

SOBRE O BELO, O SUBLIME E O GÊNIO

ELEINE BOURDETTE/UNIVERSO

A elaboração de uma análise estética das poéticas pictóricas de Parreiras e Castagneto, fundamentada na Crítica do Juízo de Kant, é a finalidade do presente artigo, tencionando-se exemplificar a importância deste exercício na formação dos profissionais da área das artes visuais.

Palavras-Chave: estética, Kant, Parreiras, Castagneto, Grupo Grimm.

The development of an aesthetic analysis of poetic and pictorial of Parreiras and Castagneto, based in Kant, Critique of Judgement, is the purpose of this article, intends to illustrate the importance of this exercise in the training of professionals in the field of visual arts.

Key-Words: aesthetic, Kant, Parreiras, Castagneto, Grupo Grimm.

O pensamento de Kant é o primeiro na filosofia moderna da finitude radical. Na “Crítica da Razão Pura” (1781), Kant concentra-se nas condições de possibilidade do conhecimento. Seu objetivo não é mais o conhecimento metafísico do outro mundo, mas o saber sobre a gênese do nosso conhecimento. Ao invés de investigar sobre a origem de todas as coisas, ele busca a gênese da dicotomia sujeito-objeto. O fim não é um objeto para ser conhecido como na velha metafísica, mas uma atenção aos limites do nosso conhecimento, passando a dar ao sujeito cognoscente uma consciência no reconhecimento da sua constituição específica e de seus limites. Nesta primeira Crítica, Kant afirma que só há conhecimento no mundo sensível, garantindo ao conhecimento ter uma realidade fenomênica, sem, no entanto, determinar os conteúdos das experiências.

Na obra kantiana há dois tipos de juízo, que “implicam sempre várias faculdades e exprimem o acordo destas faculdades entre si”¹, relacionando o particular e o universal. O juízo determinante é aquele que exprime o acordo das faculdades sob uma faculdade hegemônica, como o entendimento na “Crítica da Razão Pura” e a razão na “Crítica da Razão Prática” (1788). O segundo tipo de juízo, o reflexionante, que exprime um acordo livre e indeterminado entre todas as faculdades, é tratado pelo filósofo na “Crítica do Juízo” (1790). Portanto, o juízo reflexionante é estático, pois

¹ DELEUZE, Gilles. *A Filosofia Crítica de Kant*. Lisboa, Edições 70, p. 65;

“não legisla sobre objetos, mas somente sobre si mesmo; não exprime uma determinação de objeto sob uma faculdade determinante, mas um acordo livre de todas as faculdades a propósito de um objeto refletido”.²

As duas experiências que constituem o juízo reflexionante são o belo e o sublime, que podem se consumir frente a um fenômeno natural ou artístico; são, respectivamente, um prazer e um desprazer superiores, pois são desinteressados nos seus princípios. Tanto no belo como no sublime, o objeto representado importa apenas enquanto o simples efeito de uma representação sobre o sujeito e não como a sua existência concreta³. O objeto, portanto, não é consumido materialmente mas contemplado enquanto uma forma que se doa⁴. O julgamento estético belo exprime um acordo das faculdades que apraz. Esta qualidade subjetiva subtrai desse juízo qualquer adesão ao objeto, como define Kant: “aquilo que é puramente subjetivo na representação de um objeto, isto é, o que constitui a sua relação ao sujeito, e não ao objeto, é a sua qualidade, estética”.⁵ Nesta sentença, Kant diferencia o juízo de gosto, belo, do agradável e do bom. No belo não se trata de saber se o objeto é deleitável ou se é bom, pois o agrado produzido pelo belo independe de todo interesse sensível ou racional ligado ao objeto. Kant associa o agradável ao estritamente sensorial, em que o sujeito se satisfaz no próprio ato do consumo, pois é deleitável aquilo que apraz aos sentidos na sensação, gerando no sujeito uma dependência e um interesse para com o objeto. Tampouco o que é bom pode ser objeto de um juízo estético, já que é bom aquilo que, através da razão, agrada por simples conceito. O interesse, aqui, é de ordem racional; quer se trate de útil, ou do bom em si, pois ambas as noções implicam o conhecimento do objeto, ocasionando-lhe a busca, ditada por algum interesse posterior.⁶

O belo, ao contrário do agradável e do bom, independe de um conceito determinado; a satisfação que proporciona é inteiramente livre. Dado que a satisfação

² KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993. p. 42,43;

³ Id. *ibid*, p. 54;

⁴ KANT, apud Georges Pascal, *O Pensamento de Kant*. Petrópolis, Editora Vozes, 1990, p. 160;

⁵ KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993, p. 49 a 53;

⁶ Id, *ibid*, p. 52 e 53;

provocada pelo belo é isenta de todo interesse, independente de toda inclinação e de todo conceito determinado, ela deve ser sentida igualmente por todos nós. Tem-se então as duas faces do juízo de gosto: ele é universal e subjetivo, pois o belo aspira a uma concordância geral dos judicantes. Esta universalidade se determina no acordo livre e indeterminado entre a imaginação e o entendimento, pois a universal comunicabilidade subjetiva das representações num juízo de gosto, devendo produzir-se sem supor um conceito determinado, outra coisa não pode ser senão o estado de alma resultante do livre jogo da imaginação e do entendimento.⁷ A base dessa possibilidade universal é o compartilhamento entre todos os sujeitos das mesmas faculdades implicadas no juízo de gosto, que não se sustenta sobre conceitos, desincumbindo assim de qualquer objetividade. Deste modo, o objeto não é a causa do prazer, pois a representação não se refere ao objeto mas unicamente ao sujeito, e o prazer não pode ser senão a conformidade deste objeto com as faculdades cognitivas que entram em jogo no juízo reflexionante. A concordância universal, pressuposta num juízo de gosto, ascende a uma necessidade que se funda num princípio subjetivo, denominado por Kant como o senso comum estético, que determina só pelo sentimento e não por conceitos, e contudo de forma universalmente válida, o que agrada ou desagrada.⁸

Na forma superior de prazer, no belo, a razão não parece ter qualquer participação, só intervém o jogo livre e desinteressado entre o entendimento e a imaginação. Por outro lado, na forma superior de desprazer, no sublime, o sentimento depende da razão. Neste juízo reflexionante, tudo se passa como se a imaginação fosse confrontada com o seu próprio limite, apesar desta não ter limite quando se trata de apreender.⁹ Daí que, em face do sublime constata-se a incapacidade de abarcar-lo numa representação, o que suscita um desprazer. O sublime refere-se, assim, ao incomensurável e à potência desmedida, tudo aquilo que nos ultrapassa em termos de força ou de extensão. Não obstante, do fundo do desacordo entre as idéias da razão e a impossibilidade de suas representações por parte da imaginação, ocorre o acordo. Dessa contradição, vivida entre a solicitação da razão e a capacidade da imaginação, surge um

⁷ Id, *ibid*, p. 58 e 59;

⁸ Id, *ibid*, p. 61 e 62;

⁹ DELEUZE, Gilles. *Op. Cit.*, p. 57;

acordo no momento em que a razão descobre que a totalidade não é um atributo da natureza, e sim dela própria. “Na verdade, unicamente a razão nos força a reunir num todo a imensidade do mundo sensível”,¹⁰ nele projetando os seus símbolos. Desse modo, a razão pode ser totalizadora, descobrindo-se como uma capacidade superior à natureza (o que produz um prazer) e imputa à incompletude de céu estrelado a idéia de infinito. No sublime, o sujeito toma consciência desse poder da razão de ultrapassar toda a medida dos sentidos. Ao mesmo tempo, a natureza manifesta-se indubitavelmente como uma potência superior a nós, mas perante a qual o espírito não deve se inclinar. O sublime é pois essencialmente espírito; o sentimento do sublime nos enleva deste mundo e nos abre as portas do supra-sensível.¹¹

Na Crítica do Juízo há uma terceira possibilidade não vinculada à contemplação, mas à produção de formas estéticas, que Kant denomina de gênio. O filósofo define gênio como a faculdade das idéias estéticas, por ele considerada como “aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que, entretanto, nenhum pensamento, isto é, *conceito*, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança totalmente e pode tornar inteligível”¹². Desta maneira, a arte sem negar-se a si mesma, deve se apresentar com a mesma gratuidade e desinteresse como se fosse um produto da natureza.

Gênio é o artista, é aquele que produz o belo artístico, estando sua atividade relacionada à harmonia com a natureza. Os produtos do gênio devem parecer natureza, pois a arte é uma segunda natureza. Conseqüentemente, a produção artística e sua fruição devem ser livres de qualquer conceito determinante, como afirma Kant: “a natureza mostrava-se bela quando ela tomava a aparência da arte; e a arte só pode dizer-se bela quando, apesar de consciente de sua qualidade artística, ela toma a aparência de uma coisa natural”.¹³

¹⁰ Id, *ibid*, p. 57 e 58;

¹¹ DELEUZE, Gilles. *Op. Cit.*, p. 58;

¹² KANT, I. *Op. Cit.*, p. 159;

¹³ KANT, I. *Op. Cit.*, p. 152;

Este caráter produtivo da arte relaciona-se ao domínio de um meio de expressão, a técnica que em sua prática interessada, embora não seja suficiente, dá a forma a uma matéria presentificando as idéias estéticas. A idéia estética é o elemento que o gênio incute na matéria que não está previsto em nenhuma técnica, em nenhum conceito; é um elemento irreduzível à habilidade técnica do artista, cuja fonte é o seu pensamento, sua atividade invisível que se projeta na matéria, presentificando-se no espaço e no tempo e doando significado ao mundo. A materialização da idéia estética pelo gênio suscita uma atividade reflexiva e significativa do espectador que, conforme Kant, também deve possuir este talento inato, mas especial da razão.

Antônio Diogo da Silva Parreiras¹⁴, nascido em Niterói em 1860, ingressa em 1883 na Academia Imperial de Belas Artes e, de imediato, torna-se aluno de Georg Grimm, passando a acompanhá-lo posteriormente ao seu afastamento desta instituição, junto aos demais componentes do grupo que se formara. Do mestre bávaro, Parreiras absorve algumas características técnicas e também o modo pelo qual se situa frente à natureza. A concepção da natureza para ambos os artistas é a de um objeto a ser detalhado e reproduzido pictoricamente.

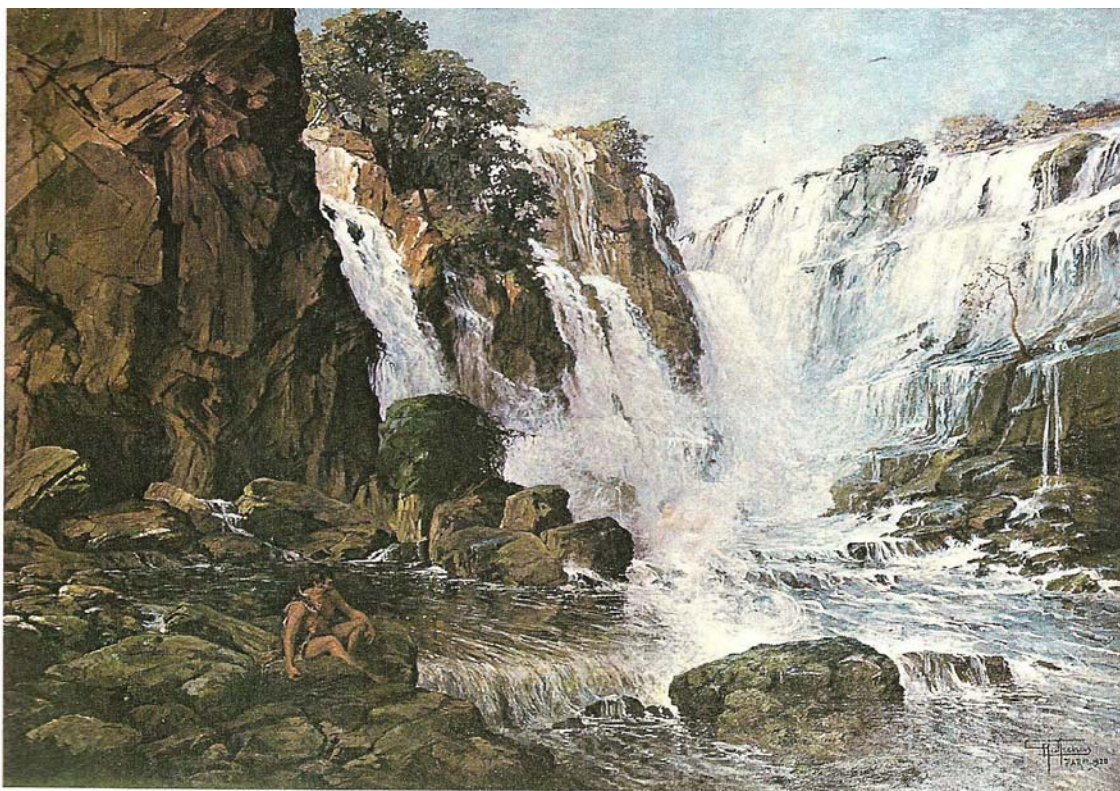
Não obstante ao uso hábil dos meios de pintura não ser suficiente para a presentificação de uma idéia estética, pois a arte não é mera imitação mas uma criação de uma segunda natureza, a técnica reclama um aprendizado, uma experiência acumulada, ou seja um tipo de conhecimento. Do aprendizado com Grimm, Parreiras adotou alguns procedimentos técnicos importantes, tais como: a perfeição do desenho prévio, a crayon ou grafita; a composição do espaço a partir da seqüência de planos; e o uso de finas camadas de tinta sobre as quais se aplicava a pasta como camada final. Esse empaste de pequena espessura, que não compromete a exatidão das figuras, é um procedimento constatável nos primeiros trabalhos do artista. A restrita liberdade no desenho do pincel advém do uso estrito da linha. O número de cores usadas pelo artista – a paleta –, nesse período de formação é reduzido, com sombras pouco coloridas e o tom geral baseado nos castanhos e terras, pois mais do que os efeitos sutis do colorido,

¹⁴ LEVY, CarloRoberto Maciel, *A Pintura de Paisagem de Antônio Parreiras*. Rio de Janeiro, Edições Pinakotheke, 1982.

interessa a Parreiras a justeza dos valores e o volume dos elementos que compõem o quadro.

Na fruição das paisagens de Parreiras tem-se o acesso ao caráter da sua arte, que revela uma presença que nos põe a pensar. A sua originalidade é flagrante quando comparamos a sua produção pictórica com a de outros artistas acadêmicos, seus contemporâneos, que compõem os quadros, em que a paisagem é apenas um elemento de fundo secundário. Contemplamos as suas paisagens não como objetos passíveis de consumo, mas enquanto uma forma que se doa. Assim sendo, pode-se dizer que a produção pictórica de Parreiras é tributária da categoria do belo, pois no prazer estético do belo, a imaginação desempenha uma função fundamental. Ao refletir sobre a forma do objeto ela o retira enquanto existência física da fruição do espectador. Este prazer está ligado ao fato de se estar livre da função de ordenar a realidade, dada pela representação da imagem pictórica criada pelo artista. Indiferente ao objeto em si, o fruidor se envolve apenas com a representação da sua forma, cujo prazer estético advém do livre jogo instaurado entre a imaginação e o entendimento. A razão, por sua vez, fica num estado auto-referente, em uma pura atividade livre, num jogo calmo, em que pode se demorar contemplando o objeto.

Diante das paisagens do pintor, o senso comum diz em uníssono: “Parreiras é o maior paisagista brasileiro”. Isto ocorre porque o belo aspira a uma concordância geral, pois a imaginação ao refletir a forma destes objetos entra num acordo com o entendimento livre e indeterminado, havendo então uma concordância entre todos os judicantes das mesmas faculdades espirituais. A totalidade, a organização resultante da clareza de todos os elementos compositivos do pintor faz com que as suas representações sejam ligadas ao belo que apazigua o espírito, apesar da variedade de coisas que constituem as suas paisagens. A tela “Cascatas do Iguaçu” (Figura 1) ilustra bem esta questão relativa à totalidade imagética organizada pois, mesmo diante da grandiosidade do fenômeno natural, Parreiras ordena linear e claramente cada um dos elementos que a compõe. A imaginação dá conta da formação dessa imagem que é inteiramente aprovada pelo entendimento do fruidor.



Cataratas do Iguaçu, 1920

Fig. 1

Diferentemente do pintor brasileiro, a natureza para Castagneto, italiano que chega ao Rio de Janeiro em 1874, não aparece nas suas pinturas como uma totalidade previamente ordenada no seu intelecto. A natureza para o pintor genovês é a construção equivalente ao próprio espaço pictórico formado de elementos que atuam como fatores construtivos, não sendo portanto elementos descritivos. Deste modo, a natureza para Castagneto não é um objeto que está aí para ser detalhado, mas *motivo*. “Como motivo é solicitação, estímulo; o que importa não é a natureza, e sim o sentimento da natureza”.¹⁵ Castagneto intui que essa profunda unidade entre homem e natureza, entre sujeito e objeto, não é uma maneira de dominá-la, mas de senti-la como um modo de conhecimento elaborado pelo seu talento inato, construtor de idéias estéticas. Kant ressalta que a idéia estética está atrelada a uma presentificação intuitiva totalmente imanente à materialidade. Ao contrário das idéias da razão que gera conceitos regulativos incapazes de uma figuração espaço-temporal; as idéias estéticas seriam dependentes de uma presentificação espaço-temporal. Como já foi visto, a idéia estética é construção do gênio, que tem em si a questão do acordo com a natureza, fazendo-se

¹⁵ ARGAN, Giulio Carlo. Op. Cit., p. 59 e 60;

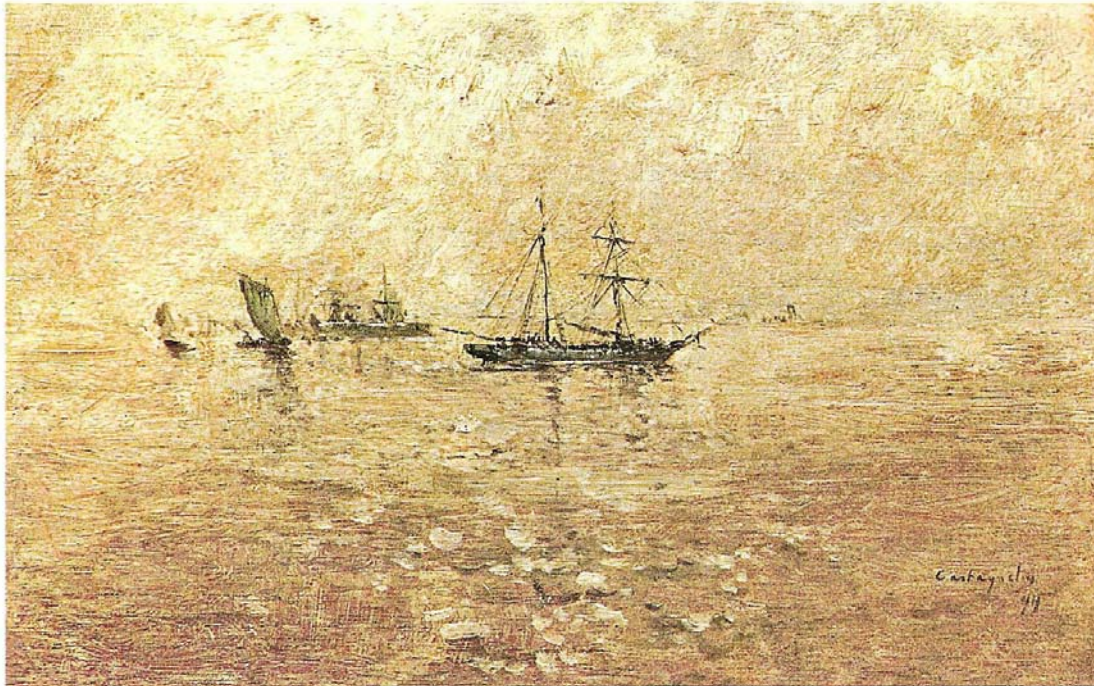
pela constituição de uma segunda natureza, a arte. O gênio de Castagneto reside, sobretudo, na sua capacidade de integração com o *motivo* das suas pinturas: o mar.

Quando aluno de Grimm, Castagneto realiza uma pintura com pequenas notas de cor, o desenho prévio delineia todos os elementos compositivos. Como resultado, percebe-se com clareza as linhas que formam os barcos, os mastros, as velas, os remos, dispostos nos primeiros planos da superfície da tela, cuja matéria pictórica é lisa, de tintas fluidas, transparentes que salientam a objetualidade dos elementos, em seguimento aos postulados de Grimm. Contudo, no final do século XIX, já se observa alguma transformação formal em sua pintura. Aos poucos novas etapas técnicas surgem no sentido de buscar uma simplificação do universo pictórico, pela economia de meios e detalhes, que acompanham novas idéias estéticas. A natureza nas pinturas deste período, é *motivo*, pois “se presta a ser experimentado ou vivido como *espaço unitário*, onde não é possível qualquer gradação mas apenas um perfeito igualamento de todos os valores”.¹⁶ Em relação ao natural, portanto, Castagneto não assume mais uma postura contemplativa, mas inter-relacional, passando a construir as imagens na superfície das telas; manobra artística divorciada da constituição do espaço clássico, estruturando através da sucessão de planos. O que se tem agora é um único plano constituído pelas pinceladas rítmicas, de cores monocromáticas. Castagneto, a essa altura, utilizava com maestria a técnica *respiração do suporte*: recurso plástico a partir do fundo da tela sem tratamento, que transparece em determinados setores da camada pictórica. Apesar de ainda se reportarem à natureza, algo para além da tela, a natureza nestas obras é a construção equivalente ao próprio espaço e ao resultado visual do trabalho, cuja forma resulta do trabalho personalíssimo da superfície pictórica através da *plena pasta* sobre madeira, com a qual Castagneto cria texturas, impondo ritmo com as pinceladas construtivas, constituintes de uma segunda natureza.

Na pintura “Brigue, encouraçado e chalupas na Baía do Rio de Janeiro” (Figura 2), verifica-se a preferência que o marinheiro dedica como processo criativo, ao *método direto*, ou seja, à pintura espontânea diretamente tomada frente ao motivo. Este processo foi instituído pelos impressionistas franceses; é direto porque se opõe aos processos clássicos progressivos, com a aplicação de camadas sucessivas de tinta sobre as

¹⁶ ARGAN, Giulio Carlo. Op. Cit., p. 60;

camadas anteriores. Com o impressionismo tem-se a introdução da pintura *Allá prima* como um processo sistematizado que tem por princípio imprimir à tela, de um só golpe e numa só operação simultânea, o desenho, a cor, os valores e a forma. Castagneto adota esse método quase com exclusividade, imprimindo nestas obras uma modernidade ignorada naquela época no Brasil.



Brigue, encouraçado e chalupas na Baía do Rio de Janeiro, 1899

Fig. 2

Castagneto escolhe o mar como motivo; o mar como um elemento da natureza incomensurável e inapreensível pelos sentidos. Frente a essa potência desmedida, a imaginação depara-se com o seu próprio limite, causando um desprazer inicial na avaliação estética dessa grandeza. Esta incapacidade inicial em abarcá-la numa representação, Castagneto transforma em imagens pictóricas em que funde mar, céu e embarcações. É como se os barcos – produtos da razão humana – desafiassem a potência superior da natureza, colocando-se, sobre pressão, entre o céu e o mar, e com estes se fundindo. Neste movimento, a razão descobre-se como uma potência superior à natureza e projeta na incomensurabilidade do mar a idéia de possibilidade humana, produzindo prazer. Do fundo desta contradição entre a imaginação e a razão surgem representações sublimes possibilitando ao olhar fruir uma experiência do supra-sensível desafiadora, como estabelece o esteta que questionou as possibilidades da razão humana – Kant.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- BAYER, Raymond. *História da Estética*. Lisboa, Editorial Estampa, 1979.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *A Filosofia Crítica de Kant*. Lisboa, Edições 70, 1991.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O Grupo Grimm – Paisagismo Brasileiro no século XIX*. Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1980.
- _____. *Antônio Parreiras – Pintor de paisagem, gênero e história*. Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1981
- _____. *Giovanni Battista Castagneto – Pintor do Mar*. Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1982.
- PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor contada por ele mesmo*. Niterói, Academia Fluminense de Letras, 1943.
- PASCAL, Georges. *O pensamento de Kant*. Petrópolis, Editorial Vozes, 1990.

Currículo Resumido

A autora é arquiteta urbanista, mestre em Artes Visuais/UFRJ e doutora em Literatura Comparada/UFF. Atua como docente no Curso de Educação

Artística/Universo; Curso de Arquitetura e Urbanismo/UNIPLI; e Curso de Especialização em Ensino da Arte/UVA. Ministra disciplinas de história e teoria das Artes Visuais. Atualmente é avaliadora de cursos de graduação Inep/Mec.