre profundidade e superficialidade.

<sup>46</sup> Cf. V. Bozicevic, “Metaphor as Aesthetic Model”, in *Synthesis Philosophica*, n. 6 (October 1988), 563-576. Relativamente à relação entre modelos e metáforas, cf. o capítulo “Models and Archetypes” in Black, 1972: 219-244, e o capítulo “The Explanatory Function of Metaphor” in M. Hesse, *Models and Analogies in the Sciences*, Notre Dame: Notre Dame University Press, 1966, 157-177.

<sup>47</sup> Cf. S.C. Krantz, “Metaphor in Music”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 45: 4 (Verão 1987), 351-360.

(i) investigar a forma como o vaivém de sentido ocorre no interior das metáforas; (ii) analisar a maneira como a arte nos impele para determinadas transacções cognitivas diversas, às quais podemos aplicar a metáfora do vaivém; e (iii) verificar como o primeiro e o segundo “vaivéns” interagem metaforicamente com vista à elucidação conceptual quer da arte quer do fenómeno metafórico linguístico.

Se aceitarmos as metáforas como modelos na teoria estética, também devemos reconhecer um factor importante que nos conduz ao uso frequente de metáforas no contexto das descrições estéticas. A saber: quando descrevemos uma peça musical como “soturna” ou “patética” ou quando nos envolvemos em projecções sinestésicas entre diferentes artes<sup>48</sup>, não estamos apenas a recorrer a metáforas porque nos faltam termos literalmente verdadeiros ou estritamente *técnicos* para descrever certas qualidades estéticas. Mesmo que possuíssemos um tal vocabulário, continuaríamos a sentir o impulso para usar metáforas porque é, com efeito, o tráfego de cargas semânticas entre os pólos metafóricos (e.g., formas musicais e emoções humanas) que melhor faz a *emulação* da energia que ocorre durante a experiência estética. Tal constitui, por assim dizer, uma *emulação cognitiva* pois, quando o nosso interlocutor utiliza metáforas para descrever experiências estéticas, apercebemo-nos de que não está exactamente a isolar uma determinada característica da obra mas antes a reactivar aquele tipo de atenção em permanente vaivém que está presente numa experiência estética. Assim, direi que, muitas vezes, não é tanto a plausibilidade ou *exactidão* da metáfora que conta, mas antes o facto de a estarmos a usar para “acelerar” a nossa abordagem ao objecto

---

<sup>48</sup> Tal como a famosa descrição da arquitectura como “música congelada”, de Schelling, que inspiraria a tese segundo a qual ambas as artes constituiriam dois modos paralelos de articulação e manipulação do espaço, o que, por exemplo, se encontra presente na metáfora “congelada” do *movimento* musical: “For in the acousmatic realm temporal order is dissolved and reconstituted as phenomenal *space*. We transfer to it the familiarity and the sense of freedom which characterizes our experience of spatial order. For a while it seems we can *wander in time*, with the same sovereignty that we exercise in our wanderings through space.” (R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, Nova Iorque: Oxford University Press, 1999, p.75)

artístico, ou *acelerar* a sua descrição. Não é tanto a descrição de uma *causa*<sup>49</sup> da fruição estética mas antes a comunicação indirecta de um dos seus *sintomas* mais salientes.

Há inúmeras formas através das quais poderíamos começar a discriminar as características que justificam a assumpção de uma *isofuncionalidade* a irmanar arte e metáfora. Kant sublinhou a iconicidade, i.e., a representação simbólica dos conceitos, como uma dessas características. Essa iconicidade desafia toda e qualquer tentativa de a capturar sob um conceito determinado. Uma vez que o significado literal de uma metáfora constitui um “erro categorial” e é rejeitado como sem sentido, não se encontra ligado a nenhuma referência directa. Ao invés, a metáfora convoca a atenção do ouvinte, dirigindo-a para a própria linguagem enquanto *medium*, para a teia de conotações e de sobreposições semânticas entre conceitos, e para a tolerância linguística face àquilo que, literalmente, não passa de “um perfeito disparate”<sup>50</sup>. Portanto, e em larga medida, as expressões metafóricas extraem o seu poder do facto de se absterem de transmitir simples informação<sup>51</sup> sobre os estados de coisas. Abstendo-se, elas redireccionam a atenção do receptor para o fenómeno linguístico e, especificamente, para o modo como os conceitos são fabricados e *reciclados*.

As obras de arte também redireccionam a atenção do espectador para o modo de representação instanciado na sua presença formal. Ao fazê-lo, propõem igualmente uma revisão da história e da teoria deste modo de representação, da produção, compilação e actualização das suas regras. Por outro lado, ao resistir à paráfrase por conceitos determinados, as obras de arte permanecem num nível fenoménico, e é esta resistência que é, no fundo, capaz de “dar muito mais que pensar” do que o próprio pensamento.

---

<sup>49</sup> Uma vez que a obra não é literalmente “triste” ou “patética”.

<sup>50</sup> “Downright mistakes” é a expressão de Max Black (cf. Black, 1962: 40).

<sup>51</sup> Cf. Bozicevic, 1988: 566.