

Romero Alves Freitas

BELEZA, SUBLIMIDADE, NATUREZA -

**Subjetividade e objetividade nas Analíticas kantianas do
belo e do sublime**

**Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
1995**

Romero Alves Freitas

BELEZA, SUBLIMIDADE, NATUREZA -
Subjetividade e objetividade nas Analíticas kantianas do
belo e do sublime

Dissertação apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

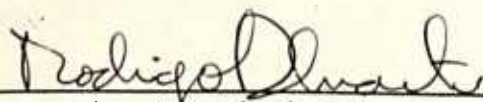
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Estética e Filosofia da Arte

ORIENTADOR: Prof. Rodrigo Antonio de Paiva Duarte

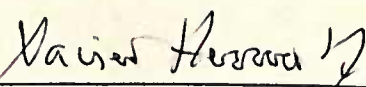
Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
1995

Dissertação defendida e aprovada em 18 de agosto de 1995, pela
banca examinadora constituída pelos professores:

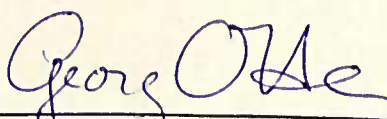
Nota : 100,0



Prof. Dr. Rodrigo Antonio de Paiva Duarte - Orientador



Prof. Dr. José Henrique dos Santos



Prof. Dr. Georg Otte

AGRADECIMENTOS

A Rodrigo Antonio de Paiva Duarte, pela orientação amiga e instrutiva.

A Valéria Pereira da Silva, pela dedicada e cuidadosa edição do texto.

A Verlaine Freitas, pelas sugestivas conversas e idéias.

A Alexandre Sobreira Martins, pela providencial impressão do texto.

A Maria Cristina da Silva Couto e Mara Marley Santos Sales, pela paciente "segunda orientação".

Este trabalho contou com o apoio financeiro do CNPq.

*Para os meus pais, Roberto e Mara.
Para os meus avós, Luiz e Isaura.
E para o meu irmão, Alex.*

"Fui por vezes conduzido a admitir aqui como princípio uma cega mecânica natural, e acreditei descobrir uma passagem para um conceito de natureza não-artística, mas minha razão constantemente encalhou na margem, e então preferi arriscar-me no oceano sem margens das idéias."

Kant *

* De um rascunho de 1786 para a obra *Sobre o Uso dos Princípios Teleológicos na Filosofia* (1788) (Apud Lebrun 1993 329).

Sumário

Páginas

Nota sobre as citações.....	07
Introdução - A NATUREZA NO BELO E NO SUBLIME	08
Capítulo I - SENTIMENTO, JOGO E FORMA - A DEFINIÇÃO DO BELO	17
Capítulo II - BELEZA, NATUREZA E ARTE - SUBJETIVIDADE E OBJETIVIDADE NO BELO NATURAL.....	34
Capítulo III - SENTIMENTO, JOGO E IDÉIA - A DEFINIÇÃO DO SUBLIME	58
Capítulo IV - SUBLIME, NATUREZA E NÚMENO - SUBJETIVIDADE E OBJETIVIDADE NO SUBLIME	82
Conclusão.....	92
Bibliografia	00

Nota Sobre as Citações:

As obras de Kant serão citadas segundo as abreviaturas abaixo:

CRP - *Crítica da Razão Pura*

CFJ - *Crítica da Faculdade do Juízo*

PI - *Primeira Introdução à Crítica do Juízo*

PL - *Prolegômenos*

As demais obras foram citadas segundo o sistema autor-data.

Introdução

A NATUREZA NO BELO E NO SUBLIME

As opiniões sobre a inserção da *Terceira Crítica* na história da estética apresentam uma divergência curiosa. Do lado dos estetas ¹, a Crítica da Faculdade de Juízo Estética (primeira metade da *Terceira Crítica*) é considerada um dos primeiros grandes tratados da sua área, pelo fato de estabelecer de forma sistemática e convincente a autonomia do belo (e por extensão da arte-bela) em face do conhecimento e da moralidade. Embora os teóricos do belo viessem caminhando nesta direção desde o século XVII, apenas com Kant pode-se dizer que a estética surge como uma disciplina autônoma. Somente na *Terceira Crítica* a estética foi claramente separada da ética e da gnoseologia. Assim, quando o termo "estética" aparece na obra de Baumgarten, a especificidade da disciplina ainda não está plenamente configurada. Baumgarten torna-se referência obrigatória na Alemanha por ter dado sistematicidade ao saber mais ou menos disperso que os franceses chamavam de "*théorie des arts*" e os ingleses de "*critic*" ². Porém, quanto à definição do objeto da estética, Baumgarten ainda é bastante confuso. A sua definição da disciplina faz confluir vários elementos que se vinculam à questão do belo, mas que não se confundem com ela, desde que ela seja definida na sua especificidade. Ao

¹ Veja-se, por exemplo: Nunes, B. *Introdução à Filosofia da Arte* (1966 19-24); Ferry, L. *Homo Aestheticus. A Invenção do Gosto na Era Democrática*. (1994 119).

² Um exemplo do esforço sistematizador de Baumgarten pode ser encontrado no § 13 da sua *Aesthetica Sive Theoria Liberalium Artium* (1750): "Nossa Estética (§ 1), assim como a Lógica, nossa irmã mais velha, divide-se em: I) ESTÉTICA TEÓRICA, que ensina e prescreve as regras gerais (Parte I): 1) sobre as coisas e sobre os pensamentos: cap. I, HEURÍSTICA; 2) sobre a ordenação lúcida: cap. II, METODOLÓGICA; 3) sobre os signos do pensar e de ordenar de modo belo: cap. III, SEMIÓTICA; ii) ESTÉTICA PRÁTICA, que trata do emprego em casos especiais (Parte II)." (1993 98).

mesmo tempo, ele faz da estética em geral, com todas as sub-disciplinas que a sua obra define, um ramo da teoria do conhecimento:

A Estética (como teoria das artes liberais, como gnoseologia inferior, como arte de pensar do modo belo, como arte do análogon da razão) é a ciência do conhecimento sensitivo. (1993 95).

O racionalista Baumgarten subdivide o conhecimento entre intelectual e sensitivo. Este último, naturalmente, deve ser qualificado como "inferior", pois não proporciona um conhecimento claro e distinto, mas apenas um conhecimento confuso: "O conhecimento sensitivo é o complexo de representações que subsistem abaixo da distinção" (1993 100). Ora, do ponto de vista da estética moderna, tal como ela surge das mãos de Kant, existe aqui um erro fundamental. Baumgarten pretende fazer a apologia da beleza, para aumentar o prestígio dos temas da estética, afirmando que o belo possui um valor cognoscitivo. Entretanto, essa tentativa põe a perder o essencial: o belo é reduzido a estágio prévio do conhecimento autêntico, perdendo toda sua especificidade. A idéia de arte autônoma, que os românticos desenvolvem sob a influência de Kant, permanece impossível. Como o belo é apenas uma propedêutica ao conhecimento, a arte só poderá ter um valor pedagógico e ilustrativo. Por estas razões, a contribuição de Kant para a estética é decisiva. Ela fundamenta a especificidade da própria disciplina, garantindo, ao mesmo tempo, a sua relevância.

Do lado dos não-estetas, a Crítica da Faculdade de Juízo Estética é interpretada de modo oposto. A primeira coisa a explicar é a presença de uma teoria do belo, do sublime, do gênio e da arte numa obra que tem como tema central a idéia de finalidade da natureza. A *Crítica da Faculdade do Juízo* visa reduzir a distância entre as duas *Críticas* anteriores, explicando como é possível que o princípio suprasensível da liberdade se efetive no mundo dos sentidos. Se o seu objetivo é

estabelecer uma mediação entre a razão teórica e a razão prática, qual deverá ser a função da investigação estética que ela contém, e que ocupa nela metade do espaço? Ao não-esteta esta pergunta prévia é fundamental. Uma vez que o objetivo da obra em relação às obras anteriores é eminentemente sistemático, seria no mínimo arriscado não compreender a sistematicidade do próprio texto. Apesar disso, essa pergunta inicial não encontra uma resposta simples. A confiarmos em G. Lebrun, o tema do juízo de gosto surge na *Terceira Crítica* porque Kant não pode se satisfazer com a idéia de finalidade derivada dos temas do sistema da natureza e do juízo teleológico. Uma vez que a faculdade de julgar determinante, responsável pelo conhecimento objetivo, não é capaz de compreender a natureza como um sistema (e como esta compreensão é necessária para que os conhecimentos da natureza possam ser organizados num sistema), é preciso pressupor um outro uso do poder de julgar, denominado reflexionante³. Contudo, esse outro uso do poder de julgar, como não possui um princípio a priori dado pelo entendimento (como era o caso do uso cognoscitivo da faculdade do juízo), deve procurar o seu princípio a priori em outro lugar. O tema do organismo, que nos permite supor a existência de uma finalidade na natureza, não nos permite encontrar esse princípio. A finalidade do organismo só pode ser suposta mediante um conhecimento deste ser, e a presença deste conhecimento traz novamente o entendimento à cena, eclipsando a originalidade do juízo reflexionante. Deste modo, é apenas nos fenômenos do gosto e da beleza, que não podem constituir um conhecimento e, no entanto, apresentam um princípio a priori (pois reivindicam, legitimamente, uma universalidade), que o juízo reflexionante poderá encontrar o fundamento de que necessita (Cf. Lebrun 1993 402-403). Um intrincado problema de sistematização leva Kant a abordar os fenômenos estéticos. A função da estética na *Terceira Crítica*, portanto, é acessória.

³ Sobre a distinção entre os juízos determinantes e reflexionantes, ver Capítulo I.

É curioso como o esteta e o não-esteta emitem opiniões opostas sobre o mesmo livro. Todavia, será verdade que essas opiniões são opostas? Quando o esteta louva a descoberta da especificidade do belo e dos temas ligados a ele, atribuindo à Kant a fundação da autonomia da sua disciplina, ele se refere apenas ao seu objeto de estudo. Por sua vez, quando o não-esteta afirma que a parte estética da *Terceira Crítica* é apenas um instrumento para se fundamentar a idéia de finalidade, ele afirma a dependência dessa parte em relação ao conjunto da obra, mas não nega o que se diz nela sobre a autonomia *dos objetos* estudados. O belo pode ser autônomo em relação ao conhecimento, ser *especificamente* diferente dele, mesmo se a reflexão sobre o belo for parte dependente de uma reflexão sobre o sistema do conhecimento em geral. Não se deve confundir a autonomia do objeto de estudo da estética com a "heteronomia" da Crítica da Faculdade de Juízo Estética na *Terceira Crítica*. Em outras palavras, Kant fundou uma estética *malgré lui*.⁴ Como bem observou Lebrun, Kant abandonou sua antiga opinião depreciativa sobre os temas da estética, e se rendeu ao novo uso do termo. Se compararmos a famosa nota da Estética Transcendental (B 36), que rejeita o emprego de "estética" como estudo do gosto e da beleza, com uma observação da Primeira Introdução da *Crítica da Faculdade do Juízo*, veremos como ele mudou de opinião:

Há bastante tempo (...) tornou-se hábito chamar um modo-de-representação de estético, isto é, sensível, também na significação de que com isso se entende a referência de uma representação, não à faculdade-de-conhecimento, mas ao sentimento de prazer e desprazer (PI 183 VIII).

Segundo a nota da *Crítica da Razão Pura*, a estética como teoria do belo era impossível porque pretendia conhecer as regras que teriam lugar neste domínio. Como essas regras tinham fonte empírica, não poderia haver um conhecimento a priori sobre elas. Entretanto, após assimilar o sentido de "estético" como "referente

⁴ Para uma defesa do ponto de vista do esteta na leitura da *Terceira Crítica*, veja-se Hamm, C. *Quanta Verdade Precisa a Arte?* (In Santos 1994 89-110).

ao sentimento de prazer", Kant poderá opor a estética à lógica num sentido diferente do da *Primeira Crítica*. Nesta, o estético difere do lógico simplesmente porque se refere à intuição e não ao conceito. Na *Terceira Crítica*, essa diferença permanece válida, mas recebe um acréscimo. "Estético" diz respeito a uma intuição interna específica, que não se confunde com o tempo. Trata-se da intuição reflexiva, isto é, de uma consciência imediata resultante de um jogo denominado "reflexão". Os juízos de gosto, enquanto juízos reflexionantes, instauram uma sensibilidade distinta daquela da Estética Transcendental. É a esta sensibilidade que o adjetivo estético se refere agora. Doravante, o sentido anterior não está negado, mas o sentido novo é predominante. Tal é a prevalência deste sentido novo sobre o antigo que no § 1 Kant não se dá ao trabalho de mencionar a antiga acepção do termo. Quando ele afirma no título "O juízo de gosto é estético", quer apenas demonstrar que o seu fundamento de determinação é o sentimento de prazer. Ora, neste novo e predominante sentido do termo, pode-se perfeitamente dizer que a primeira parte da *Terceira Crítica* contém uma "estética kantiana". Esta constitui uma parte da filosofia transcendental, como a ética e a teoria do conhecimento, embora para tanto seja necessário fazer um recorte no interior do sistema.

Dito isto, podemos delimitar o *corpus* desta pesquisa. Como a pesquisa se vincula à área de estética, ela não se atreverá a investigar questões situadas fora do recorte mencionado acima. como, porém, a obra de Kant é sistemática, será imprescindível compreender alguns conceitos da Crítica da Faculdade de Juízo Estética a partir de outros textos de Kant. Naturalmente, dentre estes textos, os mais importantes serão a segunda parte da *Terceira Crítica*, o Prólogo e as duas Introduções da obra. Em segundo lugar, serão necessárias algumas referências à *Crítica da Razão Pura*. O *corpus* do trabalho será a Crítica da Faculdade de Juízo

Estética, e os demais textos de Kant serão tratados como subsídio para compreensão deste *corpus*.⁵

O problema que resolvemos investigar deriva da noção de "belo natural". A questão pode ser introduzida da seguinte forma. Na era da metafísica dogmática, o conceito do belo correspondia a uma essência objetiva da natureza. A beleza era uma propriedade substancial das coisas. Após a revolução do *cogito*, essa essência deslocou-se para o sujeito, tornando-se uma representação deste. O belo, contudo, permanece uma propriedade objetiva. Ele consiste na representação conceitual de um sujeito, mas o conceito desempenha agora o papel da antiga essência, isto é, ele designa um ponto de apoio que se opõe a tudo que existe de arbitrário e *meramente* subjetivo nas representações. Enquanto conceito, o belo é tão objetivo quanto o conhecimento científico. Por isso, na estética racionalista do século XVII, ele será identificado com o verdadeiro, como na célebre forma de Boileau:

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable (Apud Ferry 1994 59).

Neste contexto, a expressão "belo natural" não permite nenhuma ambigüidade. A beleza é tão natural quanto a verdade, pois ambas têm como base um conceito objetivo. A passagem para o século seguinte introduz um elemento novo nesta situação. Com o declínio da dedução e o privilégio da observação, a palavra "natureza" passa a exigir mais do que um *conceito* do verdadeiro. A interpretação empirista da física moderna torna-se hegemônica, exigindo que à palavra "verdade" se associe sempre o termo "experiência". A contraparte estética desta mudança é o surgimento do que hoje denominamos "estética clássica inglesa". Tributária do

⁵ A questão do gosto, do belo e do sublime, aparece ainda em outras obras de Kant. Devem-se destacar as notas das *Reflexões* (texto póstumo sobre assuntos variados), a *Antropologia do Ponto de Vista Pragmático* (1798) e o ensaio pré-crítico *Observações sobre o Sentimento do Belo e do Sublime* (1764). A restrição do *corpus* da pesquisa à Crítica da Faculdade de Juízo Estética é puramente estratégica. O estudo destes três textos, somados ao já escolhido, aumentaria excessivamente as proporções do trabalho.

empirismo, esta estética mantém o caráter subjetivo do belo, por oposição às essências objetivas da antiga metafísica. Todavia, ela transforma a sua subjetividade conceitual numa subjetividade sensível. O belo como conceito cede lugar ao belo como sensação. Ora, essa mudança de eixo gera uma interessante influência sobre a idéia do belo natural. A subjetividade conceitual pode ser referida a uma natureza externa a ela própria (*res extensa*), segundo o princípio da *adequatio rei et intellectus*. A subjetividade sensível, porém, parece não ter uma relação clara com a natureza, no sentido de mundo objetivo. Esta pertence ao domínio das "qualidades primárias", aquela, ao domínio das "qualidades secundárias". Se é vantajoso definir o belo como imediatez sensível, distinguindo-o do trabalho associativo ou discursivo do entendimento, esta definição tem como consequência a perda da objetividade deste fenômeno. Para as vanguardas estéticas do século XX, isto não constitui um problema. Mas, no século XVIII a situação era diferente:

o principal problema da estética moderna, do começo do século XVII até o fim do século XIX ainda é o de conciliar a subjetivação do belo (o fato de que não mais existe um "em si", mas sim um "para nós") com a exigência de "critérios", portanto de uma relação com a objetividade ou, se se preferir, com o mundo. (...) A estética moderna evidentemente é subjetivista ao fundamentar o Belo nas faculdades humanas, na razão, no sentimento ou na imaginação. De qualquer forma, ela permanece animada pela idéia de que a obra de arte é inseparável de certa forma de objetividade (Ferry 1994 24-25).

Ora, este mesmo problema está presente na noção de belo natural. Mesmo produzido pelo homem, isto é, interpretado como modo humano de perceber a natureza, ele tem de manter uma relação com esta última. Quando Kant atribui à beleza uma finalidade natural, ele quer dizer que no juízo de gosto a natureza *nos parece* dotada de finalidade. Considerada em si mesma, a natureza não tem nenhum papel produtor no juízo de finalidade. Entretanto, essa observação fundamental sobre o belo da natureza não resolve o problema da conexão entre o sentimento do belo e a natureza.

Considerando-se o belo como subjetividade sensível, já não há mais um conceito que garanta a sua relação com o mundo objetivo. Em que medida, portanto, pode-se dizer que o belo é natural? O problema não existiria se, como Berkeley, retirássemos da natureza toda a objetividade. Mas o solipsismo *metodológico* de Kant não chega a esse ponto. Como veremos no Capítulo II, "natureza", para ele, significa essencialmente "mundo objetivo". Pela inserção do belo na natureza, o sentimento estético deve receber alguma forma de objetividade. Uma outra maneira de tentar fugir ao paradoxo seria sustentar o caráter "ficcional" do belo. O belo seria um "produto livre" do sujeito (como um centauro, por exemplo) e, neste sentido, não precisaria estar ligado à natureza. Entretanto, é fácil ver que essa tentativa confunde a beleza com a representação por ocasião da qual a beleza surge. Ela negligencia o fato de que o belo é um sentimento. Feita a observação de que a natureza é um espaço objetivo, a idéia de uma beleza *sensível* surge como um paradoxo. Este paradoxo subsistiria no texto? Ou ele resulta de uma leitura superficial, encontrando, em algum ponto, uma resolução? Esta é a questão central que o trabalho pretende responder. Ela será o seu *leitmotiv*.

O segundo tema a ser estudado é semelhante ao anterior. Trata-se de saber que relação o sentimento do sublime mantém com a natureza. Sobre esta relação, não será possível formular o mesmo paradoxo. Submetido a uma revolução empirista idêntica à do belo, o sublime racionalista ⁶ passou por uma metamorfose. De conceito, o sublime passou a sentimento. Todavia, o problema do sentimento que é ao mesmo tempo subjetivo e natural já não existe aqui. Kant definirá o sublime como uma subjetividade sensível que se recolhe em si, apartando-se da natureza. O

⁶ Na verdade, o racionalismo francês interessou-se muito mais pelo belo do que pelo sublime. O sublime torna-se tema na França com a redescoberta do tratado clássico de Longino (século I d.C.) pelos continuadores de Boileau. Mas é na Inglaterra, no século XVIII que ele se tornou um tema central da reflexão estética (Cf. Weiskel 1994 29).

predicado "natural" não conflita com a idéia de sentimento pelo simples fato de que não pode ser aplicado ao sublime. O sublime natural, rigorosamente falando, não existe. Ora, se é assim, a função do estudo do sublime nesta pesquisa tem de ser acessória. Uma vez levantada uma hipótese sobre a questão central, a leitura da Analítica do Sublime deverá ser usada para confirmá-la ou negá-la. Em consequência, a investigação da Segunda Analítica enfatizará a questão da simetria entre o belo e o sublime, procurando encontrar na estrutura do sublime elementos que esclareçam a estrutura do belo. O exame do sublime será uma espécie de "estudo de caso", visando testar a hipótese proposta na parte dedicada ao belo. Por isso, esse exame seguirá a mesma tendência que o exame do belo, tomando como conceitos-chave as idéias de subjetividade, objetividade e natureza.

Isto posto, podemos delimitar a temática e os objetivos da pesquisa. O tema do trabalho, decorrente da escolha do *leitmotiv*, é a relação entre os conceitos de subjetividade, objetividade e natureza nas Analíticas do belo e do sublime. Os objetivos são três. Em primeiro lugar, devemos definir os conceitos do belo e do sublime em seus elementos essenciais. Os Capítulos I e III serão dedicados a essa tarefa. Em segundo lugar, procuraremos entender algumas interrelações dos três conceitos-chave em cada um dos dois sentimentos estudados. Isto será proposto pelos Capítulos II e IV. Por fim, com base nos quatro capítulos, uma conclusão deverá formular a resposta para a questão central, apresentando também o que se pode denominar o "ganho" resultante de todo o percurso. Uma observação final terá, então, a função de demonstrar o valor heurístico da questão escolhida.

Capítulo I

SENTIMENTO, JOGO E FORMA - A DEFINIÇÃO DO BELO

A problemática do belo é inseparável da definição do gosto e do juízo de gosto. Para a Analítica do Belo, "ter gosto" ou "mostrar gosto" significa ser capaz de emitir juízos estéticos autênticos, denominados "juízos de gosto". Por sua vez, o belo se liga necessariamente ao juízo de gosto. A própria definição do gosto e, por extensão, do seu juízo, encontra no belo o seu elemento essencial: "A definição do gosto, posta aqui a fundamento, é de que ele é a faculdade de ajuizamento [*Beurteilung*] do belo." (CFJ 47 B 3). A primeira e principal tarefa de uma crítica do belo será a demarcação precisa do limite entre a beleza autêntica e aquilo que apenas erroneamente se considera belo. Trata-se de encontrar a via reta do gosto, separando, numa *Aufklärung*, as luzes da verdadeira beleza e as trevas da beleza ilusória. Essa delimitação da beleza autêntica se fará em vários momentos, dos quais destacaremos três. De início, a Analítica estabelece a diferença entre a beleza e o conhecimento. Na sequência, faz duas outras demarcações: difere o belo do bom (entendido tanto como bondade moral quanto como valor utilitário) e do agradável. De início, nosso plano consistirá em seguir essas três demarcações e procurar demonstrar que, através delas, Kant consegue estabelecer as características principais daquilo que ele considera a autêntica beleza. No final do capítulo, usaremos essas características para compor uma definição do belo que atenda aos nossos propósitos neste trabalho.

Kant inicia o seu texto com um argumento para distinguir a beleza do conhecimento objetivo:

Para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento ao objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao conhecimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer. O juízo de gosto não é pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação *não* pode ser *senão subjetivo*. (CFJ 47-48 B 3-4).

Pode-se dizer que o belo consiste na referência subjetiva de uma representação. Mas o que significa, neste contexto, o termo "subjetivo"? O elemento sensível presente no belo não se confunde com a "sensação" no sentido da Estética Transcendental. Ao longo das duas Analíticas, Kant leva sempre em conta a diferença entre a "sensação" e "sentimento". A sensação é definida como "representação objetiva dos sentidos"; o sentimento por sua vez recebe o título de "aquilo que sempre tem de permanecer simplesmente subjetivo, e que absolutamente não pode constituir nenhuma representação de um objeto" (CFJ 51 B 9). Na verdade, sabemos que uma sensação não é objetiva no sentido do conhecimento objetivo. "Objetivo", aqui, deve designar duas coisas: 1) o fato de a sensação ter sido definida, na *Primeira Crítica*, como afecção de um objeto sobre a sensibilidade (Cf. B 34-35); 2) o fato de a sensação ser um elemento essencial do juízo de conhecimento, no qual ela é elevada a uma objetividade lógica. Como o que está em jogo, no contexto da Analítica, é a distinção entre beleza e conhecimento, a segunda conotação da objetividade das sensações é mais importante que a primeira. De fato, Kant baseia a distinção entre sensação e sentimento na distinção entre os tipos de juízo em que a sensação e o sentimento ocorrem. O que é decisivo é o uso que um juízo pode fazer de uma

sensação: se ele a refere a um conceito, faz dela um elemento objetivo, tornando-se um juízo lógico; se, todavia, o juízo refere a sensação a um sentimento do sujeito, ele mantém a sensação no seu *status* subjetivo e singular, tornando-se um juízo estético. O sentido de "subjetivo", portanto, é o de algo que não se torna conhecimento, isto é, que permanece singular. De fato, Kant qualifica os juízos de gosto como juízos singulares (Cf. CFJ 59 B 24).

A distinção entre a beleza e o conhecimento assenta sobre a diferença entre o juízo lógico e o juízo estético. Esta última, por sua vez, está baseada na diferença, central para a terceira *Crítica*, entre os juízos determinantes e reflexionantes (Cf. PI 176 V; CFJ 23 B XXV-XXVI). Embora esta diferença seja bastante complexa, podemos resumi-la da seguinte forma.¹ Determinantes são aqueles juízos nos quais a imaginação está submetida ao entendimento, desempenhando a função de subsumir as representações empíricas da intuição mediante conceitos. A determinação consiste justamente nisso: elevar as representações sensíveis, em si mesmas singulares, até o nível dos conceitos objetivos, no qual elas receberão uma universalidade e uma objetividade que não possuíam antes. Importa-nos observar, sobretudo, que a determinação produz a objetividade. O juízo reflexionante, por sua vez, caracteriza-se por manter a subjetividade e a contingência da experiência. Ele não subsume as representações empíricas mediante conceitos. Ele as refere ao sentimento de prazer ou desprazer do sujeito, no caso do juízo estético, e a um conceito regulativo de finalidade, no caso do juízo teleológico. Uma vez que o prazer é definido como finalidade subjetiva (§§ 10-17) e o desprazer como algo contrário à finalidade subjetiva (§ 23), pode-se dizer que o juízo reflexionante refere as representações empíricas a um princípio a priori de natureza finalística, tornado possível através da sua própria ação. O essencial é o fato de que este juízo parte do particular para o

¹ Para um estudo das controvérsias em torno da interpretação desse tema, ver Pippin (1992 115-135).

universal. Pois, deste modo, a sua tarefa será elaborar, e não aplicar, um universal. O universal do juízo determinante é dado pelo entendimento e aplicado pela faculdade do juízo. O do juízo reflexionante é produzido pela própria atividade desta faculdade. Em resumo:

A faculdade do juízo em geral é a faculdade de pensar o particular como contido no universal. No caso de este (a regra, o princípio, a lei) ser dado, a faculdade do juízo, que nele subsume o particular, é *determinante* (o mesmo acontece se ela, enquanto faculdade de juízo transcendental, indica a priori as condições de acordo com as quais apenas naquele universal é possível subsumir). Porém, se só particular for dado, para o qual ela deve encontrar o universal, então a faculdade do juízo é simplesmente *reflexiva* (CFJ 23 B XXV-XXVI).

Pode-se dizer que o juízo reflexionante estético possui uma "referência subjetiva", uma vez que o "referido", no caso, é o próprio sujeito que efetua o juízo. Esta noção não é empregada por Kant, mas pode ser deduzida, sem problemas, do primeiro parágrafo da *Analítica*:

Toda referência das representações, mesmo a das sensações, pode (...) ser objetiva (e ela significa então o real de uma representação empírica); somente não pode sê-lo a referência ao sentimento de prazer e desprazer, pelo qual não é designado absolutamente nada no objeto, mas no qual o sujeito sente-se a si próprio do modo como ele é afetado pela sensação. (CFJ 48 B 4).

Quando a referência de uma representação é objetiva, ela pode designar duas coisas: se a representação for um simples conteúdo perceptivo, a sua referência será apenas a coisa percebida, será uma referência objetiva sensorial; se a representação for parte de um juízo, a sua referência será uma determinação deste juízo sobre o objeto designado, de modo a que este objeto receba uma objetividade conceitual. No outro caso, quando a referência da representação for subjetiva, a representação já não participa de um juízo que tem a função de dar objetividade aos fenômenos sensoriais. A sua ligação é com o sentimento do sujeito.

Kant não quer dizer que a representação estético-reflexiva não pode estabelecer um vínculo com a sensação. Importa, para ele, o fato de esta relação ser secundária, no sentido de que não é nela que se encontra o fundamento de determinação do juízo de gosto. O fundamento de determinação é como que o ponto arquimediano do juízo. Este ponto de apoio, no caso do juízo estético, é o sentimento de prazer do sujeito. Com efeito,

Pela denominação de um juízo estético sobre um objeto, está indicado logo (...) que uma representação dada é referida, por certo, a um objeto, mas, no juízo, não é entendida a determinação do objeto, mas sim a do sujeito e de seu sentimento. (PI 184 VIII).

O termo "determinação" não implica aqui um juízo determinante. Kant se refere a uma determinação que se faz sem um conceito que tivesse a função de subsumir um objeto singular. Trata-se de um ato reflexivo, pois é o sujeito que se determina a si próprio, através de uma referência do objeto ao seu sentimento de prazer. O sentimento torna-se, assim, o fundamento ou princípio de determinação do sujeito. Mas, afinal, em que consiste este sentimento especial, cujo sentido parece extrapolar a sua primeira definição (aquilo que permanece subjetivo, por não poder tornar-se conhecimento de objeto)?

A primeira abordagem do sentimento presente no juízo de gosto é a que procura defini-lo com relação ao interesse. Kant define o interesse como "a complacência que ligamos à representação da existência de um objeto." (CFJ 49 B 5). O interesse é da ordem da complacência, é um tipo de prazer. De que tipo de prazer se trata, saberemos ao observar que representar prazerosamente a existência de algo é o mesmo que desejá-lo: "querer alguma coisa e ter complacência na sua existência, isto é, tomar um interesse por ela, é idêntico." (CFJ 54 B 14). Assim sendo, Kant situará na faculdade da apetição o fundamento de determinação do interesse. Como a faculdade da apetição difere essencialmente da faculdade do juízo

(pois a primeira tem seu princípio em conceitos determinantes e a segunda opera sem determinar seus objetos, Cf. CFJ 13 B VIII), o belo não poderá apresentar nenhum interesse. Quando se trata de saber se algo é belo, diz Kant,

não se quer saber se a nós ou a qualquer um importa ou sequer possa importar algo da existência da coisa, e sim como a ajuizamos na simples contemplação (intuição ou reflexão). (CFJ 49 B 5-6).

O juízo de gosto autêntico não pode "importar-se" com a existência do objeto, não pode interessar-se por ele. O prazer que ele propicia tem de ser um prazer desinteressado.

É preciso determinar, no entanto, em que consiste exatamente esse desinteresse, pois poderíamos fazer dele uma interpretação equivocada. Como Kant define o interesse com relação à existência do objeto representado, poderíamos concluir que o sentimento de um prazer sem interesse equivaleria à inexistência do objeto. Nada mais errôneo. É preciso ter em mente que o interesse é um "querer" a existência do objeto, e que o que caracteriza o conceito de interesse é esse "querer", ligado ou identificado a uma complacência, e não a existência do objeto, que é apenas o predicado do querer. Da mesma forma, o desinteresse por um objeto significa a representação da existência do objeto sem desejar essa existência. Podemos, então, interpretar corretamente certas passagens do texto que, se forem lidas isoladamente, poderão parecer traiçoeiras. Ao definir a representação desinteressada de um objeto, Kant afirma o seguinte:

Vê-se facilmente que se trata do que faço dessa representação em mim mesmo, não daquilo em que dependo da existência do objeto, para dizer que ele é *belo* e para provar que tenho gosto. (CFJ 50 B 6).

Não depender da existência do objeto não significa dispensar a sua existência. Se há representação, tem de haver um objeto representado. A única exceção a essa regra seria o caso dos seres fantásticos, como o grifo ou o centauro. Kant, porém, não os

menção em momento algum. Não depender da existência do objeto significa não desejar essa existência. Aquilo que eu "faço dessa representação em mim mesmo" é um "fazer" exclusivamente estético, independente do campo prático. Kant utiliza a expressão "simples contemplação" justamente para frisar o caráter passivo do sentimento do belo em face do desejo e do interesse.

O tema da incompatibilidade entre a beleza e o interesse leva à distinção entre o belo, de um lado, e o moral e o útil (como variantes do bom), de outro. O belo e o bom devem distinguir-se, fundamentalmente, devido ao caráter necessariamente conceitual e interessado das representações do bom. Tanto o bom utilitário quanto o bom moral só são encontráveis no juízo determinante. Pois, quando um objeto ou ação é considerado bom, isto se faz mediante a subsunção desse objeto ou ação, enquanto caso, a uma regra enunciada por um conceito determinado. Em outras palavras, pode-se dizer simplesmente que se eu considero algo bom é porque eu o conheço, ou seja, disponho de um conceito dele. É importante observar que não basta dizer que o belo e o bom se distinguem devido à natureza interessada do bom. Pois também o agradável não se confunde com o belo pelo mesmo fato de apresentar a influência de um interesse. A diferença entre o agradável e o bom está em que o agradável é de natureza sensorial, ficando assim alheio ao universo dos conceitos, ao qual pertence o bom. Se não especificarmos que o bom situa-se fora do campo estético porque apresenta sempre um interesse ligado à determinação de um conceito, correremos o risco de confundi-lo com o agradável. Por essa razão a definição do bom apresentada por Kant vincula-o não apenas a um interesse qualquer, mas ao interesse da razão: "*Bom* é o que apraz mediante a razão pelo simples conceito." (CFJ 52 B 10).

Se o belo não se mistura nem ao conhecimento teórico nem ao interesse prático (moral ou utilitário), podemos afirmar que ele se constitui sem a

determinação de um conceito. De fato, o conhecimento e o saber prático são produtos de juízos determinantes, ou seja, são atividades da faculdade de conhecer e da faculdade de desejar, nas quais o entendimento ou a razão determina um objeto através de conceitos. Em outros termos, poderíamos dizer simplesmente que se o juízo de gosto não considera seu objeto como possuindo propriedades objetivas nem ajuíza-o como bom ou mau, é porque ele "nada sabe" desse objeto. Ele não possui um conceito do que seja esse objeto: apenas utiliza uma representação não-conceitual do objeto para referir-se ao sentimento do sujeito. Ajuizar um objeto como belo, portanto, é diferente de reconhecê-lo como objeto. O juízo de gosto possui o poder de "subjetivar" os objetos da experiência, tornando-os, no âmbito do juízo, representações exclusivamente subjetivas.

A segunda abordagem do belo enquanto sentimento é a que decorre do tema do jogo. Na verdade, ao chegarmos a este tema, descobriremos que ele representa o enfoque mais abrangente do fenômeno belo, devendo ser eleito, por isso mesmo, o pivô da definição do fenômeno. Jogo, na Analítica do Belo, é antes uma certa proporção entre as faculdades, uma certa configuração assumida pela interação entre elas, do que uma simples atividade, um "jogar". A palavra "*Spiel*" em alemão recobre a mesma duplicidade de sentidos que "jogo" em português. Um artigo de Umberto Eco nos lembra que o inglês tem palavras diferentes para falar dos dois sentidos do *Spiel* alemão: *play*, que significa o ato de jogar, e *game*, que significa o jogo como conjunto de leis fixas (ECO 1989 277). O jogo kantiano significa as duas coisas, mas é sobretudo um *game*. De fato, quando fala do jogo entre as faculdades, Kant quer dizer que existe uma certa interação entre elas, ou seja, que as forças do entendimento e da imaginação estão orquestradas segundo uma configuração precisa. O "jogo livre" (Cf. CFJ 62 B 28; 88 B 71) entre as faculdades não significa que a interação entre elas seja inteiramente livre, destituída de qualquer ordem.

Existe uma configuração regendo esse jogo, ou melhor, essa configuração é o jogo. Pelo fato de ser chamado de "livre", o jogo não deixa de ser um *game*. Para sabermos, então, em que consiste o jogo livre, devemos descobrir o que o singulariza em face de um outro jogo, o jogo do conhecimento.

A existência de um jogo do conhecimento soaria paradoxal apenas se esquecêssemos que o jogo kantiano é uma configuração na relação entre as faculdades, identificando-o a uma espécie de ludicidade ou espontaneidade, mais ligada ao *play* do que ao *game*. Kant não se refere explicitamente ao conhecimento como o resultado de um jogo, mas deixa claro que o ato de conhecer consiste numa certa relação entre as faculdades:

A aptidão do homem para comunicar seus pensamentos requer também uma relação entre a faculdade da imaginação e o entendimento para remeter intuições a conceitos e por sua vez conceitos a intuições, que confluam em um conhecimento(...) (CFJ 142 B 160-161).

Parece-nos perfeitamente lícito entender essa relação como um jogo, uma vez que por meio dela Kant quer designar uma relação fixa entre as faculdades, que se repete sempre que um conhecimento se produz. Qual seria, então, a diferença entre o jogo cognitivo e o jogo livre, se ambos pressupõem uma regularidade no modo como as faculdades se relacionam? Essa diferença tem de assentar justamente nesse modo pelo qual elas interagem. O jogo cognoscitivo e o jogo livre devem constituir configurações distintas da interação entre as faculdades.

A distinção entre essas duas configurações pode ser encontrada na continuação da citação anterior. Referindo-se à relação das faculdades no ato de conhecimento, Kant afirma o seguinte:

mas em tal caso a consonância de ambas as faculdades do ânimo é *legal* sob a coerção de conceitos determinados. Somente onde a faculdade da imaginação em sua liberdade desperta o entendimento e este sem conceitos

traslada a faculdade da imaginação a um jogo regular, aí a representação comunica-se não como pensamento mas como sentimento interno de um estado de ânimo conforme a fins. (CFJ 142 B 161).

O jogo do conhecimento, como se vê, é regido por uma legalidade de natureza conceitual. Na relação entre o entendimento e a imaginação, esta se submete a um conceito daquele. Esta submissão é a lei imutável do jogo, que o caracteriza como uma configuração específica e invariável. No caso do jogo estético, Kant nos fala ao mesmo tempo da liberdade da imaginação e da regularidade do jogo. O jogo é regular porque tem como regra um certo modo de a imaginação se relacionar com o entendimento. A regularidade do jogo não contrasta com a liberdade da imaginação, já que essa liberdade é a própria condição da regularidade, isto é, a regra do jogo. O adjetivo "livre", na expressão "jogo livre", refere-se antes à imaginação do que ao jogo. Assim deve ser porque o que difere esse jogo do jogo do conhecimento é precisamente a liberdade da imaginação em face da determinação conceitual do entendimento ².

Feita essa elucidação sobre a idéia do belo como jogo, cabe explicar porque essa idéia foi considerada a mais abrangente das definições do belo dadas por Kant. Kant subdivide a Analítica em quatro partes, que ele denomina os quatro momentos do juízo de gosto. Cada um destes momentos resultará numa "explicação" (*Erklärung*) do belo, que será feita segundo uma categoria específica daquele momento. As quatro explicações, que significam quatro definições ³, são as que se seguem:

² Sob outro aspecto, "livre" pode significar também a ausência de um fim, isto é, de uma finalidade objetiva e conceitual. No § 22, Kant afirma que o "entretenimento livre" é indeterminado conforme a um fim (Cf. CFJ 87-88 B 71). Como, porém, a ausência de um fim só é possível porque o jogo se faz sem a determinação de um conceito, pode-se dizer que o essencial sobre o seu caráter "livre" é a liberdade da imaginação em relação ao entendimento.

³ O termo "*Erklärung*", que literalmente significa "explicação", tem no texto o sentido de "definição". Os tradutores da edição brasileira preferiram este termo quando por ocasião da *Namenerklärung des Erhabenen*, que verteram como "Definição nominal do sublime" (CFJ 93 B 80).

1) no primeiro momento, o belo é definido segundo a "qualidade" a partir de uma definição do gosto: "*Gosto é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante a complacência ou descomplacência independente de todo interesse. O objeto de uma tal complacência chama-se belo*" (CFJ 55 B 16);

2) no segundo momento, que é pensado a partir da "quantidade", a definição do belo é direta: "Belo é o que apraz universalmente sem conceito" (CFJ 64 B 32);

3) no terceiro momento, o belo é definido, segundo a categoria da "relação dos fins que nele é considerada", como "a forma da conformidade a fins de um objeto, na medida em que ela é percebida nele sem representação de um fim" (CFJ 82 B 61);

4) no quarto momento, a definição do belo é feita a partir da "modalidade da complacência no objeto": "*Belo é o que é conhecido sem conceito como objeto de uma complacência necessária*" (CFJ 86 B 68).

Na segunda e na quarta definições, o belo é qualificado como um tipo específico de complacência ou prazer. A especificidade do prazer varia de uma definição para outra, mas, nas duas, o substrato da definição é a idéia de um sentimento de prazer. No caso da primeira e da terceira, pode-se dizer que o que está no centro é o juízo de gosto. Na primeira, embora Kant fale do belo como "objeto", ele parece referir-se à beleza como produto do juízo, no sentido de uma aplicação, um resultado da faculdade do gosto. (As duas frases não são suficientemente claras para que isto possa ser decidido com segurança). O belo seria um juízo de complacência ("uma *tal* complacência") produzido a partir da faculdade descrita. Na terceira definição, o juízo de gosto fica implícito quando Kant fala que a finalidade é *percebida* no objeto. Esta "percepção" certamente não é sensorial, e muito menos pode ser confundida com o sentimento de prazer. Ela só pode ser o próprio juízo de gosto.

Das quatro definições "oficiais" do belo, duas qualificam-no como prazer e duas, como juízo. Ora, se acreditamos que a noção de jogo é a que define o fenômeno do belo com maior abrangência, é porque a idéia de um jogo entre as faculdades permite explicar tanto a noção de prazer estético-reflexivo quanto a de juízo de gosto. O próprio do prazer estético-reflexivo, que o distingue tanto dos outros sentimentos (por exemplo, o respeito, que será estudado na *Analítica do Sublime*) quanto do prazer sensorial (o agradável), é a sua referência a um conceito implícito do entendimento. Apenas por causa desta referência o prazer pode aspirar ao reconhecimento universal. Da mesma forma, o juízo de gosto, pelo simples fato de ser um juízo, pressupõe uma referência ao entendimento. Ora, prazer e juízo podem ser pensados como o ato de referir uma representação empírica a uma legalidade do entendimento. A peculiaridade do prazer no belo está justamente nesta referência, pois, por meio dela, o prazer estético-reflexivo se distingue do prazer sensorial. A referência, por sua vez, constitui o próprio ato do juízo. Isto posto, ao compreendermos esta referência como um jogo entre as faculdades, estaremos usando a noção de jogo para explicar a estrutura tanto do prazer quanto do juízo. O jogo é uma relação entre a imaginação e o entendimento, na qual a imaginação refere uma representação sensível ao entendimento. Além disso, como o jogo é livre, a relação entre as faculdades é tal que o entendimento não determina a representação oferecida pela imaginação. A legalidade do entendimento atua sobre a representação, mas não a subsume num conceito. A representação permanece sensível e singular, ao mesmo tempo em que recebe uma influência "universalizante", isto é, que passa a apresentar uma pretensão de universalidade. Nas palavras de Kant:

As faculdades de conhecimento, que através desta representação são postas em jogo, estão com isto em um livre jogo, porque nenhum conceito determinado limita-as a uma regra de conhecimento particular. Portanto, o estado de ânimo nesta representação tem que ser o de um sentimento de jogo livre das faculdades de representação em uma representação dada para um conhecimento em geral (CFJ 62 B 28).

O entendimento atua no jogo sem empregar um conceito determinado, isto é, sem submeter a imaginação a uma determinação, a qual transformaria o juízo em um juízo lógico. Contudo, se não há uma regra de conhecimento particular, há uma regra de conhecimento geral. Isto é o que Kant quer observar quando diz que o jogo se faz "para um conhecimento em geral" (*zu einem Erkenntnis überhaupt*, KU 132). O juízo não produz conhecimento, mas é feito mediante uma referência à lei ou regra geral do conhecimento. Desta forma, o juízo produz a condição geral de possibilidade de um conhecimento qualquer. A relação de concordância propicia uma disposição para o conhecimento que está na base tanto do conhecimento propriamente dito quanto do fenômeno da beleza. Por isso, Kant afirma que a comunicabilidade num juízo de gosto

não pode ser outra coisa senão o estado de ânimo no jogo livre da faculdade da imaginação e do entendimento (na medida em que concordam entre si, como é requerido para um *conhecimento em geral*), enquanto somos conscientes de que esta relação subjetiva, conveniente ao conhecimento em geral, tem de valer também para todos e conseqüentemente ser universalmente comunicável, como é cada conhecimento determinado, que, pois, sempre se baseia naquela relação como condição subjetiva (CFJ 62 B 29).

Isto significa que o jogo do conhecimento e o jogo estético são duas variantes de um mesmo jogo. Existe nos dois casos uma "proporcionada disposição" (CFJ 64 B 31) das faculdades para o conhecimento em geral. Kant frisa que este conhecimento é "em geral" porque, no caso do belo, não há propriamente conhecimento, mas apenas a pressuposição de que, a partir dos elementos em jogo (imaginação, entendimento e representação), poderia haver um. A base do fenômeno do belo é a possibilidade do conhecimento. Como essa possibilidade é dada pela concordância das faculdades, que não é senão o jogo livre, pode-se dizer que o jogo constitui o fundamento último

do fenômeno do belo. O prazer é um produto do jogo, na medida em que ele é definido como consciência de que há um jogo (Cf. CFJ 63 B 31). O juízo, por sua vez, pode ser considerado a expressão proposicional do jogo.

A partir do que estudamos neste capítulo, podemos formular uma determinada definição do belo. O belo será o sentimento de um jogo livre entre a imaginação e o entendimento, por ocasião de uma representação sensível. O belo possui, então, um componente subjetivo e outro objetivo. De objetivo existe nele uma representação de objeto, dada pela imaginação. A razão pela qual esta representação tem origem na imaginação, e não na intuição dos sentidos é simplesmente o fato de que o jogo se faz entre entendimento e imaginação, e não entre entendimento e sensibilidade. Este fato, porém, decorre de uma necessidade. Kant chamou a representação dada de "forma" para evidenciar duas coisas. Primeiramente, a idéia de forma define a limitação do objeto, distinguindo o objeto do juízo de gosto e o objeto do juízo de sublimidade, que é ilimitado e "sem forma" (Cf. CFJ 90 B 75). Em segundo lugar, a representação é chamada de "forma" do objeto para que se distinga nela a "matéria" do mesmo. Kant emprega aqui a distinção entre forma e matéria estabelecida na Estética Transcendental: "Denomino *matéria* do fenômeno aquilo que nele corresponde à sensação; denomino, ao invés, *forma* do fenômeno aquilo que faz com que o múltiplo do fenômeno possa ser ordenado em certas relações" (CRP 39 B 34). Como a forma pressupõe uma certa ordenação, uma certa síntese, ela tem de ser dada a priori. Somente por meio de uma síntese a priori poderá o múltiplo da sensação, dado a posteriori, "ser ordenado em certas relações". Embora na estética transcendental a forma seja pensada não como a forma de um objeto, mas como função da sensibilidade, como intuição pura ("Essa forma pura da sensibilidade também se denomina ela mesma *intuição pura*", CRP 39

B 34-35), na Analítica do Belo Kant a concebe como um produto da imaginação.⁴ As duas idéias são perfeitamente compatíveis, uma vez que o produto da imaginação no jogo livre possui a mesma característica essencial da forma segundo a estética transcendental: ele é puro e a priori. Compreende-se assim porque a *Terceira Crítica* fala da imaginação como "faculdade das intuições a priori" (CFJ 34 B XLIV) e como "autora de formas arbitrárias de intuições possíveis" (CFJ 86 B 69). A forma do objeto em que opera o juízo de gosto é dada a priori pela imaginação. Por isso ela se distingue da matéria do objeto, isto é, da representação do objeto mediante a intuição a posteriori. Quanto ao adjetivo "arbitrário" (*willkürlich*, KU 160), provavelmente ele se refere ao fato de que a forma é produzida sem a determinação de um conceito. Uma vez que a representação da beleza não inclui um conceito do que seja o objeto representado, pode-se dizer que o seu elemento objetivo é apenas a representação formal-imaginária do objeto⁵. De subjetivo, o belo possui a sua constituição enquanto jogo entre faculdades *do sujeito* e enquanto sentimento decorrente da percepção interna deste jogo. Basta esta afirmação para demonstrar a subjetividade do belo. Entretanto, devemos lembrar que o belo é subjetivo também no sentido do § 1. Embora se exprima num juízo, ele permanece singular.

Esta definição dos aspectos subjetivo e objetivo do belo permite explicar como a sua subjetivação não contradiz a idéia de um belo natural. A forma dada pela imaginação constitui o elo entre o sujeito e a natureza⁶. Pois, embora ela seja um

⁴ R. Verneaux observa como é complexo o problema da imaginação em Kant. Se por um lado esta faculdade desempenha um papel central no sistema, por outro ela não é jamais estudada detidamente. Além disso, as referências à imaginação na *Primeira Crítica* são ambíguas. Mesmo tratando apenas da imaginação produtora, Kant considera a imaginação ora como faculdade acessória da sensibilidade, responsável pela percepção, ora como faculdade intermediária entre sensibilidade e entendimento, responsável pelos esquemas (citar). De qualquer forma, uma coisa pode ser estabelecida com segurança: a imaginação é uma faculdade de síntese sensível e a priori. Por efetuar uma síntese não conceitual, o seu produto é sensível. Ao produzir uma representação que *unifica* o múltiplo da sensação, a sua atividade tem de ser a priori.

⁵ Sobre essa objetividade da forma, ver nota 5 no Capítulo II.

⁶ Esta tese é defendida por E. Moutsopoulos, que considera a forma o mediador entre a "esteticidade" e a "materialidade" do belo: "Através da forma, *mediação entre a objetividade material e a subjetividade*

produto a priori, não deixa de estar ligada ao que existe de a posteriori na representação sensível. O objeto belo é sempre um objeto natural. O que ocorre é que a imaginação apreende ou produz⁷ a face formal da representação de um objeto natural. Esta representação, como uma moeda, tem outra face, produzida ou apreendida pela intuição empírica (por oposição à intuição pura). Em outras palavras, a imaginação contempla a natureza como simples forma, para poder levá-la a uma relação não-cognitiva com a faculdade do entendimento. Se os dois aspectos da representação da natureza fizessem parte do jogo, esta representação participaria de uma outra relação com o entendimento, da qual resultaria um conhecimento do objeto representado. No primeiro caso, temos apenas a "apreensão (*apprehensio*)" do objeto; no segundo, teríamos "a possibilidade da própria coisa, segundo um conceito deste [do objeto, R.A.F.] que antecede e contém o fundamento desta forma" (CFJ 36 B XLVIII-XLIX). O juízo de conhecimento reúne as duas faces da representação do objeto, pois todo conhecimento, para Kant, contém um elemento material e a posteriori. Mediante um conceito, ele estabelece uma relação determinada com a natureza, fundando a natureza como o espaço dos objetos (no sentido forte do termo). O juízo de gosto, por sua vez, mantém uma relação não-determinante e reflexiva com a natureza. A forma é o elemento objetivo do belo, mas isto só pode ser dito se entendermos "objetivo" em sentido fraco. Para que a forma constitua a ligação entre o belo e a natureza, tomada como mundo objetivo em sentido forte, é necessário uma outra coisa. A forma imaginária, em si mesma, não é "natural" no

estética, o sensível natural ou artístico é remetido ao supra-sensível, que permanece subjetivo na medida em que é sugerido pela subjetividade que qualifica a percepção do dado formal, do modo como o gosto exige para engendrar julgamentos válidos" (1964 185). Porém, na forma como o autor a apresenta, esta tese nos parece incompleta. Ele ignora a idéia de analogia, que (como veremos a seguir) é central para a compreensão do problema.

⁷ Não há problema em considerar estes dois verbos equivalentes. A forma é produzida por uma atividade intuitiva, e uma intuição que produz pode ser chamada tanto de produtora quanto de apreensora. (A imaginação enquanto faculdade de apreensão não deve ser confundida com a imaginação reprodutora. Esta última opera apenas a posteriori.)

sentido teórico-constitutivo do termo. Para que o belo natural seja possível, é preciso que uma analogia considere esta forma *como se* fosse uma forma objetiva da natureza.

Capítulo II

BELEZA, NATUREZA E ARTE - SUBJETIVIDADE E OBJETIVIDADE NO BELO NATURAL

Ao fim do capítulo anterior, apresentamos uma definição do belo que ressalta o seu caráter de jogo, sentimento e juízo, com o intuito de enfatizar a sua natureza essencialmente subjetiva. Devemos agora colocar o problema da relação entre esse caráter subjetivo do belo e a natureza. Trata-se do problema da subjetivação empirista do belo, que, como dissemos na Introdução, introduziu na estética um paradoxo.

A partir de uma leitura superficial do texto, pode-se dizer que a subjetivação do belo é ambígua, pois mesmo definindo o belo como jogo, sentimento ou juízo de um sujeito, e não como objeto ou propriedade objetiva da natureza, Kant não cessa de empregar a expressão "belo da natureza". Longe de empregar esta expressão ou expressões equivalentes ("belo natural", "objeto belo da natureza") em sentido simplesmente metafórico, apenas para evitar o uso de uma expressão que seria exata, mas longa demais para ser repetida a todo instante (algo como "objeto natural *considerado* belo pelo sujeito"), Kant utiliza a expressão "belo da natureza" para designar um fenômeno que é efetivamente natural. Por outro lado, veremos que o belo natural não é um objeto da natureza ao qual se atribuiria o predicado da beleza, mas um elemento intrinsecamente subjetivo que se considera a si próprio como se fosse objetivo e natural. O conceito em questão aparece, por exemplo, em um dos parágrafos mais importantes do texto, no qual se estabelece a diferença entre o belo e o sublime. Isto basta para deixar claro a relevância não-metafórica da

expressão "belo da natureza". O parágrafo mencionado (§ 23, "Passagem da faculdade de juízo do belo à de juízo do sublime") afirma o seguinte:

Disso vemos que o conceito do sublime da natureza não é de longe tão importante e rico em consequências como o do belo na mesma; e que ele em geral não denota nada conforme a fins na própria natureza, mas somente no uso possível de suas intuições para incitar em nós próprios o sentimento da conformidade a fins totalmente independente da natureza. (CFJ 92 B 78).

Se o sublime da natureza não é tão importante quanto o belo da mesma, é porque apenas o belo apresenta uma conformidade a fins denotada na própria natureza, isto é, pertencente a ela. Mas, se a conformidade a fins do belo situa-se na natureza, como é possível que o belo tenha sido definido como jogo das faculdades do ânimo? O conceito do belo natural parece pôr em xeque a idéia da beleza como subjetividade, sugerindo que o belo possui uma objetividade enraizada no âmbito da natureza.

Como foi dito na Introdução, o propósito deste trabalho é examinar o paradoxo decorrente da subjetivação do belo natural, perguntando-se, em seguida, pelas consequências da subjetivação. Após as afirmações do parágrafo anterior, que situam a aparente ambigüidade do belo no fato de ser ele um belo *natural*, nosso próximo passo deve ser o exame da noção de natureza. Assim poderemos elucidar esse adjetivo aparentemente simples que se associa à palavra "belo", dificultando a compreensão de tudo o que Kant diz sobre a produção subjetiva da beleza.

Nas obras anteriores à *Terceira Crítica*, o conceito de natureza que predomina é o de um conjunto de leis do entendimento. É a *natura formaliter spectata*, natureza formalmente considerada, que emerge na *Primeira Crítica* a partir da análise do entendimento e das suas categorias. A natureza em geral é o conjunto das percepções possíveis, desde que ligadas através do entendimento:

todas as percepções possíveis, portanto também tudo o que possa sempre alcançar a consciência empírica, isto é, todos os fenômenos da natureza, segundo à sua ligação estão sob as categorias, das quais depende a natureza (considerada apenas como natureza em geral) como fundamento originário da conformidade da natureza a leis (como *natura formaliter spectata*) (CRP 98 B 164-165).

Na *Crítica da Faculdade do Juízo* aparecem principalmente dois conceitos de natureza. Um deles pode ser encontrado na Primeira Introdução, na Analítica do Sublime e nos §§ 42, 43 e 44 (Dedução dos Juízos Estéticos Puros): trata-se do conceito da natureza como arte, ou como análoga a uma obra de arte. O outro conceito é o de um substrato supra-sensível, de uma "natureza em si" (CFJ 115 B 116), que aparece na Observação Geral ao fim da Analítica do Sublime. Além destes dois, existem dois outros conceitos de natureza: o conceito lato, que considera a natureza como conjunto dos objetos sensíveis, e o conceito teórico de natureza, que acabamos de mencionar a propósito da *Primeira Crítica*. Entretanto, a importância destes dois conceitos não é comparável à dos dois anteriores, pois eles não se vinculam diretamente à temática do juízo reflexionante. Do conceito de natureza como um análogo da arte trataremos na sequência, já que ele apresenta-se ligado ao conceito-chave que cabe a este capítulo analisar, isto é, o conceito de analogia. Do conceito da natureza como um substrato supra-sensível falaremos nos dois capítulos seguintes.

O conceito da natureza como um análogo da arte pode ser encontrado sobretudo na Primeira Introdução. Ali, como o que estava em jogo era justificar a necessidade de uma crítica do Juízo¹ e explicar em que consiste o juízo reflexionante, Kant estabeleceu a idéia de que a natureza pode ser julgada de duas formas: como mecanismo, para um juízo determinante, e como arte, para um juízo

¹ "Juízo" é o termo que a tradução da Primeira Introdução empregou para verter *Urteilkraft*. Não se deve confundir este Juízo, que designa a *faculdade* do juízo, com o juízo no sentido usual. O primeiro é o autor do segundo.

reflexionante (Cf. PI 180 VIII). Mas o que significa ajuizar a natureza como arte? Kant nos dá uma pista a este respeito quando explica em que sentido ele utiliza o termo "técnica":

futuramente empregaremos a expressão 'de técnica' onde objetos da natureza, às vezes, são *julgados* somente *como se* sua possibilidade se fundasse em arte, casos em que os juízos não são nem teóricos, nem práticos (...), pois não *determinam* nada da índole do objeto, nem do modo de produzi-lo, mas através deles a natureza mesma é julgada meramente por analogia com uma arte (PI 170 I).

Como bem demonstrou Lebrun, a analogia da natureza com a arte tem origem na necessidade de fundamentar a possibilidade do conhecimento de um ser empírico especial: o ser vivo (Cf. 1993 341ss). O estudo do ser vivo levou Kant a postular a existência de uma finalidade na natureza, pois o organismo é um ser empírico-natural que não pode ser compreendido em sua especificidade se se recorre apenas a uma idéia não-finalista e mecânica de natureza:

Para perceber que uma coisa somente é possível como fim, isto é, para devermos procurar a causalidade da sua origem não no mecanismo da natureza, mas numa causa cuja faculdade de atuar é determinada por conceitos, torna-se necessário que a respectiva forma não seja possível segundo simples leis da natureza (...) (CFJ 212 B 284).

Como nos mostram os §§ 65, 66 e 67, isto decorre do fato de o ser vivo possuir uma organização peculiar, diferente da organização da máquina e de todo elemento mecânico da natureza. Na natureza mecânica ou na máquina a organização diz sempre respeito a uma função que é desempenhada em relação a um elemento externo. Assim, se a chuva favorece a lavoura, a chuva e a lavoura são externos um ao outro, e por isso a finalidade natural que pode ser atribuída à chuva é chamada de "finalidade relativa". No caso do ser vivo, porém, a organização existe em função do próprio ser, garantindo-lhe tanto a sobrevivência quanto o crescimento e a reprodução, e sobretudo consistindo numa auto-organização. Pode-se dizer que

existe uma organização (uma ordem) natural no fato de a chuva nutrir as plantas, mas esta ordem não pode ser dita um organismo, um ser vivo; pois não existe então uma unidade que torne essa organização uma auto-organização. Numa palavra, um ser vivo é um "ser organizado e organizando-se a si mesmo" (CFJ 216 B 292), e como tal deve ser visto como causa e efeito de si, como simultaneamente meio e fim.

Embora essa idéia de uma finalidade objetiva seja postulada a partir do estudo de um ser específico, o ser vivo, a finalidade em questão pode e deve ser estendida a toda a natureza. O parágrafo sobre a finalidade dos seres vivos (§ 66) é seguido por um parágrafo sobre a natureza como "sistema dos fins" (§ 67). Isto não quer dizer que Kant estenda a finalidade do ser vivo enquanto tal, a idéia de uma finalidade biológica, ao conjunto da natureza. Teríamos então o conceito da natureza como um macro-organismo, que é próprio da filosofia do romantismo (Cf. Mora sd 341). Também não se deve dizer que a natureza, enquanto sistema dos fins, possua uma finalidade distinta da finalidade biológica. O que importa é que a natureza como um todo tem em comum com o ser biológico o fato de apresentar uma finalidade auto-referente. O ser vivo produz sua própria finalidade, mas só a produz porque ele é parte da natureza, que também tem a capacidade de produzir sua própria finalidade. Por isso Kant jamais fala em "teleologias naturais", no plural. Mas o que justifica a passagem da finalidade do ser vivo para a finalidade do sistema da natureza? O argumento de Kant, neste ponto, não é muito claro:

uma vez descoberta na natureza uma faculdade de fabricar produtos que somente podem ser pensados por nós segundo o conceito das causas finais, vamos mais longe e também podemos ajuizar que aqueles (ou a respectiva relação, ainda que conforme a fins) que não levam necessariamente a procurar um outro princípio para a sua possibilidade para lá do mecanismo das causas eficientes, pertencem assim mesmo a um sistema dos fins. É por isso que a unidade do princípio supra-sensível deve ser considerada válida, não simplesmente para certas espécies de seres

naturais, mas também para o todo da natureza como sistema (CFJ 223 B 304).

Kant parece supor que, se a compreensão do ser vivo exige um princípio supra-sensível, este princípio deve ser o mesmo para toda a natureza. Seria absurdo imaginar um fundamento supra-sensível subjacente apenas a um tipo de ser natural, sem ousar em relação ao conjunto da natureza o que já foi ousado em relação a uma parte dela. Seria "trair" o conhecimento empírico (que de fato será traído, mas em nome de um saber problemático) em troca de muito pouca coisa. Destarte, a teleologia biológica descoberta através da análise do organismo deve ser estendida ao conjunto da natureza, criando a idéia de uma teleologia geral dela.

Sobre essa mesma questão da possibilidade de um sistema da natureza encontramos um argumento mais claro na Primeira Introdução. Aí, Kant afirma que o princípio da "especificação" (processo de passagem do geral para o particular na constituição de um sistema) da natureza

não pode ser nenhum outro que não o da adequação à faculdade do próprio Juízo, de, na imensurável diversidade das coisas segundo leis empíricas possíveis, encontrar suficiente parentesco destas, para trazê-las sob conceitos empíricos (classes) e estes sob leis mais universais (gêneros superiores), e assim poder chegar a um sistema empírico da natureza (PI 178 V).

A organização progressiva do conhecimento na ciência da natureza faz o trajeto inverso da especificação natural, pela qual ela é um sistema. Assim, para que essa organização progressiva seja possível, é preciso que sejam pressupostos a existência prévia de um sistema e um processo de especificação.

Voltando ao § 67, é interessante observar que a existência de uma teleologia geral da natureza esteja essencialmente ligada à existência de um princípio supra-sensível único, pois isto significa que também ela, a finalidade natural, é única. Não

pode haver outra finalidade natural senão aquela que os §§ 65, 66 e 67 pressupõem para os seres vivos e depois estendem para a natureza enquanto sistema. Ora, como consequência dessa observação temos que a finalidade estudada nestes §§ apresenta o mesmo conteúdo genérico que a finalidade da "técnica da natureza" mencionada na Primeira Introdução. Existe entre elas apenas a diferença decorrente do fato de a primeira ser uma finalidade necessariamente natural, enquanto a segunda é pensada como o gênero do qual a finalidade formal (finalidade estética) e a finalidade material (finalidade dos seres auto-organizados, incluindo sob este nome tanto o organismo quanto a natureza enquanto sistema) são as espécies. Dizer, portanto, que a natureza apresenta uma finalidade natural equivale a dizer que ela é análoga a uma obra de arte, uma vez que é pela analogia com a arte que a Primeira Introdução explica a noção de técnica da natureza. De fato, a seção VII opõe a técnica da natureza à mecânica da mesma através da diferença entre máquina e obra de arte, associando a máquina à mecânica e a obra de arte à técnica (Cf. PI 181 VII). A técnica da natureza, portanto, não pode ser interpretada como técnica em sentido amplo, incluindo tanto as artes mecânicas como as artes-belas. As artes mecânicas apresentam apenas a finalidade que Kant denomina externa, pois os seus produtos são construídos visando a interação com outra coisa, algo externo ao produto (o machado tem de ser afiado para cortar a lenha, e não em virtude de sua própria natureza). Além disso, as noções de máquina e arte mecânica são objeto apenas de umas poucas menções ao longo da *Terceira Crítica* (por exemplo: a máquina na passagem supra-citada e as artes mecânicas no § 44), já que esta obra não trata do domínio da finalidade prático-utilitária. Assim, ao encontrarmos a expressão "analogia com a arte", deveremos ler sempre "analogia com a arte-bela". Somente a arte-bela, por representar a beleza, isto é, por representar uma finalidade interna (autotélica), poderá ser análoga a um conceito de fim derivado da noção de uma organização autotélica do ser vivo. O argumento da Primeira Introdução, neste

ponto, é menos claro. Ele não estabelece uma relação analógica entre a autotelia da arte (ou melhor, do prazer que ela visa proporcionar) e a auto-organização do ser vivo, limitando-se a fazer, na sequência da citação anterior, uma analogia entre o conhecimento "artificial" conseguido mediante a reflexão e a idéia de natureza:

assim como uma tal classificação não é um conhecimento de experiência comum, mas um conhecimento artificial, assim a natureza, na medida em que é pensada de tal modo que se especifica segundo tal princípio, é também considerada como *arte* (...) (PI 179 V).

Sustentar simplesmente que a natureza apresenta uma técnica equivale a dizer que ela produz organismos (e também a organização das suas leis num sistema) segundo algum propósito. Isto, evidentemente, não pode acontecer, já que essa produção suporia a existência de uma intenção da natureza, levando o conceito desta a um antropomorfismo dogmático. Por isso mesmo Kant insiste, desde a primeira aparição da expressão "técnica da natureza" na Primeira Introdução, que esta técnica é apenas uma forma de considerar a natureza como se ela fosse uma obra de arte. Como se sabe, por detrás deste "como se" esconde-se todo um complexo arcabouço filosófico

². Dizer apenas que a natureza produz finalisticamente o organismo é tão errôneo quanto dizer apenas que ela não o faz. Haverá sempre confusão se não empregarmos o vocabulário da finalidade em estreita dependência das noções de analogia e regulatividade, especificando se falamos de uma finalidade regulativa ou de uma finalidade constitutiva. Assim, em termos constitutivos, a natureza não produz nada de finalístico e a finalidade natural não pode ser conhecida, pois viola princípios básicos do conhecimento objetivo da natureza. Em termos regulativos, pode-se dizer que a natureza opera segundo um propósito. Isto significará simplesmente que o juízo deve considerá-la como se ela produzisse a beleza, o organismo e a sua própria sistematicidade segundo uma finalidade. Por esta razão, o título da seção VII da

² A esse respeito, uma obra clássica é o livro de F. Marty: *La Naissance de la Métaphysique chez Kant - Une Etude sur la Notion Kantienne d'Analogie* (ver Bibliografia).

Primeira Introdução será "Da técnica do Juízo como fundamento da Idéia de uma técnica da natureza". Se a ordem fosse trocada e a técnica da natureza servisse de base para a técnica do Juízo, teríamos a substituição da filosofia do "como se" por uma metafísica dogmática. É a faculdade do juízo, mediante o juízo reflexionante, que atribui finalidade à natureza; jamais o contrário. É interessante ressaltar também que o juízo reflexionante possui uma técnica em seu próprio interior, podendo por isso engendrar a técnica da natureza. Deste modo, dizer que a natureza é análoga à arte, significa dizer que o juízo reflexionante é um análogo da obra de arte. As duas afirmações são corretas, mas a segunda é mais precisa.

Para entender a analogia do juízo reflexionante com a atividade artística, é preciso ter uma compreensão melhor da noção de analogia. O principal texto sobre a analogia contido na *Terceira Crítica* encontra-se na segunda parte da obra, no § 90, onde se discute o problema da adesão a uma prova teleológico-moral da existência de Deus. Kant situa aí a analogia ao lado da inferência lógica, da opinião e da hipótese, considerando os quatro procedimentos inadequados para se conseguir uma adesão a uma prova da existência divina. Esta adesão só será possível através da fé, que difere essencialmente dos quatro procedimentos intelectuais mencionados. A analogia será definida como forma de raciocínio que compara duas coisas e procura atribuir a uma coisa desconhecida a mesma característica que a de outra coisa conhecida. De acordo com o fato de as duas coisas pertencerem ou não ao mesmo gênero ou espécie, saberemos se a analogia pode fundar um conhecimento lógico ou um simples pensamento, no sentido de uma idéia regulativa. Kant nos dá um exemplo de comparação entre homens e animais no qual encontraremos essas duas situações:

a partir do modo semelhante de atuação dos animais (cujo fundamento não podemos perceber imediatamente), em comparação com o dos homens (do qual somos imediatamente conscientes), podemos

corretamente concluir, *segundo a analogia*, que os animais também agem *segundo representações* (...) e que, *malgrado* a sua diferença específica, são *segundo o gênero* (enquanto seres vivos) idênticos ao homem. (CFJ 304 B 449).

A atribuição de representações aos animais não é apenas possível: ela é uma conclusão lógica, um conhecimento. Isto se dá devido à existência de um gênero comum entre os dois termos da comparação. Quando, porém, não existe um gênero comum, a analogia ainda é possível. O que muda é o seu valor, que não será mais o de uma conclusão lógica:

pensamos para as ações artísticas dos animais em comparação com as do homem o fundamento destes efeitos nessas primeiras ações, o qual nós não conhecemos, mediante o fundamento de semelhantes efeitos do homem (da razão), o qual nós conhecemos como análogo à razão; e queremos com isso ao mesmo tempo indicar que o fundamento da faculdade artística animal, sob a denominação de instinto, em realidade especificamente distinta da razão, possui todavia uma semelhante relação com o efeito (como se vê pela comparação da construção dos castores com a dos homens). Mas do fato que o homem para sua construção necessita *razão*, não posso concluir por isso que o castor também tenha de possuí-la, e denominá-la uma *conclusão* segundo a analogia. (CFJ 304 B 449).

A "faculdade artística animal" é produto de uma analogia diferente da anterior. Pois embora homens e animais pertençam ao mesmo gênero do ponto de vista do conceito de ser vivo, sob o prisma da dicotomia entre instinto e razão eles pertencem a gêneros diferentes. É este o sentido da expressão "em realidade especificamente distinta da razão" (*von der Vernunft in der Tat spezifisch unterschieden*, KU 430), uma vez que o exemplo em questão tem no texto a função de contrastar com o anterior, para assim ilustrar um segundo caso de raciocínio por analogia. Outra coisa que podemos concluir é que o raciocínio neste caso é da ordem das idéias regulativas. Só assim se justifica a utilidade que Kant confere ao pensamento analógico neste parágrafo, isto é, o fato de que a analogia, embora não possa extrair uma conclusão lógica, é capaz de nos proporcionar alguma forma de saber. É

exatamente o termo "saber" (*wissen*) que Kant emprega como oposto à "inferir" (*schliessen*) numa outra passagem do mesmo parágrafo:

É possível na verdade, relativamente a duas coisas de diferente espécie, *pensar* uma delas por *analogia* com a outra, mesmo no que respeita precisamente à sua heterogeneidade; mas a partir daquilo em que elas são diferentes não se pode *inferir* de uma à outra, segundo a analogia; isto é, transpor para a outra este sinal da diferença específica. (CFJ 304 B 448-450).

A oposição entre o "pensar" e o "inferir" corresponde aqui à distinção entre o regulativo e o constitutivo, pois o termo "inferir" faz referência à página anterior, onde Kant fala de "inferência lógica" no sentido de conhecimento objetivo. O texto pretende distinguir essa forma de conhecimento de uma forma de pensamento que não atinge a objetividade lógica. De fato, a interpretação do pensamento analógico como pensamento regulativo é endossada por várias passagens. Por exemplo, a seguinte:

O conceito de uma coisa, enquanto fim natural em si, não é por isso um conceito constitutivo do entendimento ou da razão, mas no entanto pode ser um conceito regulativo para a faculdade de juízo reflexiva, para orientar a investigação sobre objetos desta espécie segundo uma analogia remota com a nossa causalidade segundo fins em geral (...) (CFJ 218 B 294-295).

Kant afirma que a analogia é remota porque ele está tratando do problema dos seres organizados, cuja complexidade faz com que a analogia com a arte tenha de transpor uma distância maior do que aquela transposta pela analogia entre o juízo de gosto e a finalidade da arte. Mas esse caráter remoto não tem nenhuma influência sobre o fato de que a analogia com a atividade artística se faz sobre a base de um conceito regulativo.

Uma vez estabelecidos os dois usos possíveis de uma analogia, devemos retornar ao nosso tema central, o belo natural, e perguntar qual tipo de analogia está

presente nele. Antes de mais nada, é importante observar que a analogia não é um elemento que estaria simplesmente justaposto à representação do belo natural: ela é parte do seu próprio fundamento. Com efeito, devemos lembrar que a noção do belo natural não tem nenhuma autonomia em face da noção de juízo estético reflexionante. Se o fundamento da técnica da natureza é a técnica da faculdade do juízo, o belo natural, como produto da primeira, tem de assentar sobre a segunda. Isto exclui toda e qualquer possibilidade de procurar a beleza em um outro espaço que não o do juízo reflexionante. O adjetivo "natural" deve referir-se unicamente àquela natureza pensada pelo juízo reflexionante, que é a natureza como se fosse uma obra de arte. Não pode haver nenhuma beleza autêntica senão a que se constitui por meio de uma analogia da natureza com a arte. Esta analogia é um princípio interno e essencial ao juízo do belo.

Dito isto, devemos destacar os dois elementos da analogia, a arte e a natureza, e perguntar se eles pertencem ou não ao mesmo gênero. Ao fazermos a cisão da analogia nos seus dois pólos, surge algo interessante: o conceito de natureza sofre uma transformação. O conceito de natureza interno à analogia, produzido por ela, é diferente do conceito que a antecede, e que ela utiliza para formar o seu conceito de natureza. Se pensamos os elementos da analogia separadamente, a natureza deverá ser considerada num dos dois sentidos que predominam antes da *Terceira Crítica*: mundo sensível ou mundo mecânico-matemático. Estas duas noções, entretanto, são muito próximas. Entre elas, ligando-as necessariamente, existe a faculdade do conhecimento teórico, que prescreve a priori uma lei para a natureza, "enquanto complexo de fenômenos (cuja forma é igualmente dada a priori)" (CFJ 11 B IV). Como Kant enfatiza bastante a oposição entre a natureza mecânica e a natureza finalística, é lícito supor que a natureza tomada como "matéria-prima" da analogia seja a natureza enquanto conjunto de leis do

entendimento, isto é, a natureza em sentido teórico. Passando ao outro elemento usado pela analogia, cabe a pergunta: o que é arte? O § 43 nos dá uma definição:

A *arte* distingue-se da *natureza*, como o fazer (*fácer*) distingue-se do agir ou atuar em geral (*agere*) e o produto ou a consequência da primeira, enquanto obra (*opus*), distingue-se da última como efeito (*effectus*).// A rigor dever-se-ia chamar de arte somente a produção mediante a liberdade, isto é, mediante um arbítrio que põe a razão como fundamento de suas ações (CFJ 149 B 173-174).

A distinção entre o fazer e o "atuar em geral" (causalidade mecânica), entre a obra produzida e o efeito (fenômeno resultante da causalidade mecânica) pressupõe a existência de uma intenção. A esta intenção se ligam as noções conexas de vontade, liberdade e razão. Todas essas características da arte criam uma oposição muito clara entre ela e a atividade teórica do sujeito: a arte pertence ao campo prático. Essa oposição entre o teórico e o prático, fundamental aqui, não nos deve levar a negligenciar um outro fato importante. Se a arte pertence à atividade prática, ela não pode ser incluída sem problemas no campo da reflexão. Com efeito, a finalidade produzida pelos juízos reflexionantes, seja ela conceitual (juízo teleológico), seja ela não-conceitual (juízo reflexivo), é autotélica. O ser vivo organiza-se a si próprio e o prazer estético não tem outro objetivo senão a sua própria manutenção. A obra de arte, porém, é produzida segundo um propósito externo a ela própria: existe um ser diferente dela que lhe fornece a sua finalidade. Justamente por isso, a finalidade artística não poderá ser apenas reflexiva, como a do belo. Ela incluirá algo de determinante, na medida em que só é possível mediante um propósito prático.

Dito isto, vejamos uma advertência feita ao fim da Primeira Introdução:

É de notar ainda: que é quanto à técnica da natureza, e não quanto a essa causalidade dos poderes de representação do homem que se denomina *arte* (na significação própria da palavra), que a finalidade é aqui investigada como conceito regulativo do Juízo, e não é buscado o princípio da beleza artística ou de uma perfeição artística, embora a natureza, se se a considera como técnica (ou plástica) por uma analogia, segundo a qual sua

causalidade tem de ser representada com a arte, possa ser denominada, em seu procedimento, técnica, isto é, de certo modo artística. (PI 203 XII).

O texto pretende frisar que a finalidade não é artística: ela é como se fosse artística.

Para que se perceba isso claramente, é necessário distinguir entre a finalidade e aquelas coisas que são propriamente (isto é, constitutivamente) um produto da arte.

Mesmo a beleza artística não deve ser confundida com a finalidade natural, pois ela, enquanto artística, é um produto da arte. Embora a arte seja um produto da faculdade prática, a beleza da arte é como se fosse livre pelo fato de que ela tem a capacidade de *parecer* natureza. Também aqui existe uma analogia (que não nos cabe analisar)

entre a arte e a natureza: a arte deve aparecer como se fosse natureza. É curioso como esta analogia opõe-se simetricamente à anterior. A natureza é bela porque parece ser arte; a arte é bela porque aparece como natureza (Cf. CFJ 152 B 179-180). No que se refere à segunda analogia, Kant afirma que a arte pode parecer natureza porque ela não deixa transparecer o esforço do artista, ocultando assim o próprio fato da criação artificial. No caso da primeira analogia, temos de poder responder: como é possível que o belo natural apareça como um produto da arte humana? Ora, parecer um produto humano é o mesmo que parecer ter origem numa vida prática. O espaço da técnica da natureza não se confunde com o espaço da razão prática. Todavia, o argumento utilizado na sua definição pressupõe uma analogia com o espaço prático. Parecer arte significa parecer um produto humano. Isto confirma a afirmação de que o original do gosto (*Urbild des Geschmacks*, KU 150 B 54), ideal estético em comparação com o qual toda a beleza é ajuizada, só pode ser o homem:

Um ideal de flores belas, de um mobiliário belo, de um belo panorama não pode ser pensado.(...) Somente aquilo que tem o fim de sua existência em si próprio - o *homem*, que pode determinar ele próprio seus fins pela razão -, ou onde necessita tomá-los da percepção externa, todavia, pode compará-los aos fins essenciais e universais e pode então ajuizar também esteticamente a concordância com esses fins; este *homem* é, pois capaz de

um ideal da *beleza*, assim como a humanidade em sua pessoa, enquanto inteligência, é, entre todos os objetos do mundo, a única capaz do ideal da *perfeição* (CFJ 79 B 55-56).

Note-se que o homem é elevado a ideal do belo porque é capaz de produzir sua própria finalidade, a beleza podendo ser considerada, portanto, uma expressão estética do poder autotélico do homem. Este poder, por sua vez, não é senão o poder prático do homem, enquanto ser dotado de liberdade.³ Conquanto possua valor exclusivamente regulativo, a posição de Kant em face do belo é antropocêntrica e mesmo antropomórfica. Mas é essencial observar que o antropomorfismo kantiano é crítico, e não dogmático.⁴

Dois outros argumentos sobre a analogia da natureza com a arte partem de uma pergunta que aparenta ameaçar uma das bases da *Terceira Crítica*. Como é possível que a beleza natural tenha sua finalidade em si mesma se ela se funda numa analogia com a arte e esta última, como acabamos de ver, tem sua finalidade fora de si, na intenção humana? Para sairmos desta aporia, devemos observar duas coisas. Primeiramente, a arte em questão deve ser pensada como arte bela. Este conceito, além de se afastar totalmente da idéia de arte mecânica (que inclui uma intenção prática humana), tem a virtude de ser diferente da idéia de arte agradável. Assim, Kant dirá que a arte "é arte agradável se o seu fim é que o prazer acompanhe as

³ Esclarecer o vínculo da faculdade de julgar reflexionante com a razão prática não é uma tarefa simples. Sabemos, pela segunda Introdução, que o juízo reflexionante não recebe, como a razão prática, uma lei do entendimento. Se ele não recebe um princípio, terá de ser responsável pela sua produção (Cf. CFJ 23-24 XXVI-XXVII). A segunda Introdução também nos informa que o princípio em questão é a idéia de uma finalidade da natureza. Ora, para pensarmos o papel da razão prática na atividade auto-legisladora do Juízo, é necessário lembrar que a idéia de finalidade natural só é possível mediante o argumento da moralidade. Em "A Razão Prática na Crítica do Juízo", Lebrun demonstra que a finalidade natural só pode ser pensada criticamente se o homem, de antemão (isto é, "para além do fato de que ele seja um ser natural"), é considerado um fim em si mesmo. A idéia do homem como fim em si, por sua vez, depende do poder da razão prática: "É a razão prática que nos possibilita a idéia de um objetivo final. É porque sei *de antemão* que o homem, enquanto submetido à moralidade, é um fim em si, que posso ter a certeza de que sua existência não foi criada em vista de outra coisa, sendo, pois, a única que dá um conteúdo ao conceito de 'objetivo final' " (citar 11-12). O "objetivo final" (*Endzweck*) é o fim último da própria Criação, do qual deve depender, portanto, toda finalidade natural.

⁴ Lebrun estudou em profundidade as nuances do antropomorfismo crítico (Cf. 1993 285-323).

representações enquanto simples *sensações*, ela é arte bela se o seu fim é que o prazer a acompanhe enquanto *modos de conhecimento*" (CFJ 151 B 178). A arte bela, como todo produto prático-técnico, possui uma finalidade objetiva. Porém, ao mesmo tempo, ela apresenta a *possibilidade* de conhecimento que caracteriza a beleza livre e o juízo de gosto puro. Isto se dá porque o prazer proporcionado pela fruição é semelhante ao prazer proporcionado pelo belo natural. Ora, essa particularidade do prazer na fruição estética é suficiente para que ele seja incluído no âmbito do prazer reflexivo proporcionado pelo belo natural. Se a arte bela aparece como natureza, ela também apraz como natureza. Em segundo lugar, devemos levar em conta uma importante observação:

a arte bela enquanto tal não tem que ser considerada um produto do entendimento e da ciência, mas do gênio e, portanto, obtém a sua regra através de idéias *estéticas*, que são essencialmente distintas de idéias racionais de fins determinados (CFJ 195 B 253-254).

O que mais nos interessa aqui é o fato de as idéias estéticas (que Kant, no § 17, define como os modelos a priori da beleza) terem uma particularidade que as separa das "idéias racionais de fins determinados", isto é, das idéias teóricas ou práticas que apresentam também uma finalidade. A arte bela, ao ser uma expressão da idéia estética, pode assim escapar ao âmbito do uso determinado do Juízo. Por possuir uma gênese especial, baseada na atividade do gênio e nas idéias estéticas que ele aplica ⁵, ela será um produto especial: apresentará finalidade objetiva, e, ao mesmo tempo, poderá ser ajuizada como se não a apresentasse.

Pode-se dizer que a analogia da arte com a natureza é uma articulação de três campos distintos: o teórico, o prático e o reflexivo. A natureza considerada como se fosse arte, a natureza técnico-reflexiva, e a natureza teórica considerada como se possuísse o poder prático de produzir a finalidade. Temos aqui uma

⁵ Sobre o conceito de gênese na estética de Kant, ver Deleuze (1963 113-135).

analogia entre dois gêneros distintos, o teórico e o prático. Em consequência, segundo o que vimos sobre o raciocínio analógico, a analogia da técnica da natureza possuirá somente um valor regulativo. Mas o que significa, precisamente, a idéia de que o belo da natureza, enquanto análogo à arte, possui apenas um "valor regulativo"? Por detrás desta expressão encontraremos a resposta para a nossa questão acerca das naturezas subjetiva e objetiva do belo. O § 58 trata diretamente do problema. Após rejeitar sumariamente a idéia empirista sobre o princípio do gosto, pois neste caso "o objeto de nossa complacência não seria distinto do agradável" (CFJ 191 B 246), Kant posiciona-se a favor do que ele chama de "racionalismo do princípio do gosto", definido pela capacidade de julgar a priori a beleza. Esse racionalismo pode existir em duas configurações: como realismo da conformidade a fins, quando a aprioridade da finalidade estética estiver assentada sobre o conceito de um objeto; e como idealismo da conformidade a fins, se a finalidade estética puder subsistir a priori sem necessidade de um conceito determinado do objeto ao qual ela se refere. Por causa disso

mesmo de acordo com o princípio do racionalismo, o juízo do gosto e a diferença entre seu realismo e idealismo somente podem ser postos no fato de que, ou, no primeiro caso aquela conformidade a fins subjetiva seja admitida como *fin* efetivo (intencional) da natureza (ou da arte) para concordar com nossa faculdade do juízo, ou, no segundo caso, somente com uma concordância final e sem fim - que se sobressai espontânea e acidentalmente - com a necessidade da faculdade do juízo, relativamente à natureza e às suas formas produzidas segundo leis particulares (CFJ 191-192 B 247).

O tema essencial neste ponto é o da "finalidade sem fim", abordado no § 11. Quando, porém, aquele parágrafo procurava mostrar que a finalidade sem fim pode ser definida como forma de uma finalidade ou finalidade formal, o parágrafo em questão especifica melhor o que significa dizer que a finalidade é sem fim. Ele deixa claro que o fim a ser excluído do regime do gosto é o fim efetivo (*wirklicher Zweck*,

KU-290), isto é, uma idéia determinante de finalidade. O juízo determinante, que pode ser tanto constitutivo quanto regulativo (e no caso da finalidade será necessariamente regulativo, mesmo no âmbito teórico, Cf. CRP 338-B 714-716), difere do juízo reflexionante por sua relação com o objeto. Os dois juízos referem-se de alguma forma a uma representação externa, mas, enquanto o juízo reflexionante determina a si próprio, o juízo determinante exerce uma determinação sobre o objeto, ou seja ele o submete necessariamente a um conceito. Portanto, uma idéia determinante de finalidade, um fim efetivo, é o mesmo que uma idéia conceitualmente objetiva de finalidade.

A diferença entre o realismo e o idealismo da finalidade estética gira essencialmente em torno das idéias de subjetividade e objetividade. Se o realismo fosse correto, a beleza seria um tipo de finalidade objetiva, pois um objeto na natureza daria a lei para o julgamento estético. Neste caso, teríamos de situar o fundamento do fenômeno do belo na natureza. O argumento sobre a finalidade seria naturalista, considerando-a uma conformidade a fins objetiva. Por isso, Kant afirma:

A propriedade da natureza, de conter para nós a ocasião de perceber a conformidade a fins interna na relação de nossas faculdades mentais no ajuizamento de certos produtos da mesma (...) não pode ser fim da natureza ou muito menos ajuizado por nós como um tal fim, porque do contrário o juízo que seria determinado através dele seria uma heteronomia e não seria livre nem teria a autonomia por fundamento, como convém a um juízo de gosto (CFJ 194-195 B 253).

A propriedade que a natureza tem de ser considerada bela ("de conter para nós a ocasião...") não se confunde com a finalidade estética ("não pode ser fim da natureza..."). Sobre esta propriedade, pouco sabemos, uma vez que ela pertence à natureza considerada num nível de apreensão anterior ao conhecimento. Conhecer a sua influência sobre o juízo, mesmo que apenas mediante uma idéia regulativa ("ou muito menos ajuizado por nós como um tal fim"), seria negar o principal do que se

disse sobre a subjetividade da finalidade estética. Pois essa propriedade, enquanto propriedade da natureza, é "objetiva"⁶. Se fôssemos pensá-la como finalidade, só poderíamos fazê-lo mediante a idéia de um fim efetivo, e neste caso nem mesmo a noção de saber regulativo poderia nos salvar do dogmatismo. Um fim efetivo não é compatível com uma idéia regulativa. Atribuir um fim deste tipo à natureza equivale a pressupor um princípio realista para o juízo de gosto. Além do mais, a finalidade que o juízo de gosto atribui à natureza é sempre uma finalidade sem conceito, ou seja, algo da ordem da subjetividade reflexiva, que chega mesmo a se confundir com o sentimento de prazer estético ("a representação de uma finalidade subjetiva de um objeto chega a ser o mesmo que o sentimento de prazer", PI 188 VIII). Tanto quanto a sua constituição regulativa e analógica, a subjetividade sensível da finalidade estética evita que o belo possa assentar sobre uma propriedade conceitual-objetiva da natureza. A natureza, enquanto objetividade formal-imaginária, dá-nos uma representação que constitui a ocasião (*Gelegenheit*, KU 293) de percebermos a conformidade a fins estética, mas esta conformidade é interna e se dá na relação entre as faculdades. A forma estética é, em certo sentido, um dado natural. Mas a conformidade a fins só existe para nós, enquanto autores do juízo reflexivo. A expressão "conformidade a fins da forma do objeto", que Kant utiliza algumas vezes no texto, significa uma conformidade atribuída pelo juízo a uma forma que, fora do juízo, está num nível imaginário de apreensão da natureza, anterior ao campo da finalidade. Por isso Kant utiliza também a expressão "conformidade a fins percebida na forma do objeto". Ela não influi sobre o juízo, no sentido de dar a ele uma regra

⁶ Do ponto de vista da noção de forma, pode-se dizer que a natureza pré-cognoscitiva apresenta uma certa objetividade. Embora dada pela imaginação, a forma é natural, pois a imaginação tem o poder de unificar o múltiplo da intuição da natureza, mas não é capaz de inventar uma forma independente da multiplicidade natural que ela deve unificar. A forma sensível dada pela imaginação é uma forma natural. Neste nível estético-imaginário, a natureza é objetiva porque a forma delimita um objeto. Não podemos acrescentar nada de conceitual-discursivo a esta representação intuitiva de um objeto. Mas podemos pensar nela uma objetividade no sentido fraco do termo, na medida em que não estamos simplesmente diante de um "isto", mas possuímos já a representação de uma unidade do sensível.

ou de determinar como ele deve ser. Pode-se dizer que ela tem uma participação passiva no fenômeno do belo.

O principal traço de distinção entre o realismo e o idealismo da conformidade a fins está em que somente o idealismo é coerente com a idéia do juízo de gosto como juízo reflexivo, uma vez que apenas ele situa o princípio do belo numa atividade auto-legisladora do sujeito. Por essa razão o realismo comete um erro dogmático ao supor que o belo nos é proporcionado pela natureza:

O que (...) o princípio da idealidade da conformidade a fins no belo da natureza diretamente prova, enquanto princípio que nós mesmos pomos à base do juízo estético e que não nos permite utilizar nenhum realismo de um fim da natureza como princípio explicativo para a nossa faculdade de representação, é que no ajuizamento da beleza em geral nós procuramos o seu padrão de medida em nós mesmos a priori e a faculdade de juízo estética é ela mesma legisladora com respeito ao juízo se algo é belo ou não, o que na admissão do realismo da conformidade a fins da natureza não pode ocorrer; pois neste caso teríamos que aprender da natureza o que deveríamos considerar belo, e o juízo de gosto seria submetido a princípios empíricos (CFJ 194 B 252).

Já que falamos antes em participação passiva, podemos dizer, acerca do idealismo da conformidade a fins, que a natureza possui uma participação subjetiva na constituição do belo. Esta é uma forma interessante de colocar as coisas porque frisa que a natureza tem um papel na fundamentação do fenômeno estético, mesmo sendo este um fenômeno essencialmente subjetivo. Como isto seria possível? Apenas através da noção de analogia. Se por um lado Kant diz que o fundamento do juízo deve ser o sentimento do jogo livre, este estado de ânimo, por outro lado, só pode ser entendido como resultante de um processo, isto é, como resultado de uma mediação. O sentimento de prazer no belo é a consciência do jogo livre, e o jogo pressupõe uma mediação entre a representação do objeto natural dada pela imaginação e o "conhecimento em geral" dado pelo entendimento. O erro aqui seria enfatizar o aspecto imediato do sentimento do belo, esquecendo que ele resulta de

uma mediação entre as faculdades. Ora, esta mediação, que tem o papel de trazer o belo para fora da sensação, é ela própria uma analogia. O essencial, neste ponto, é a idéia de um "conhecimento em geral". A relação da analogia com a idéia de um "conhecimento em geral" está em que a referência do "sentimento de prazer às condições de possibilidade deste conhecimento significa que é como se o prazer fosse o conhecimento de um objeto. Esta é a chave para a questão que viemos estudando. Quando Kant fala da universalidade pretendida pelo juízo de gosto, ele diz:

O prazer que sentimos nós o imputamos a todo outro, no juízo de gosto, como necessário, como se, quando denominamos uma coisa bela, se tratasse de uma qualidade do objeto, que é determinada segundo conceitos (...) (CFJ 63 B 30).

O prazer no belo pode pretender uma universalidade porque ele é constituído como se fosse um conhecimento do objeto considerado belo. Existe, portanto, uma universalidade analógica no juízo de gosto, e esta universalidade se baseia na idéia de que este juízo possui uma objetividade regulativa. É pela analogia com o conhecimento objetivo, o qual obriga o assentimento segundo uma necessidade objetiva, que o belo pode aspirar ao reconhecimento universal. A obrigação de assentimento ainda existe, mas sua necessidade é subjetiva: é como se todos fossem forçados a concordar quanto à universalidade do belo. Pode-se dizer que um "ter de" (*müssen*) foi substituído por um "tu deves" (*sollen*). Se recolocarmos agora a questão da subjetividade e da objetividade do belo natural, observaremos que o belo da natureza é estruturalmente subjetivo (porque o seu princípio é regulativo e porque a representação natural permanece singular), mas analogicamente objetivo. Este último predicado tem dois sentidos. O belo é analogicamente objetivo porque: a) como o conhecimento objetivo, ele aspira a um assentimento universal; b) ele é como se fosse um predicado objetivo da natureza.

~~Resta-nos explicitar uma última articulação. O que o belo como o~~
 análogo de um objeto da natureza tem a ver com a natureza como um análogo da arte? Temos aqui duas analogias e é importante tentar entender a relação entre elas. Pode-se supor a existência de uma analogia principal, que seria responsável pela fundação da outra. A analogia do juízo com a objetividade seria a base para a analogia da natureza com a arte. Novamente, estamos recorrendo à Primeira Introdução, ao ponto em que ela diz que a técnica da natureza deve assentar sobre a técnica da faculdade do juízo, e que a natureza é denominada técnica (isto é, análoga à arte) em conformidade com a faculdade do juízo (Cf. PI 170. § 2). A técnica da natureza é uma analogia, mas a técnica do Juízo não é. A primeira expressão refere-se à natureza como se ela produzisse uma finalidade. A segunda denota o fato de que o Juízo realmente produz a finalidade. Portanto, a origem da analogia entre a natureza e a arte está na atividade produtora do Juízo, pela qual ele produz a analogia fundamental: uma finalidade subjetiva (humana) que é pensada como se fosse objetiva (natural).

O caso do belo confirma essa afirmação geral sobre o predomínio da analogia gnoseológica sobre a analogia artística. Apenas sob a forma de um argumento analógico podemos interpretar a expressão "conhecimento em geral". Kant descreve a dinâmica do jogo livre como um acordo entre as faculdades em torno de uma representação. Esta representação deve ser dada pela imaginação. O papel do entendimento, por sua vez, consiste em referir essa representação à mera possibilidade do conhecimento. Como não há de fato um conhecimento do objeto representado, o único meio de conceder a inteligibilidade dessa referência a um "conhecimento em geral" consiste em supor que ela (a referência) é uma analogia. Referir uma representação a um "conhecimento em geral" significa considerar essa representação, que permanece empírica e singular, como se ela fosse subsumida por

um conceito ou um conhecimento objetivos. Em outras palavras, é o mesmo que pensar a beleza como um análogo do conhecimento. É somente assim, por essa via analógica, que Kant poderá atribuir ao fenômeno singular do belo um valor de universalidade. O mesmo vale para as outras três características fundamentais do belo estabelecidas na Analítica: desinteresse, finalidade formal e necessidade subjetiva. A analogia com o conhecimento objetivo é a principal condição de possibilidade do juízo de gosto.

A título de conclusão deste capítulo (e recapitulando o que foi dito), podemos considerar como estabelecidas uma série de relações entre os cinco termos que devíamos articular: beleza, natureza, arte, subjetividade e objetividade. O belo é um produto do juízo reflexionante. Como tal, ele é intrinsecamente subjetivo, nos dois sentidos que este adjetivo tem na *Terceira Crítica*: ele é regulativo e singular. Este juízo, no entanto, como qualquer juízo, deve julgar sobre algo. Existe uma representação natural (que, do ponto de vista da razão teórica, chamamos de objeto) à qual ele se refere. Até aqui não existe sutileza alguma. Ocorre, porém, que a subjetividade exigida por Kant para o belo é mais radical que aquela reivindicada pelos racionalistas. O juízo sobre a beleza não será subjetivo apenas porque é produto de um sujeito, mas também por basear-se num princípio sensível-reflexivo, dispensando tanto o ponto de apoio conceitual quanto o sensorial. Se o belo se baseasse numa sensação, não poderia ter valor regulativo, isto é, não poderia significar uma finalidade natural. Se ele fosse fundado sobre um conceito, não poderia ter um princípio sensível (o sentimento do jogo livre).

Tanto a subjetividade da estética racionalista, que se definia por um conceito, quanto a da estética empirista, fundada em sensações, está superada. Kant encontrou uma nova concepção da subjetividade estética, capaz de autonomizá-la em relação à sensação e ao conhecimento. Pode-se dizer que ele vislumbrou um

recolhimento do sujeito em si mesmo, demarcando o mundo estético como uma "esfera axiológica" (Weber) própria. Ora, esse recolhimento da subjetividade em si mesma torna mais complexa a noção do belo natural: A distância entre a subjetividade estética, de um lado, e a sensorialidade e o conhecimento, de outro, poderia criar uma incompatibilidade entre o belo e a natureza. É sintomático que justamente esta incompatibilidade caracterize o sentimento do sublime. Isto não ocorre, no caso do belo, porque uma representação referente ao mundo natural-sensorial será relacionada com o conhecimento objetivo *no mesmo movimento* que a refere ao sentimento do sujeito, tornando-se, ao mesmo tempo, subjetiva e (analogicamente) objetiva. Desta forma compreendemos a dinâmica que faz do belo algo "subjetivo" e "natural", sem que estas duas noções conflitem. Quanto ao conceito de "arte", a sua presença na definição do belo pode ser considerada acessória. O belo é análogo à arte porque possui uma finalidade técnica, isto é, uma finalidade produzida. Esta analogia, contudo, não é uma boa forma de defini-lo, já que também os juízos teleológicos possuem uma finalidade técnica. Kant afirma ainda que o belo é análogo à arte porque surge no momento em que a natureza nos parece artística. Todavia, o "aparecer" da natureza como arte não é senão o fato de que o juízo a considera bela. O termo "arte", no contexto da definição do belo, significa apenas o análogo de uma finalidade natural-objetiva: uma finalidade técnica, subjetiva e formal. A analogia com a arte é apenas uma outra forma de falar da finalidade formal e subjetiva, que se define pelo jogo livre, sem referência à arte.

Capítulo III

SENTIMENTO, JOGO E NEGATIVIDADE - A DEFINIÇÃO DO SUBLIME

A abordagem do sublime se inicia, na Analítica do mesmo nome, por uma comparação entre o sublime e o belo. Kant recorre a essa estratégia para aplicar ao sublime uma série de conceitos estabelecidos na Analítica anterior. Sem precisar repetir uma série de noções e relações entre noções já demonstradas, o texto poderá agora fazer algumas referências à análise do belo, tomando esta como ponto de apoio. Para demonstrar, por exemplo, que a sublimidade não se prende ao agrado sensorial, basta afirmar que ela é dada num juízo de reflexão. Considerando-se esta afirmação como verdadeira, o desinteresse do sublime em relação ao sensorial é uma consequência que dispensa demonstração. A premissa sobre a qual ela se apoia já foi solidamente estabelecida na Analítica anterior. Desta forma a Analítica do Sublime tomará de empréstimo à sua antecessora a distribuição das características do seu objeto-tema em quatro, seguindo a tábua das quatro categorias estéticas que Kant empregou na análise do belo. A relação entre cada característica e cada categoria será a mesma: quanto à quantidade, o sublime será universal; quanto à qualidade, sem interesse; quanto à relação, conforme a fins; quanto à modalidade, necessário (Cf. CFJ 92 B79).

No entanto, a comparação entre o belo e o sublime não se justifica apenas pelo fato de tornar o raciocínio mais econômico. Os elementos propriamente novos, que vão compor a especificidade do sublime, também serão definidos por sua relação com o belo. A relação agora não será de identidade, mas de oposição. Onde o belo concerne à forma do objeto, que, como qualquer forma, é limitada, o sublime

tem a ver com a idéia de uma ilimitação, pondo em xeque a noção de forma e mesmo a de objeto. Onde o belo refere-se a um "conhecimento em geral" do entendimento, o sublime deverá referir-se a um "saber regulativo em geral" da razão. Onde o belo comporta em si unicamente uma promoção das forças vitais, o sublime produz uma momentânea inibição dessas forças e a sua posterior efusão. Por causa disso o belo pode ser associado ao lúdico e ao atrativo, enquanto o sublime consiste apenas em uma "seriedade na ocupação da faculdade da imaginação" (CFJ 90 B 75). Pela mesma razão o sentimento do belo será qualificado como "prazer positivo", ao passo que o sentimento do sublime, associado à admiração e ao respeito, receberá o nome de "prazer negativo" (CFJ 90 B 75-76). Onde o belo pode ser artisticamente representado, o sublime não pode jamais ser estampado numa obra de arte: o fazer artístico não dispõe de meios para representar algo que não tem forma. Por fim, a última oposição entre o belo e o sublime, que Kant considera a mais essencial (Cf. CFJ 90 B 75-91), diz respeito à conformidade a fins e à natureza.

A conformidade a fins no sublime é, como no belo, subjetiva. Todavia o seu tipo é outro. Uma vez que a sublimidade não se vincula a nenhuma forma, não se pode falar em uma finalidade formal. O conceito de forma, porém, é tão essencial à definição da finalidade sem fim que Kant se vê forçado a considerar o sublime "contrário a fins para nossa faculdade de juízo" (CFJ 91 B 76), contradizendo a afirmação de que o sublime, do ponto de vista da relação, seria conforme a fins. Existe aí um impasse, e Kant procura solucioná-lo introduzindo a idéia de que a conformidade estética a fins existe também em uma versão superior. Isto significa que, na ausência das formas naturais, a conformidade a fins no sublime será superior à conformidade a fins na natureza, mantendo uma relação com o númeno. Surge assim um modo de subjetividade mais autônomo do que aquele que se apresenta no belo, pois esta conformidade a fins superior não possui nenhuma ligação, nem

mesmo analógica, com a sensibilidade: isto leva Kant a considerar a conformidade a fins do sublime superior à do belo. Veja-se a respeito uma passagem em que, ao falar da contemplação do oceano, ele opõe a sublimidade ao campo dos fenômenos:

Sua contemplação é horrível e já se tem que ter ocupado o ânimo com muitas idéias, se é que ele deva, através de uma tal intuição, dispor-se a um sentimento que é ele mesmo sublime, enquanto o ânimo é incitado a abandonar a sensibilidade e ocupar-se com idéias que possuem uma conformidade a fins superior. (CFJ 91. B 77).

A conquista de uma subjetividade autônoma em face dos objetos pode ser considerada uma radicalização da revolução copernicana da estética. A finalidade do belo era sem conceito, mas, ainda assim, ligava-se a um fenômeno. A finalidade do sublime não possui esse referente externo. Da mesma forma, o conceito do sublime situa-se em face da natureza de modo diferente e oposto ao do belo. Se no sublime atua uma conformidade a fins superior à do belo natural, é porque o próprio âmbito da natureza foi superado. Vimos no capítulo anterior que a natureza, esteticamente considerada, consiste no análogo de uma obra de arte. Por esta via podemos falar em objetos estéticos, que são os equivalentes analógicos dos objetos de conhecimento, porém apresentados ao ânimo pela contemplação do belo. O lugar destes objetos estéticos é a natureza, uma vez que é a ela, como arte, que se referem os juízos sobre o belo. Ora, na contemplação do sublime não há uma forma à qual o juízo possa se ligar. O juízo do sublime esteve ligado a uma forma da natureza, mas num momento anterior à constituição do sublime propriamente dito. Pode-se dizer que o sublime passou pela natureza e, em seguida, ultrapassou-a. O sublime enquanto tal ¹

¹ Kant afirma que "o sentimento do sublime na natureza é respeito por nossa própria destinação, que testemunhamos a um objeto da natureza por uma certa sub-repção (confusão de um respeito pelo objeto como respeito pela idéia da humanidade em nosso sujeito)" (CFJ 103 B 97). Essa sub-repção explica exatamente como se dá a sublimidade no momento do juízo. Como o juízo se faz diante da natureza, o sujeito é levado a confundi-lo com um respeito à natureza. Porém, subrepticiamente, o que o juízo faz é gerar um respeito pelo próprio sujeito que julga. O testemunho que fazemos à natureza, a referência a ela, é uma aparência que esconde a referência essencial do juízo: algo que ultrapassa a natureza. Donde podemos concluir que o sublime propriamente dito, o jogo e o juízo da sublimidade, não inclui uma representação da natureza.

só diz respeito a um elemento supra-sensível. Emerge, assim, aquela que parece-nos ser a principal distinção entre o belo e o sublime, e uma verdadeira chave para se compreender o jogo ambíguo de relações que esses dois conceitos mantêm com o de natureza. Enquanto o belo é "objetivo" e "natural" por força de uma analogia, o sublime, por ter ultrapassado o âmbito da sensibilidade, já não pode ser atribuído a uma forma sensível-natural. Estudaremos no capítulo seguinte as consequências deste fato.

Depois de situar o sublime em relação ao belo, Kant divide o campo do sublime em duas áreas: o sublime matemático, que depende da noção do infinito, e o sublime dinâmico, que gira em torno da comparação entre a força do homem e a força da natureza ². Kant oferece em seguida o que ele chama de "definição (*Erklärung*) nominal do sublime". Trata-se de uma definição da característica fundamental do sublime matemático, feita a partir da categoria de quantidade: "Denominamos *sublime* o que é *absolutamente grande*." (CFJ 93 B 80). Essa característica é considerada a fundamental porque no sublime tudo gira em torno da noção de grandeza. Podemos encontrar implícita nessa definição a especificidade de que falamos acima, pois a conquista de uma subjetividade autônoma frente à natureza é uma decorrência do predicado "absolutamente grande". De fato, esse predicado encerra um paradoxo que atravessa toda a Analítica do Sublime, levando mesmo alguns autores a considerar este texto aporético ou contraditório.³ O

² Trataremos neste capítulo apenas do sublime matemático, deixando o sublime dinâmico para o capítulo seguinte. Esta escolha se justifica porque a definição básica da sublimidade (o sublime como um jogo entre a imaginação e a razão) pode ser encontrada tanto no estudo do sublime matemático quanto no do sublime dinâmico. No capítulo IV trataremos dos dois tipos de sublime, pois a questão que nos interessa nesse capítulo (o ultrapassamento da natureza) poderá ser encontrada em ambos. Todavia, como o sublime dinâmico ainda não terá sido estudado, o Capítulo IV terá também a preocupação de expor o básico sobre esse tema.

³ Francis Coleman, por exemplo, considera-o "seriamente distorcido" e "logicamente insustentável" (*Apud* Lazaroff 1980 201).

paradoxo pode ser enunciado da seguinte forma: como algo que é absoluto (entenda-se também "infinito") pode ser considerado grande?

Kant inicia sua explicação da definição citada por uma distinção entre algo "grande" (*gross*) e "grandeza" (*Grosse*). Perguntando-se pelo sentido da expressão "algo é grande ou pequeno ou médio", ele conclui que ela não denota um conceito, intuição ou idéia da razão. Sua única possibilidade de compreensão está na faculdade do juízo. Contraposta à noção de "grande", que Kant chamará também de *magnitude*, está a noção de grandeza (*quantitas*). Para que algo seja uma grandeza, diz Kant, basta que a sua pluralidade, tomada em conjunto, constitua uma unidade. Porém, dizer que algo é uma grandeza não significa ainda saber quão grande ele é. Para isto, é necessário uma comparação: toma-se uma segunda grandeza como padrão de medida e compara-se a primeira com ela. Ao sabermos quão grande uma grandeza é, temos a noção da sua magnitude. Como se vê, a diferença entre as duas noções, a de "grande" (magnitude) e "grandeza" (quantidade) está no fato de a primeira exigir um processo comparativo. Conhecemos a magnitude de algo quando o comparamos com uma certa quantidade, tomada como padrão de medida.

Kant situa a afirmação "isto é grande" no mesmo gênero que a afirmação "isto é belo". Dizer que algo é grande equivale a enunciar um juízo estético-subjetivo e reivindicar para ele o assentimento universal. Vimos que a avaliação de uma magnitude pressupõe a comparação de uma grandeza com outra, tomando-se esta como padrão. A referência a este padrão, embora ele seja subjetivo e sem conceito, é o que permite a reivindicação de universalidade. Dizer, por exemplo, que um homem de dois metros é grande significa comparar a sua altura com um padrão de avaliação implícito, que seria a altura média de um ser humano. Esta "média", no entanto, não está dada conceitualmente. O padrão por isso é considerado subjetivo (CFJ 94 B 81-83).

Isto é o que precisava ser estabelecido antes de se explicitar a definição do sublime. Destarte, o sublime pode ser definido como aquilo que é absolutamente grande, entendendo-se "absolutamente" como "sem comparação". O sublime está além da magnitude. De fato, se algo é considerado grande sem poder ser comparado com coisa nenhuma, nem mesmo com um padrão de avaliação implícito, já não se pode dizer que ele é grande. A idéia de "grande", que aqui se emprega no seu sentido no senso comum, pressupõe a idéia de um "menor", que seria o "pequeno". Existe aí uma comparação necessária. Se algo é absolutamente grande, é alheio ao par grande/pequeno. Kant, porém, não oferece esta explicação. Ele apenas observa que o absolutamente grande não pode ser comparado com nenhuma grandeza. Através desta ênfase no advérbio "absolutamente", que encerra o termo "absoluto", Kant iniciará uma reflexão sobre as idéias de infinito e totalidade.

Antes de passar à análise do infinito, Kant oferece duas outras versões da definição nominal do sublime: a) "sublime é aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno"; b) "sublime é o que somente pelo fato de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo o padrão de medida dos sentidos" (CFJ 96 B 84-85). A segunda definição concerne ao tema do ultrapassamento do sensível mediante a idéia do infinito. A primeira trata do que acabamos de dizer, e parece nos trazer um problema. Não haveria uma contradição entre o que essa frase diz e o que foi afirmado por Kant sobre o predicado "absolutamente", que significa "sem nenhuma comparação"? O paradoxo se desfaz se pudermos ler a definição acrescentando-lhe um elemento implícito. A sua formulação completa seria: "sublime é aquilo que, *se pudesse ser comparado com algo*, tornaria qualquer coisa pequena".

O sublime pode ser definido como sentimento ou apresentação da idéia do infinito. A sua sutileza reside em que o infinito, enquanto progressão sem limite,

extrapola tanto o campo da magnitude quanto o da grandeza. Ele já não pode ser considerado uma grandeza, pois esta noção está restrita ao mundo sensível e a idéia da infinitude exige uma dimensão supra-sensível. Todo fenômeno pode ser avaliado como grandeza:

o ajuizamento das coisas como grandes ou pequenas concerne a tudo, mesmo a todas as propriedades das coisas; por isso nós próprios denominamos a beleza grande ou pequena; a razão disto deve ser procurada no fato de que o que quer que segundo a prescrição da faculdade do juízo possamos apresentar na intuição (...), é um fenômeno, por conseguinte também um *quantum*. (CFJ 95 B 83-84).

Mas o sublime, que já não se liga ao fenômeno, não pode ser considerado nem grande nem pequeno. Rigorosamente falando, a definição nominal do sublime poderia ser: "sublime é o que é absoluto". O termo "grande" refere-se a uma grandeza da natureza, a qual, por ser de proporções incomuns, aparenta ser absolutamente grande. A passagem da magnitude percebida até à "magnitude do absoluto" (que na verdade já não é uma magnitude) é descontínua, uma vez que o enormemente grande não pode ser comparado com o absolutamente grande, isto é, com o infinito. A relação entre os dois é de inadequação, pois as grandezas do mundo sensível, por maiores que sejam, decepcionam sempre a aspiração da razão pelo absoluto. Apesar disto, esta decepção serve como uma espécie de trampolim:

precisamente pelo fato de que, em nossa faculdade da imaginação, encontra-se uma aspiração ao progresso até o infinito, e em nossa razão, porém, uma pretensão à totalidade absoluta como a uma idéia real, mesmo aquela inadequação a esta idéia de nossa faculdade de avaliação da grandeza das coisas do mundo dos sentidos desperta o sentimento de uma faculdade supra-sensível em nós (...) (CFJ 96 B 85).

A idéia do sublime não pode ser corretamente entendida sem uma reflexão sobre o conceito do infinito. A porta de entrada para esta reflexão, na Analítica, será o § 26, onde Kant define as noções de avaliação lógica e de avaliação estética. A avaliação lógica, aquela que determina em conceitos a magnitude de algo, é também

chamada de "matemática", pois não pode ser realizada sem o uso do conceito de número. Ora, o campo dos números é uma das fontes de onde emerge a idéia do infinito. "Infinita" é como chamamos a série dos números naturais, pelo fato de que ela se estende indefinidamente. O infinito matemático pode ser gerado pela idéia da contagem ou progressão numérica. Justamente por isso, a avaliação lógica das grandezas relaciona-se diretamente com a idéia do infinito. Posso avaliar logicamente a grandeza de um objeto através de uma contagem infinita de unidades; posso perfeitamente dizer que uma reta mede infinitas unidades de medida. O essencial, neste caso, é que uma grandeza hipotética (o infinito) está sendo objetivamente comparada com outra (a unidade de medida). Com a avaliação estética de grandezas, as coisas são diferentes. A relação entre a magnitude e o infinito só pode ser indireta; a noção de uma magnitude infinita é uma contradição de termos. Diversamente da grandeza matemática, que se define por uma comparação objetiva (uma contagem numérica), a grandeza estética é definida pelo fato de constituir uma unidade intuitiva ⁴, não-conceitual, que toma como base um padrão subjetivo.

A mais importante diferença entre a avaliação lógica e a estética é a que diz respeito aos limites de cada uma delas. Enquanto a avaliação lógica pode estender-se até o infinito, a avaliação estética está limitada ao poder da imaginação. Se considerarmos a avaliação de objetos cada vez maiores, surgirá um objeto (por exemplo, o oceano) que já não pode ser abarcado numa única intuição,

⁴ Para chegar à expressão "unidade intuitiva", basta somar duas proposições: 1) "que algo seja uma grandeza (*quantum*) pode-se reconhecer desde a própria coisa sem nenhuma comparação com outras, a saber, quando a pluralidade do homogêneo, tomado em conjunto, constitui uma unidade" (CFJ 94 B 81); 2) "a avaliação da grandeza da medida fundamental [o padrão para qualquer avaliação, R.A.F.] tem que consistir simplesmente no fato de que se pode captá-la imediatamente em uma intuição" (CFJ 97 B 86). O que Kant diz em 2) sobre o padrão para as avaliações vale também para cada uma delas: a sua apreensão é intuitiva. Como esta apreensão é a intuição de um *quantum*, concluímos (segundo 1)) que ela apreende uma unidade.

ultrapassando o poder da imaginação para a captação de uma unidade intuitiva. A avaliação estética então cessa, ou melhor, ela cessaria, se não fosse uma tendência da razão a compensar o insucesso da imaginação através de suas próprias forças. O ponto máximo alcançado pela imaginação, o máximo sensível, inspira a razão o desejo de alcançar um máximo para si própria, o máximo inteligível, o qual na verdade é uma de suas aspirações a priori. Nos termos de Kant:

Ora, para a avaliação matemática das grandezas, na verdade não existe nenhum máximo (pois o poder dos números vai até o infinito); mas para a avaliação estética das grandezas certamente existe um máximo; e acerca deste digo que, se ele é ajuizado como medida absoluta, acima da qual não é subjetivamente (ao sujeito ajuizador) possível medida maior, então ele comporta a idéia do sublime e produz aquela comoção que nenhuma avaliação matemática das grandezas pode efetuar através de números (...) (CFJ 97 B 86-87).

A diferença entre o máximo sensível e o máximo inteligível fica implícita. Existe um máximo sensível, chamado simplesmente de "um máximo", e um máximo absoluto, que é o máximo anterior ajuizado como medida absoluta. O máximo absoluto, que só pode ser a idéia do infinito, é produto de um ultrapassamento estético-intelectual do máximo sensível. Essa distinção é importante porque evita a confusão entre o "muito grande" que é percebido e o "absolutamente grande" que é sentido e apresentado, ou seja, o sublime. Kant chamou a atenção para esta diferença, em várias partes do texto, ao frisar que o sublime não é um objeto da natureza. O oceano, por exemplo, não é sublime; ele apenas inspira um juízo de sublimidade.

Pelo que foi dito antes, poderíamos supor que a avaliação matemática é superior à avaliação estética. Afinal, enquanto esta vê-se forçada a deter-se diante de um objeto muito grande, aquela pode avaliar qualquer coisa, por maior que ela seja. A questão da superioridade, no entanto, depende do ponto de vista. A compreensão estética não pode avaliar o diâmetro da terra (o que é fácil para a apreensão lógica),

mas é capaz de apresentar o infinito, uma pseudo-grandeza incomparavelmente "maior" que aquele diâmetro. Na avaliação matemática pode-se medir algo que não se pode perceber inteiramente, pois este algo ultrapassa o poder da imaginação para apreender um objeto. Na avaliação estética pode-se apresentar algo que não se pode medir nem perceber. Neste caso, ela extrapola toda medida, inaugurando um tipo de avaliação que já não é avaliação de grandeza.

Afinal, o que Kant entende na Analítica por "infinito". O texto usa pelo menos três conceitos de infinito, sem se dar ao trabalho de distingui-los explicitamente. Estes três infinitos podem ser encontrados na seguinte passagem:

Ora bem, o ânimo escuta em si a voz da razão, a qual exige a totalidade para todas as grandezas dadas, mesmo para aquelas que na verdade jamais podem ser apreendidas inteiramente, embora sejam ajuizadas como inteiramente dadas (na representação sensível), por conseguinte reivindica compreensão em *uma* intuição e apresentação para todos os membros de uma série numérica progressivamente crescente e não exclui desta exigência nem mesmo o infinito (espaço e tempo decorrido), torna, muito antes, inevitável pensá-lo no juízo da razão comum como *inteiramente* dado (segundo sua totalidade). (CFJ 100 B 91-92).

Existe, de um lado, a noção de um infinito abstrato e potencial. Kant não o menciona diretamente, pois, neste trecho, o que está em jogo no texto é uma avaliação, portanto, uma aplicação concreta da idéia da infinidade ao mundo das grandezas sensíveis. Entretanto, a idéia de um infinito puramente potencial fica implícita sempre que se afirma que a avaliação lógica é capaz de estender-se infinitamente, pois essa capacidade da avaliação lógica, na verdade, é apenas um potencial abstrato. Ela não significa mais do que o fato de que a contagem de unidades de uma medida qualquer não pode nunca chegar a um fim. No ato real de avaliação, que é um ato, é impossível estender o processo indefinidamente. A idéia de um ato humano de duração infinita é insustentável. Mais importante do que esta observação, porém, é o fator que Kant escolheu para explicar essa impossibilidade.

O prolongamento da avaliação até o infinito torna-se impossível devido a uma exigência da razão. Mesmo para a contagem progressiva da avaliação lógica a razão exige a captação de todas as unidades da progressão em uma única unidade intuitiva. Tal exigência torna impossível a aplicação da categoria do infinito ao mundo da intuição. Por causa disto resolvemos discriminar a existência de um infinito apenas potencial: ele seria um infinito presente na avaliação lógica, caso ela realmente pudesse alcançar a infinitude. Embora isso seja impossível, ele existe como possibilidade pura, necessária para definir o caráter ilimitado da imaginação no seu uso matemático, quando sobre ela não atua uma exigência da razão.

Os dois outros conceitos de infinito decorrem da idéia de um infinito "inteiramente dado". O problema é clássico: trata-se da questão sobre a natureza do infinito real, estado de coisas resultante da totalização do processo de progressão. Essa noção recebeu tratamentos bastante variados na história da filosofia.⁵ Kant associa o infinito real, primeiramente, ao mundo sensível. Ele pensa tanto a infinitude do espaço quanto a do tempo. Surge assim a noção de um infinito sensível, natural, que é inacessível a toda avaliação das grandezas, mas que é uma exigência da razão.

Por fim, o terceiro conceito de infinito é o que decorre da situação aporética do conceito anterior. Na verdade, a noção de um infinito sensível não é uma impossibilidade, já que se pode pensar em um ser superior a nós, dotado de uma faculdade de intuição infinita. Quem está em aporia não é o conceito de infinito, mas o sujeito humano, pois é a sua razão quem exige que ele apreenda sensivelmente o infinito, embora isto ultrapasse os seus poderes. O sujeito não dispõe de outra opção a não ser o abandono do campo da avaliação sensível e a entrada no campo da

⁵ Para um breve estudo da situação da questão um pouco antes de Kant, em Spinoza, Leibniz e nos autores alemães contemporâneos de Kant, ver Lebrun (KFM 565-582).

avaliação inteligível. O infinito do mundo sensível, que não pode ser percebido nem concebido teoricamente ⁶, poderá ser representado mediante uma apresentação estética. Mas, neste caso, teremos um outro conceito (o terceiro): um infinito inteligível, pressuposto como fundamento supra-sensível do infinito sensível. Se os outros dois conceitos pertenciam ao entendimento, este pertencerá à razão.

Se voltarmos à citação anterior, veremos que a "razão comum" não está enganada. O infinito do mundo deve ser visado como dado em sua totalidade. O detalhe é que isto só é possível por meio de um procedimento e de uma faculdade especiais: a apresentação estética, que consiste na representação de uma idéia através de uma experiência⁷, e a faculdade supra-sensível, que se vale da apresentação estética para apreender sensivelmente a idéia do númeno.

O aparecimento de uma faculdade supra-sensível num texto de Kant é certamente um fato extraordinário. No contexto em que a noção surge, ela deve ser interpretada em dois sentidos complementares. O adjetivo "supra-sensível" é tanto o predicado de uma certa faculdade quanto o tipo de objeto que ela é capaz de apreender: a faculdade supra-sensível será uma faculdade capaz de apreender o "objeto" supra-sensível; mas também será uma faculdade que é em si mesma supra-sensível (não pelo seu poder de apreensão mas pelo fato de pertencer à esfera do supra-sensível). Isto se depreende do que Kant afirma sobre a possibilidade da idéia do infinito:

⁶ A questão da impossibilidade teórica do infinito real foi abordada na primeira das antinomias da *Crítica da Razão Pura* (B 454-461).

⁷ Kant define a apresentação, ao falar do conhecimento objetivo, como o ato de "colocar ao lado do conceito uma intuição correspondente" (CFJ 36 B XLIX). Na seqüência da definição ele estende a idéia ao campo estético, observando que existe uma apresentação na qual a intuição exibida não deve corresponder a um conceito objetivo, mas ao conceito analógico de uma finalidade natural (Cf. CFJ 37 B L). O belo pode, assim, ser considerado o encontro de uma representação natural que corresponde à noção de uma finalidade sem fim, ou seja, a apresentação de um conceito analógico-subjetivo de finalidade.

tão só poder pensá-lo *como um* todo denota uma faculdade do ânimo que excede todo padrão de medida. Pois para isso requerer-se-ia uma compreensão que fornecesse como unidade um padrão de medida que tivesse uma suposta relação determinada e numérica com o infinito; o que é impossível. No entanto, para *tão só poder pensar* sem contradição o infinito dado requer-se no ânimo humano uma faculdade que seja ela própria supra-sensível." (CFJ 100-101 B 92-93).

A faculdade da apresentação do sublime é chamada de "supra-sensível" por duas razões: a) porque sua apreensão extrapola todo padrão de medida, isto é, todo o mundo sensível; b) porque, se ela possui tal poder, tem de pertencer ela própria ao mundo supra-sensível. Por outro lado, sabemos que a faculdade de apresentação do sublime não é senão a faculdade do juízo no seu uso estético. Não é provável que Kant esteja afirmando a existência de um sujeito numênico-estético quando ele nos fala da "faculdade que é ela própria supra-sensível". É mais razoável concluir que ele simplesmente se refere à faculdade do juízo estética, observando que ela permite apresentá-la a idéia de um sujeito numênico. Como se o seu raciocínio fosse: uma vez que nós apreendemos esteticamente a idéia do infinito, ele deve ter algo a ver com o substrato numênico da nossa subjetividade. Este raciocínio confirma-se pela tematização do sublime dinâmico, no qual a infinitude em jogo é a do poder do sujeito no ultrapassamento do máximo poder natural, graças à sua destinação supra-sensível.

O diálogo com a transcendência afasta bastante o sublime do campo do belo. O sublime já não é uma experiência do sujeito diante da natureza; é uma experiência do sujeito solitário, na qual se anuncia algo que transcende tanto o sujeito quanto a natureza (desde que empiricamente considerados). O que se anuncia através dessa experiência ⁸, o infinito dado ou real, só pode ser pensado se o situarmos além do sujeito e da natureza. O sujeito que habita a natureza pensa um sujeito

⁸ Esta expressão é de G. Lebrun (1993: 449).

transcendente, que "coabita" com o númeno. É verdade que isto parece estranho, mas é Kant quem afirma que o sublime conduz "o conceito da natureza a um substrato supra-sensível (que se encontra à base dela e, ao mesmo tempo, de nossa faculdade de pensar) (...)" (CFJ 102 B 94).

Em parágrafos anteriores, usamos como sinônimos as noções de infinito, absoluto e totalidade. É hora de diferenciá-las. Os termos "totalidade" e "absoluto" aparecem quase sempre juntos, nas fórmulas "todo absoluto" e "totalidade absoluta". Quando um dos dois aparece isoladamente, tem sempre o mesmo sentido que estas duas fórmulas. É em relação ao conceito do infinito, portanto, que se deve buscar o específico da noção de totalidade absoluta. Que diferença haveria entre a totalidade absoluta e o infinito? Um dos trechos do texto que podem nos auxiliar neste ponto é o seguinte:

a verdadeira e invariável medida fundamental da natureza é o todo absoluto da mesma, o qual é nela, como fenômeno, infinitude compreendida. Visto que porém esta medida fundamental é um conceito que se contradiz a si próprio (devido à impossibilidade da totalidade absoluta de um processo sem fim), assim aquela grandeza de um objeto da natureza, na qual a faculdade da imaginação aplica infrutiferamente sua inteira faculdade de compreensão, tem que conduzir o conceito da natureza a um substrato supra-sensível (...) o qual é grande acima de todo padrão de medida dos sentidos (...) (CFJ 101-102 B 94).

Para avaliar a grandeza da natureza como um todo, a medida fundamental só pode ser o todo absoluto. Porém, quando Kant afirma que o todo é, na natureza, uma infinitude compreendida ao nível do fenômeno, ele não quer dizer que a totalidade habite o mundo dos fenômenos. Situar o todo absoluto no fenômeno seria uma contradição; e é a esta contradição que Kant se refere ao falar da "impossibilidade da totalidade absoluta de um processo sem fim". A única forma de ler a "infinitude compreendida" (*zusammengefasste Unendlichkeit*, KU 178), considerando que *zusammenfassen* significa também "concentrar", "resumir" (isto é, buscar o

essencial), é interpretá-la como a infinitude do númeno implícita no fenômeno. O todo absoluto está fora do fenômeno; mas como não existe um acesso estético direto a esse "lugar", o todo deve ser apresentado através da natureza enquanto fenômeno, tomando-a como *medium* para representar esteticamente o númeno.

Pela oposição entre os conceitos de infinito e totalidade, percebemos que eles não são sinônimos. Uma grandeza que se estenda infinitamente não pode jamais ser totalizada. Deveríamos concluir, então, que o substrato numênico da natureza é a totalidade, e não o infinito? Isto seria errôneo, pois ignoraria uma sutileza já mencionada: existe no texto mais de um conceito de infinito. A idéia de um infinito exclusivamente inteligível, pertencente à razão e exterior a toda avaliação de grandezas, é perfeitamente pensável. Basta, para isso, desvincular a noção de infinito da noção de grandeza. Quando se trata deste infinito inteligível, a noção de totalidade coincide com a de infinito. O infinito poderá ser uno e compor uma totalidade sem que essas duas características conflitem com a noção de um progresso sem fim, uma vez que a sua idéia corresponderá a uma noção primitiva de unidade, na qual a expansão sem fim convive e coincide com a existência da totalidade.

Essa curiosa noção de uma unidade progressiva sem fim decorre de uma fina análise de Lebrun. Este autor acredita que a compreensão do cerne da Analítica - segundo ele, o fim da dependência da imaginação em face da sensibilidade (de qualquer sensibilidade, mesmo pura, como no caso da imaginação) - não é possível sem um excuro pela ontologia subjacente ao kantismo. A partir deste raciocínio, Lebrun procura definir ontologicamente a noção de unidade:

Todas as representações têm em comum o fato de poderem ser chamadas de *unas*, através disso, cada uma delas é referida a uma unidade primitiva que não tem nada a ver com a primeira categoria da quantidade. Com efeito, a quantidade, como toda categoria, supõe uma ligação já constituída; ora, trata-se aqui de uma unidade que torna possível o próprio conceito de ligação (B 15). (1993 565).

Essa unidade originária, para Lebrun, pertence à ontologia. Ela não é apenas a base de todas as unidades e quantidades. Ela é também o fundamento da noção de totalidade, pois constitui a razão ou fundamento do todo: "uma unidade qualitativa", diz Kant na *Reflexão* N° 5663, "é como a razão do todo (*Grund des Ganzen*)" (*Apud* 1993 565). Ocorre, porém, que o mundo fenomênico, para existir, exige uma espécie de preenchimento sensível dessa unidade originária. O surgimento de um fenômeno pressupõe sempre o aparecimento de uma quantidade: "o que quer que segundo a prescrição da faculdade do juízo possamos apresentar na intuição (por conseguinte representar esteticamente), é em suma fenômeno, por conseguinte, também um *quantum*" (CFJ 95 B 84). O fenômeno enquanto quantidade, por sua vez, só é possível mediante uma progressão:

sem a unidade ontológica, nós não teríamos a idéia de *uma* representação, mas, sem a progressão intuitiva que engendra o *quantum*, para nós não haveria *diversidade* e a representação estaria presa no instante (...) (1993 566).

As representações duram no tempo, e o tempo pressupõe uma progressão. Lebrun baseia-se na *Crítica da Razão Pura* (A 78-79), onde se diz que a composição de uma "representação inteira" (*ganze Vorstellung*) exige que o sujeito faça a síntese de uma progressão: "Se eu sempre deixasse escapar as representações precedentes (a primeira parte da linha, a parte precedente do tempo ou as unidades representadas uma após a outra), e se eu não as reproduzisse quando chego às seguintes, então nunca haveria uma representação intuitiva" (*Apud* Lebrun 1993 571). Mesmo a mais simples representação, para ser una, precisa ser a reunião de uma sucessão de diversos. Como toda representação, por definição, é una, devemos concluir que não se pode pensar uma representação sem supor, no seu âmago, uma progressão.

Como fica o problema do infinito e da totalidade, após esse excursus ontológico? Com base numa carta de Kant a Schulz,⁹ o nosso intérprete afirma o seguinte:

Ali mesmo onde a noção de '*totum*' não é efetivamente representável, o conceito de totalidade não é por isso absurdo. É assim para os *quanta* que não são pensados como determináveis pela composição, onde o todo precede as partes: o espaço infinito (1993 566).

O infinito sensível é um *quantum* especial, devendo inclusive ser visto como uma pseudo-quantidade. Ele não se forma por uma composição, isto é, não resulta de uma progressão. Diversamente do infinito numérico e potencial, gerado pela progressão numérica, e no qual por isso mesmo as partes antecedem o todo, o infinito dado só pode ser pensado como uma única unidade, na qual o todo é anterior às partes. Não que ele não encerre também uma diversidade: se esta não existisse, o espaço não poderia ser um infinito dado. Encontramos, assim, exatamente aquela noção da unidade de uma progressão sem fim. O que Lebrun pretende mostrar é que essa noção é possível e mesmo imprescindível. Ele também sustenta que a "quantidade" infinita pode ser una, ou seja, que a totalidade sem fim pode existir, desde que pensada como unidade prévia de uma progressão, algo a meio caminho entre o uno originário e a quantidade. O todo infinito, diz ele,

não é de forma alguma inconcebível, senão para aqueles que, subrepticamente, entendem por "infinito" um máximo na composição - e a noção de uma totalidade não numerável conserva sua validade. Por que, exatamente? Porque a totalidade não-representável, aquém da intuição (que não a preencherá nunca), retém algo do Uno ontológico antes que ele seja distendido no espaço e repetido no tempo. O espaço nos dá assim a idéia de uma *totalidade-unidade* primordial: 'A unidade não é sempre aquilo que, repetido X vezes, forma a grandeza; assim, o *ens realissimum* é unidade, mas não poderia ser posto por repetição (Rx¹⁰ 5729)' (1993 566-567).

⁹ Lebrun não registra o ano da carta, mas apenas o dia e o mês: 17 de fevereiro. A carta pode ser localizada pela referência que ele faz à edição da Academia: Vol. XI, p. 84.

¹⁰ O autor refere-se à obra póstuma *Reflexões*, citada a partir da numeração da Academia.

O *ens realissimum*, o númeno, é uma unidade que é dada por inteiro. Se, na Analítica, o infinito é o númeno, então o infinito deve ser uno. Outra coisa a se salientar é que a totalidade infinita primordial, que não se confunde com o espaço postuladamente infinito (o espaço infinito é apenas um postulado, pois a infinitude não se pode provar teoricamente), mas que é sugerida por ele, não pode ser representada na intuição. Ter a intuição desta totalidade seria o mesmo que ter uma intuição intelectual ¹¹.

Após um estudo das características fundamentais do sublime, suas semelhanças e diferenças na comparação com o belo, sua relação com as noções de quantidade e magnitude, sua proximidade com a idéia do infinito e sua vinculação com o problema do supra-sensível - devemos terminar este capítulo com uma definição da sublimidade. Várias definições são possíveis, cada uma com uma ênfase própria. Também é possível tentar-se uma definição abrangente, que procure incluir o máximo de características do fenômeno. Renunciaremos a estas duas possibilidades. Seguindo a tendência do primeiro capítulo, formularemos uma definição que enfatize a dinâmica das faculdades, procurando com isto esclarecer a constituição subjetiva do fenômeno.

Da mesma forma que o belo, o sublime pode ser considerado um jogo harmônico entre duas faculdades. Vale para ele o que foi dito no primeiro capítulo sobre a noção de jogo. Como, porém, a relação entre as faculdades não é de concordância, mas de oposição, o sublime enquanto jogo nos traz um elemento novo. Descobriremos agora que o predicado "harmônico" não significa que o jogo entre as faculdades exclua o conflito:

¹¹ Uma das teses centrais da *Crítica da Razão Pura*, válida também para toda a obra crítica de Kant, é a da impossibilidade da intuição intelectual (Cf. CRP B 71-72).

(...) o próprio juízo permanece no caso sempre somente estético, porque, sem ter como fundamento um conceito determinado do objeto, representa como harmônico apenas o jogo subjetivo das faculdades do ânimo (imaginação e razão), mesmo através de seu contraste. (CFJ 104 B 99).

Se o jogo é harmônico apesar do contraste entre as faculdades, "harmônico" deve ter um significado diferente de "concordante" ou "unânime" (termo usado por Kant para referir-se à concordância das faculdades no belo; Cf. CFJ 104 B 99). A harmonia entre as faculdades deve significar, simplesmente, que os seus papéis são fixos, ou seja, que o papel de cada faculdade é desempenhado em harmonia com as regras do jogo em questão. A fidelidade de ambas as faculdades à sua função é o que faz deste processo um jogo harmônico.

Qual o papel de cada faculdade? Como as faculdades estão em relação no interior de um jogo, é essencial que se pense a função de cada uma na interação com a outra. A dinâmica do jogo pode ser descrita da seguinte forma. Diante de um objeto de proporções aparentemente incomensuráveis, como, por exemplo, o oceano, a imaginação pode desenvolver duas atitudes. Ou, numa avaliação lógica da grandeza desse objeto, efetua a contagem de um certo número de unidades de medida; ou, numa avaliação estética, tenta apreender a magnitude do objeto através de uma única intuição. No primeiro caso, a imaginação estará sob a influência do entendimento, pois o processo de contagem resulta de uma aliança entre os conceitos numéricos do entendimento e os esquemas que a imaginação oferece para eles (Cf. CFJ 99-100 B 90). No segundo caso, uma vez que não há contagem de unidades, mas apenas a tentativa de apreensão da grandeza numa única unidade, o entendimento não será requisitado. De fato, sabemos que esse é um outro jogo, no qual a razão substitui o entendimento. Mas podemos nos perguntar por que as coisas se dão assim. Em outras palavras: o que a razão, faculdade das idéias acerca do númeno, tem a ver com a tarefa da avaliação estética de uma grandeza?

Não é suficiente recorrer ao trecho já citado: "o ânimo escuta em si a voz da razão, a qual exige a totalidade para todas as grandezas dadas, mesmo para aquelas que na verdade jamais podem ser apreendidas inteiramente". Kant estabelece aqui o papel da razão no sublime. Mas não diz nada sobre a razão de ser deste papel. Não sabemos ainda o que faz a razão se infiltrar no domínio da avaliação estética, onde, à primeira vista, deveria imperar o entendimento (faculdade apta para avaliar, medir, contar). Se lembrarmos a função da razão, a de pensar o númeno por meio de meros conceitos, pode parecer surpreendente o fato de ela exigir a totalidade de uma grandeza, isto é, de uma entidade sensível. A chave para compreendermos esta dificuldade está na noção de avaliação estética. Enquanto avaliação que pressupõe um padrão subjetivo, a avaliação estética se faz sem conceito. É por isso que posso dizer que um homem de dois metros é grande, apreendendo a sua grandeza numa única unidade, sem precisar medi-lo. Apesar disso, a avaliação pressupõe um conceito implícito. Ora, quando o objeto é grande demais para a apreensão numa unidade, o padrão implícito de medida não pode mais ser um conceito. O padrão conceitual liga-se necessariamente a uma unidade sensível, já que o juízo da avaliação estética comum tem a mesma estrutura que o juízo de conhecimento e o juízo de gosto: um jogo entre imaginação e entendimento. Uma vez que a unidade sensível não possa ser apreendida, essa estrutura tem de ser abandonada. Se, porém, a avaliação do objeto permanecer estética (poderíamos abandonar a contemplação do oceano e tentar calcular a sua grandeza através de mapas, iniciando uma avaliação lógica), persistirá a tentativa de apreendê-lo numa unidade da intuição. É desta forma que a razão é solicitada a participar da avaliação, que doravante será uma avaliação estética especial. Somente a idéia de um todo incomensurável, a idéia do infinito, poderá servir de padrão de avaliação para uma grandeza que extrapola o poder da imaginação. Se o objeto ultrapassa a máxima capacidade da imaginação, o padrão para avaliá-lo deve ultrapassar o mundo sensível. Não poderíamos captar

uma unidade sensível na natureza sem a ação da imaginação, pois é a ela que compete a produção de uma unidade a partir do múltiplo da sensação ¹². Por isso mesmo Kant afirma que no sublime o conceito de natureza, enquanto natureza supra-sensível, "é grande acima de todo padrão de medida dos sentidos" (CFJ 102 B 94). O juízo de sublimidade, conquanto permaneça uma avaliação estética, pressupõe um padrão de medida superior ao padrão dos conceitos do entendimento, tomado para a avaliação da natureza sensível. É necessário que a razão substitua o entendimento e ofereça para o jogo um padrão de avaliação inteligível, isto é, uma medida fundamental que não esteja referida a nada no mundo sensível.

Uma vez explicada a função da razão, poderemos entender a atividade da imaginação. Como o entendimento não participa do juízo, a função da imaginação será diferente da que ela desempenha no belo. A imaginação no juízo de gosto tinha a função de apreender uma representação sensível do objeto. Embora o entendimento não submetesse a imaginação a uma determinação, a função da imaginação tinha de ser compatível com a influência do entendimento. A tarefa da imaginação era fazer uma apresentação (ato de exhibir uma intuição para um conceito dado). No caso do belo, sabemos que este "conceito" era um "conhecimento em geral" dado pelo jogo do entendimento com a imaginação. Como a própria noção de entendimento já implica a idéia de uma ligação com a sensibilidade, podemos supor

¹² A imaginação aparece na *Terceira Crítica*, por três vezes, como autora de uma "composição do múltiplo da intuição" (*Zusammensetzung des Mannigfaltigen der Anschauung*, KU 132 B 28). Kant não fala em "unidade", mas pode-se afirmar que a "composição" é a síntese de um múltiplo, isto é, a produção de uma unidade. Na *Primeira Crítica*, Kant define a atividade da imaginação como atividade de síntese sensível, numa oposição à síntese produzida pelo entendimento e seus conceitos (Cf. B 103). Da mesma forma, existe aí uma diferença entre a unidade sensível produzida pela imaginação e a unidade conceitual produzida pelo entendimento. A diferença entre essas duas noções de síntese e de unidade, como bem observou J.M.Young (1988 154), está em que uma é subjetiva e a outra, objetiva. A primeira refere-se apenas à representação do sujeito e a segunda refere-se já a um determinado objeto. Justamente por isso, a forma presente no juízo de gosto será qualificada como um produto arbitrário da imaginação (*willkürlicher*) da imaginação (Cf. CFJ 86 B 69). A imaginação produz formas que são apenas unidades sensíveis, incapazes de reunir em si qualquer elemento objetivo e conceitual.

que o ato de apresentação é isomórfico em relação ao jogo livre. Ambos põem em ação as mesmas faculdades e lhes atribuem as mesmas funções. Em outras palavras, o jogo livre é uma apresentação.

Podemos nos basear nesse isomorfismo para descobrir o papel da imaginação no juízo de sublimidade. Não há nenhuma razão para evitar aqui o paralelismo entre a apresentação e o jogo livre. No jogo entre a imaginação e a razão, a imaginação recebe a tarefa de exibir uma intuição correspondente a um "saber regulativo em geral" da razão. Aqui, porém, surge um problema. A exibição parece ser impossível, já que o âmbito da razão define-se justamente pela sua autonomia em relação à sensibilidade. Não pode existir nenhuma intuição que corresponda a algo deste âmbito. Kant soluciona este problema de forma bastante engenhosa (e mantém a simetria entre as Analíticas) qualificando a apresentação do sublime como "negativa" (CFJ 121 B 124). Por meio desta noção, ele pretende dizer que na apresentação do sublime não ocorre uma exibição da intuição. A apresentação, portanto, é negativa, mas nem por isso deixa de ser uma apresentação estética. Justamente porque não pode encontrar uma intuição correspondente ao númeno, mesmo quando leva seu esforço ao máximo, a imaginação faz a sua parte na produção do sentimento estético. Dito de outra forma, a idéia indeterminada ¹³ de

¹³ Este "saber regulativo em geral" não se confunde com a "idéia estética" definida no § 57. Primeira noção diz respeito a um saber "em geral", isto é, à mera possibilidade deste saber. Como no belo, esta possibilidade deriva do jogo livre e praticamente se confunde com ele. Não existe de fato uma idéia que participe do juízo, da mesma forma que no juízo de gosto o "conhecimento em geral" não designa a representação de um conceito. Existe um jogo não determinante que é incapaz de produzir um saber regulativo, mas que constitui a condição de possibilidade da formação deste saber. A noção de idéia estética, por sua vez, designa "uma representação inexponível da faculdade da imaginação" (CFJ 187 B 240). Ela refere-se efetivamente a uma representação. Considerando que esta representação é uma intuição com origem na imaginação, Kant poderia tê-la denominado "apresentação estética" ou "hipotipose estética". Ele adota o termo "idéia" porque define esta intuição a partir do que ela tem de comum com a idéia da razão: a impossibilidade de tornar-se conhecimento. Por outro lado, Kant afirma que essa representação da imaginação tem de possuir o seu princípio no uso subjetivo da razão, propondo uma outra (e mais convincente) justificativa para o emprego do termo "idéia": "tanto as idéias da razão como as idéias estéticas, têm que possuir os seus princípios e na verdade ambas na razão, aquelas nos princípios objetivos, estas nos princípios subjetivos de seu uso" (CFJ 188 B 242). O uso "subjetivo" da razão significa neste texto um uso

um númeno só é apresentada mediante a experiência da sua impossibilidade sensível. Comparado ao papel que ela desempenha na beleza e no conhecimento, o papel da imaginação no sublime é negativo. Ali, ela apreendia e apresentava uma representação sensível; aqui, ela deve fracassar nessa tarefa. Apesar disso, a imaginação no sublime desempenha também um papel positivo. A imaginação fracassa, mas o seu fracasso se dá após o máximo esforço do seu poder de apreensão. Se ela entra em relação com a idéia indeterminada do númeno, é porque o seu esforço de apreensão a leva além do seu território usual. Ela tenta ultrapassar a sensibilidade, e apenas por isso é capaz de gerar no ânimo uma comoção ¹⁴ Ao falar da experiência que pode ocorrer com um observador " por ocasião da primeira entrada na Igreja de São Pedro em Roma", Kant explicita o papel positivo que a imaginação desempenha nesse juízo:

Pois se trata aqui de um sentimento da inadequação de sua faculdade da imaginação à exposição da idéia de um todo, no que a faculdade da imaginação atinge o seu máximo e, na ânsia de ampliá-lo, recai em si, mas desta maneira é transposta a uma comovedora complacência (CFJ 98 B 88).

A incapacidade de adequar a imaginação ao que dela espera a razão é a condição para que o sujeito experimente um uso especial da faculdade do juízo. Este uso só é estético porque aquela incapacidade também é. A partir das duas citações, podemos concluir que o papel positivo da imaginação (despertar o sentimento) deriva do seu

não conceitual desta faculdade, pois Kant compara a idéia estética com a idéia da razão dizendo que a segunda baseia-se em princípios "objetivos" do seu uso. Como este uso objetivo não pode designar a objetividade do conhecimento (inatingível pela razão), deve referir-se apenas à presença de um conceito. A idéia estética pode então ser definida como uma representação não-conceitual (imaginária) a serviço de um princípio não-determinante da razão.

¹⁴ A qualidade da complacência no sublime é diferente da que ocorre no belo. Existem, pelo menos, duas diferenças importantes: 1) enquanto o belo é objeto de uma serena contemplação, o sublime provoca uma comoção (Cf. CFJ 72 B 43), isto é, uma espécie de abalo ou movimento no ânimo (Cf. CFJ 104 B 98); 2) se o belo é simplesmente um prazer, o sublime é um sentimento de prazer e desprazer alternados (desprazer na percepção de uma inadequação da imaginação à grandeza absoluta, prazer na descoberta de uma concordância daquela inadequação com o âmbito da razão, Cf. CFJ 103-104 B 98).

papel negativo (experimentar uma inadequação). Os dois papéis, na verdade, podem ser vistos como um só. A imaginação tem a função de tornar sensível uma inadequação da qual a razão, pela sua própria natureza, já está "ciente".

A partir das observações precedentes, podemos definir o fenômeno do sublime da seguinte forma: sentimento de um jogo entre a imaginação e a razão, no qual a razão faz à imaginação uma exigência de avaliação da natureza que ela não pode cumprir, e no qual, em consequência, o fracasso da imaginação gera a apresentação negativa da idéia estética de uma natureza supra-sensível. Como no caso do belo, existe aqui um jogo entre faculdades do qual o ânimo se torna consciente sob a forma de um sentimento. Diversamente do belo, esse jogo não produz uma representação imaginária, uma forma subjetiva, que constitua o mediador da sua ligação com a natureza. Justamente por isso, o elemento intelectual que atua aqui não é o "conhecimento em geral" de um objeto: é o "saber regulativo em geral" de um substrato supra-sensível. O âmbito dos objetos da experiência foi abandonado. Nem mesmo uma analogia fará referência a ele.

Capítulo IV

SUBLIME, NATUREZA E NÚMENO - SUBJETIVIDADE E OBJETIVIDADE NO SUBLIME

Pode-se definir o sublime como sentimento estético-reflexivo cujo análogo intelectual extrapola o âmbito da natureza. É deste aspecto "transgressor" da sublimidade que devemos tratar neste capítulo. A este respeito, o essencial é o fato de o jogo do sublime pressupor uma referência a um "saber regulativo em geral" (isto é, a mera possibilidade de um saber regulativo). Diversamente do belo, que contém a analogia de uma representação da natureza com um conhecimento objetivo, o sublime efetua a mediação analógica entre um fracasso da imaginação na apreensão do infinito e um "saber" da razão sobre o númeno. Como a imaginação no sublime recebe sempre uma tarefa que ela não pode cumprir, o seu "fracasso" é essencial. É exatamente este o seu papel, pois, ao mostrar-se incapaz de realizar uma tarefa dada pela razão, a imaginação estabelece com esta faculdade uma relação específica, qualificada por Kant como jogo harmônico. A razão participa do jogo oferecendo à imaginação a mera possibilidade de um saber sobre o númeno. O fracasso da imaginação na apresentação deste "saber" na natureza torna-se então a apresentação negativa da mesma, gerando o sentimento do sublime. Como se pode observar, a própria dinâmica do jogo *exige* um ultrapassamento da natureza.

Ora, de acordo com nossa questão central, devemos agora examinar quais as implicações deste ultrapassamento sobre a relação do sublime com a subjetividade e a objetividade. A questão da objetividade deve se tornar problemática, já que no sublime propriamente dito não existe um objeto ao qual o juízo se refira. Será possível que o sublime, como o belo, possua uma objetividade analógica? Caso a

resposta seja negativa, teremos de explicar o fato de Kant atribuir ao sublime os mesmos quatro predicados essenciais do belo (desinteresse, finalidade formal, universalidade subjetiva, necessidade subjetiva). Ou seja: como o sublime pode apresentar estas características a priori, se no belo elas derivavam de uma analogia com o conhecimento objetivo, a qual agora já não é possível?

Começemos pelo que Kant nos diz sobre a relação do sublime com a natureza. No § 23, dedicado à comparação do sublime com o belo, encontraremos um texto fundamental:

em geral nos expressamos incorretamente quando denominamos sublime qualquer *objeto da natureza*, embora na verdade possamos de modo inteiramente correto denominar belos numerosos objetos da natureza; pois, como pode ser caracterizado com uma expressão de aprovação o que em si é apreendido como contrário a fins? Não podemos dizer mais senão que o objeto é apto à apresentação de uma sublimidade que pode ser encontrada no ânimo; pois o verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas concerne somente a idéias da razão (...)
(CFJ 91 B 76-77).

Também o belo só pode ser encontrado no ânimo, mas com uma diferença essencial: o ânimo refere o seu sentimento à natureza, mantendo um vínculo com ela. No caso do sublime, o sentimento perdeu esse vínculo. A natureza poderá ser apenas usada pelo juízo como um ponto de partida para apresentar outra coisa. Assim sendo, não existe objeto sublime; nem mesmo enquanto análogo de um objeto teórico, como ocorre no belo. Rigorosamente falando, o "objeto" que parece ser empiricamente representado no sublime não é um objeto. Trata-se da representação de um "informe" ou "disforme" (*Unform*, KU 103 B XLVIII) na natureza, que não constitui um objeto porque não pode ser apreendido numa forma. Esta representação de um "informe" não possui objetividade em nenhum dos dois sentidos que atribuímos aos conceitos de "objeto" e "objetividade" no Capítulo II: como não apresenta unidade, sendo antes definido como "ilimitação" (*Unbegrenztheit*, KU 165

B-75), ele não pode ser uma forma objetiva pré-cognoscitiva da imaginação; como não pode passar por este estágio prévio do conhecimento, ele não poderá nunca constituir um conceito objetivo em sentido forte. Por outro lado, a representação de um "informe" não participa do interior do juízo, pois este último só chega ao seu termo através do abandono daquela representação. Pode-se dizer que essa representação é um elemento externo, acessório, do jogo harmônico.

A essa idéia de um objeto apto à apresentação do sublime, Kant acrescenta outra, mais precisa, que considera uma intuição o instrumento que o jogo usa para engendrar o sentimento. A idéia de "intuição" é superior à idéia de "objeto" devido às dificuldades de se considerar objeto uma representação destituída de forma. A palavra "intuição" neste sentido de instrumento aparece no § 23:

vemos que o conceito do sublime da natureza não é de longe tão importante e rico em conseqüências como o do belo na mesma; e que ele em geral não denota nada conforme a fins na própria natureza, mas somente no uso possível de suas intuições, para suscitar em nós próprios o sentimento de conformidade a fins totalmente independente da natureza (CFJ 92 B 78).

Esse "uso possível" de uma intuição é o instrumento que o juízo do sublime, antes de se constituir totalmente, toma como uma espécie de trampolim. É importante observar que a conformidade existe no uso da intuição, ou seja, que ela deixou de ser atribuída à intuição e passou a ser atribuída a um outro elemento. saberemos que outro elemento é esse se compreendermos a especificidade da conformidade a fins no sublime.

No que se refere à conformidade a fins, as duas citações anteriores são conflitantes. A primeira afirma que o sublime "é apreendido como contrário a fins". Na segunda, lemos que existe uma "conformidade a fins totalmente independente da natureza". Como o que é contrário a fins pode ter uma conformidade a fins? O

conflito desaparece, porém, se lembrarmos que Kant fala também numa "conformidade a fins superior" (CFJ 91 B. 77). De fato, o sublime é contrário a fins atribuídos à natureza. É por isso que a sua conformidade a fins é independente dos fenômenos naturais. Mas isto não quer dizer que ele seja contrário a qualquer forma de finalidade. Existe uma conformidade a fins superior, que pode ser contrária à natureza e independente dela. Infelizmente, o texto não nos oferece uma definição desta conformidade a fins superior. O esforço do intérprete deve vir em ajuda do texto, tornando explícito um nexos que nele é subterrâneo. A tentativa de definição da conformidade a fins superior é essencial. Se não entendermos a conformidade a fins do sublime, não entenderemos como ele pode possuir aquelas outras três propriedades que Kant atribui tanto ao sublime quanto ao belo. Pois a conformidade a fins é o princípio a priori do juízo reflexionante, do qual dependem todas as características a priori que os produtos deste juízo podem apresentar.

A conformidade a fins superior parece ser uma conformidade ao substrato numênico do sujeito e da natureza. Este é o melhor meio de dar um sentido àquela noção. O juízo de beleza possuía em si uma finalidade que era atribuída à natureza. No juízo da sublimidade, a finalidade tem de ser igualmente um produto interno do juízo. Contudo, aquilo a que essa finalidade é atribuída deve ser um substrato numênico do mundo, uma vez que este é o único referente externo do juízo. Se o sublime é a apresentação estética de um "saber regulativo em geral", é porque ele se refere a esse "saber" enquanto fundamento supra-sensível da natureza. A analogia entre a imaginação e a "saber" sobre o númeno é a única que pode equivaler à analogia entre a imaginação e o "conhecimento" de um objeto que está na base do fenômeno do belo. A finalidade natural é substituída por uma finalidade supra-sensível. Provavelmente, é isso o que significa a "conformidade a fins superior".

Voltemos ao tema do ultrapassamento da natureza. Um sugestivo texto sobre este tema pode ser encontrado na parte da Analítica dedicada ao "dinâmico-sublime". O dinâmico-sublime difere do matemático-sublime porque nele não é a *grandeza* de algo que é inadequada à imaginação, mas o fato de este algo exercer sobre o homem um *poder* que torna insignificante a capacidade humana de resistência. Assim, ao falar de "rochedos audazes", "relâmpagos e estampidos", "nuvens carregadas" e objetos semelhantes, Kant afirma:

de bom grado denominamos estes objetos sublimes, porque eles elevam a fortaleza da alma acima do seu nível médio e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza (CFJ 107 B 104).

Objetos que exercem sobre nós uma força muito grande têm a capacidade de despertar no ânimo o sentimento do medo e da pequenez dos nossos esforços para resistir a eles. Entretanto, o medo é um sentimento sensorial, isto é, determinado por um elemento exterior à sensibilidade interna reflexiva. O sublime dinâmico não pode confundir-se com ele. De fato, o que acontece no sublime dinâmico é um ultrapassamento da razão sobre o poder da natureza, de modo que a representação causadora do medo perde todo o seu poder intimidador. A natureza deixa de parecer onipotente, pelo fato de ser abandonada. A razão se sobrepõe à imaginação e ao sentimento de medo que ela proporciona, rompendo o nexo da imaginação com a representação natural e levando esta faculdade a procurar a "idéia" de uma superioridade do sujeito sobre a natureza. Novamente, existe uma exigência da razão que a imaginação não pode cumprir: não é possível que ela encontre no aspecto natural do sujeito algo que o faça parecer um poder maior que o da natureza. A imaginação terá de abandonar esta exigência e tornar-se capaz de trabalhar sem

representações¹, apresentando negativamente uma "idéia" da razão acerca da superioridade do homem sobre a natureza. Todavia, a "idéia" em questão não será mais a de um substrato numênico da natureza, pensado como contendo também o aspecto numênico do sujeito. O sublime dinâmico põe em jogo a "idéia" de uma *destinação supra-sensível* do sujeito. Nesta medida, o númeno que ele apresenta é apenas o da subjetividade². Assim, quando a natureza nos surge como ameaçadora,

o caráter irresistível do seu poder dá-nos a conhecer, a nós considerados como entes da natureza, a nossa impotência física, mas descobre ao mesmo tempo uma faculdade de ajuizar-nos como independentes dela e uma superioridade sobre a natureza, sobre a qual se funda uma autoconservação de espécie totalmente diversa daquela que pode ser atacada e posta em perigo pela natureza fora de nós (...) (CFJ 108 B 104-105).

Se existe uma autoconservação de ordem superior, que não pode ser atacada por nada da natureza, é porque existe um substrato numênico no sujeito. Sobre este substrato um outro trecho nos diz que ele é a garantia de que existe algo superior aos bens, à saúde e à própria vida, pois, no que se refere aos "nossos mais altos princípios", nenhum destes elementos pode nos fazer curvar e nos influenciar na sua afirmação ou no seu abandono (Cf. CFJ 108 B 105). Donde a conclusão de Kant:

a natureza aqui chama-se sublime simplesmente porque ela eleva a faculdade da imaginação à apresentação daqueles casos nos quais o ânimo pode ser capaz de ser sentida a sublimidade própria da sua destinação, mesmo acima da natureza (CFJ 108 B 105).

¹ Lebrun observa que este trabalho não-representativo da imaginação confere ao sublime, enquanto sentimento estético, uma autonomia inédita. Assim, no sublime kantiano, poderemos encontrar uma antecipação da estética do modernismo. A arte moderna, como "arte do sublime", poderá ser não-representativa num duplo sentido: não-figurativa e não-simbólica (Cf. 1993 596).

² "Idéia", neste contexto, deve significar sempre a *possibilidade* de um saber regulativo em geral. Não é possível que Kant empregue aqui este termo no sentido de "idéia estética", uma vez que a idéia estética possui um *status* sensível (CFJ 187 B 240). Na Analítica do Sublime, não se pode utilizar o conceito de idéia estética. Levando isto em conta, é curioso que Kant discrimine duas idéias de númeno ao distinguir o sublime dinâmico do sublime matemático. Seria mais razoável falar apenas de um númeno em geral. De qualquer forma, a diferença entre os dois númenos não está clara no texto. Pode-se supor que Kant pensava apenas na idéia de númeno em geral, e considerava este númeno como sendo apresentado, nos dois sublimes, de duas formas diferentes.

Os princípios do ser humano que são superiores à sua própria constituição físico-natural decorrem do fato de ele possuir uma destinação superior à natureza. Kant não determina quais são estes princípios, nem em que consiste exatamente esta destinação supra-sensível. Porém, os elementos de que dispomos são suficientes para caracterizar o sublime dinâmico como apresentação de um fundamento supra-sensível do sujeito, uma vez que essa superioridade do homem em relação à natureza só pode significar uma referência ao caráter transcendente da subjetividade.

A relação do sublime dinâmico com a natureza difere da relação do sublime matemático pelo fato de que, no primeiro caso, a natureza aparece como um poder ativo. No sublime matemático, a natureza é representada como informe. No sublime dinâmico, ela é julgada como assustadora. Apesar disso, a semelhança entre as duas relações do sentimento com a natureza é maior do que a diferença. O sublime dinâmico não se confunde com o sentimento de medo. Ele é justamente o sentimento de uma segurança superior que elimina o sentimento de medo, mesmo em circunstâncias em que o risco de vida é real. (Kant distingue esta situação daquela em que o sublime dinâmico surge por ocasião da representação fantasiada de um risco de vida). O sublime dinâmico tem em comum com o matemático a ruptura entre o juízo e a representação da natureza, pois a eliminação do medo é feita pela mudança de orientação da imaginação. A imaginação é levada a abandonar a representação que causava o sentimento de medo, abandonando, ao mesmo tempo, toda a natureza. Novamente, existe aqui um jogo em que a razão desloca o trabalho da imaginação para uma função que não é a dela, fazendo com que ela só possa atuar negativamente. Ora, a repetição da temática do abandono da natureza faz com que sejam válidas, para o sublime dinâmico, as observações feitas sobre o sublime matemático no que se refere à sua relação com o mundo natural. O sublime em geral faz apenas um certo *uso* de representações sensíveis-naturais para provocar o

mecanismo do juízo. O juízo propriamente dito exclui uma representação daquele tipo. Ele não é, como o belo, uma apresentação positiva. A imaginação, sob a influência da razão, é levada a negar sua própria natureza apresentadora ou expositiva. Sendo a razão a faculdade de pensar mediante meros conceitos, sem referi-los a representações da experiência (Cf. CRP B 377), o juízo do sublime deve estar desconectado do aspecto fenomênico da natureza.

A tarefa deste capítulo é realizar em relação ao anterior o que o capítulo II fez em relação ao capítulo I. Devemos nos perguntar pela relação do sublime com a subjetividade e a objetividade. O que dissemos acima denota o fato de que o sentimento do sublime refere-se a algo situado além da natureza sensível. Para os nossos objetivos, o essencial não será determinar mais precisamente o que é este algo e qual a sua relação com a moralidade, mas sim buscar as conseqüências do abandono da natureza sobre a questão da subjetividade e da objetividade dos dois sentimentos estéticos.

No que se refere à objetividade sensível, a objetividade da forma, existe uma diferença essencial entre o belo e o sublime. Uma vez que o sublime pressupõe um abandono das representações da natureza, não poderá haver um procedimento de atribuição da sublimidade a um elemento empírico representado como exterior ao ânimo. A possibilidade da referência da representação imaginária de uma forma ao sentimento do sujeito está totalmente vetada. Rompido o vínculo com a natureza, a analogia da técnica da natureza já não é mais possível. Do mesmo modo, se não há uma relação entre o sujeito e uma representação natural, não pode haver uma analogia da subjetividade desta representação com a objetividade do conhecimento dela. A hipótese do Capítulo II, que considerava o belo como produto da analogia da natureza com a arte menos importante que o belo como análogo do conhecimento, encontra aqui a sua confirmação através de uma hipótese equivalente. De fato, se o

sublime não pode se constituir pela analogia da técnica da natureza, deve procurar a sua constituição em outro lugar. O paralelismo entre o belo e o sublime sugere que a constituição do sublime pode ser encontrada numa fonte semelhante à analogia do belo com o conhecimento. Assim, o princípio fundamental do jogo da sublimidade deve ser uma analogia deste jogo com um "saber em geral" da razão. Sabemos que esta "idéia" designa o fato de que o jogo garante a condição de possibilidade de um saber sobre o númeno. Sabemos também que o modo de exposição desta referência ao númeno é exclusivamente negativa. Se um fundamento supra-sensível fosse exibido, teríamos o paradoxo de um númeno que é ao mesmo tempo fenômeno.³ Esta negação da exibição, na medida em que ela nega apenas o que pode conceber *indiretamente* (senão, não poderia negá-lo), pressupõe uma analogia entre o trabalho da imaginação e a esfera do númeno. A imaginação interrompe o trabalho de apreensão porque ela percebe a impossibilidade de apresentar o todo absoluto. É como se ela "soubesse" o que é esse númeno.

No que se refere à subjetividade, devemos nos perguntar em que sentido o sublime é "subjetivo". Primeiramente, ele possui este predicado porque é um estado do ânimo e o juízo do sujeito. Todavia, o mais importante é a questão da referência que este juízo pode comportar ou não. O termo "subjetivo", na definição do juízo de gosto (§ 1), qualificava tanto o sentimento de prazer quanto a modalidade de referência que unia este sentimento a uma representação externa. Dizer que a representação era referida ao sentimento do sujeito, e não ao objeto, era a forma de definir o caráter subjetivo do belo. O essencial, neste caráter, era o fato de que tanto o sentimento quanto a representação permaneciam singulares. Pois a ausência de

³ A ignorância deste paradoxo é o que permite o erro da *Schwärmerei*. "Esta apresentação pura, elevadora da alma e meramente negativa da moralidade, não oferece ao contrário nenhum perigo de *exaltação* [*Schwärmerei*], a qual é uma *ilusão de ver algo para além de todos os limites da sensibilidade*, isto é, de *querer sonhar segundo princípios* (delirar com a razão), precisamente porque a apresentação é naquela meramente negativa" (CFJ 121 B 125).

uma referência ao objeto significava a ausência de conhecimento, isto é, de objetividade e universalidade constitutivas. Ora, sob este aspecto a Analítica do Sublime traz uma novidade. Na ausência da representação, a referência a algo externo ao sentimento do sujeito torna-se impossível. A palavra "subjetivo", quando aplicada ao sublime não pode designar a singularidade de uma representação, mas apenas a do sentimento do sujeito. Por outro lado, o abandono da natureza e a perda da referência ao sensível trazem um ganho que tem a ver com a subjetividade. A experiência do sublime anuncia uma outra subjetividade que transcende aquela de uma representação sensível ao sentimento de um sujeito. O sujeito em questão não é mais o sujeito transcendental por ocasião de um jogo livre entre suas faculdades. Não é o sujeito do juízo ou do sentimento. É o sujeito enquanto númeno: o objeto do juízo. Por isso, pode-se dizer que no sublime a idéia de uma subjetividade na relação do homem com a natureza (presente no belo) é substituída pela idéia de uma superação subjetiva da natureza pelo sujeito. Não é mais um modo ativo de apreciar a natureza o que revela a autonomia do sujeito, e sim o fato de ele a considerar como ultrapassável pela sua dimensão transcendente. Em consequência, podemos discriminar duas diferenças da subjetividade do sublime em relação à do belo: a) trata-se de uma subjetividade que se recolhe em si, pois se separa da natureza; b) temos uma subjetividade que, por analogia, refere-se a uma subjetividade superior.

Voltando ao problema da objetividade, existe aqui uma dificuldade. É essencial o fato de o sublime conter uma analogia da imaginação como uma "idéia" da razão. Considerando que o âmbito da razão define-se por sua autonomia em face da sensibilidade, todo o nosso problema consiste em determinar como é pensada neste âmbito a noção de objeto. O sublime não se refere a um objeto da natureza. Contudo, existe a possibilidade de ele apresentar uma outra objetividade (tão analógica quanto a do juízo de gosto), desde que o ser ao qual ele se refere, o

númeno, possa ser pensado como objeto. O fato de o conteúdo de uma idéia da razão definir-se pela sua impossibilidade empírica não inviabiliza *todas* as noções de objeto. O conteúdo da idéia não pode ser um objeto de experiência, mas isto não quer dizer que ele não possa ser um objeto em outro sentido. Kant evita esse outro uso do termo "objeto". Na Dialética Transcendental, ele prefere chamar os temas da metafísica de "entes". Entretanto, nos *Prolegômenos* Kant se refere a um objeto numênico: "Tais objetos hiperbólicos são chamados de noumena (...)" (PMF 63 § 45). Quando falamos da objetividade do belo, pensávamos sempre em uma objetividade natural. "Natural" e "objetivo" eram termos muito próximos, já que a tarefa do juízo era justamente elevar o natural "bruto" ao nível da objetividade. Agora, uma especificidade do sublime nos força a separar estas duas noções. A objetividade que permanece não é conquistada por uma analogia do sensível-natural com o lógico-objetivo. Pelo contrário, ela é conquistada pelo abandono da dimensão natural. Quanto às quatro características a priori do sublime (desinteresse, finalidade subjetiva superior, universalidade e necessidade subjetivas), elas não se perdem pelo fato de que o juízo desconhece a objetividade teórica da natureza. A analogia entre a imaginação e a razão garante aquelas quatro características, devido à influência desta última faculdade. O saber regulativo substitui o conhecimento constitutivo na tarefa de elevar, por meio de uma analogia, a singularidade do sentimento ao nível da universalidade.

A conclusão deste capítulo será muito semelhante à do Capítulo II. Pode-se dizer que o sublime é um juízo subjetivo que contém uma objetividade analógica. Por "juízo subjetivo" entendemos um juízo que tem no sentimento o seu princípio de determinação. Embora a Analítica do Sublime não mencione diretamente esse princípio de determinação, podemos identificá-lo se pensarmos na simetria entre o belo e o sublime. De qualquer forma, o essencial sobre a subjetividade do juízo do

sublime, de acordo com os nossos objetivos, é o fato de ela ser desconectada da natureza, voltando-se para si mesma. Por outro lado, a subjetividade ensimesmada do juízo abre-se para uma outra subjetividade, situada além do espaço e do tempo. Quanto à objetividade, o essencial é o que foi dito acima: ela é o análogo de um objeto supra-sensível.

CONCLUSÃO

A IMPORTÂNCIA DA ANALOGIA

Este trabalho escolheu uma questão como seu *leitmotiv*. Após o percurso dos temas que essa questão nos trouxe, estamos suficiente aparelhados para respondê-la. A nossa questão central era: não seria um paradoxo definir o belo como sentimento e, ao mesmo tempo, situá-lo na natureza? Na própria noção de belo natural (que por prestar-se a um contraponto com o belo artístico, é uma das noções centrais da estética) não existiria uma contradição explícita? A resposta é, seguramente, não. O paradoxo é apenas aparente. Existe em Kant um elemento que estabelece a mediação entre o aspecto sensível-subjetivo e o aspecto natural-objetivo do belo. Por meio de uma analogia, o espaço da beleza define-se como um espaço sensível especial. O belo não constitui, como a sensação, uma experiência singular que é opaca em si mesma, e que só pode receber um valor de objetividade e de universalidade (em outras palavras, um sentido) após a intervenção de um conceito. O juízo de beleza pertence a um âmbito sensível especial, no qual o sensível, por força de uma mediação não-conceitual, apresenta um sentido objetivo e universal. Refazendo o trajeto dos Capítulos I e II, vejamos como é possível a existência deste âmbito especial.

O Capítulo I empreendeu a tarefa de definir o belo a partir dos seus elementos estruturais. Graças a essa "anatomia", descobrimos que o belo na *Terceira Crítica* pode ser enfocado e mesmo definido por pontos de vista diferentes. Existe o "belo-juízo", o "belo-jogo", o "belo-sentimento", etc. Diante desta diversidade de possibilidades de definição, o capítulo optou pela hipótese de que a idéia de jogo é a

que define o belo de forma mais abrangente. Do ponto de vista da consciência, o belo é um sentimento. Esta definição do belo, porém, pode ser reduzida à idéia de jogo, uma vez que este sentimento específico não é senão a consciência de que há um jogo (citar). Do ponto de vista lógico, o belo é um juízo singular. A idéia de juízo já é mais complexa que a de sentimento. De antemão, já nos impressiona o fato de um fenômeno estético ser definido por meio de um elemento lógico (juízo). Apesar disso, não existe aqui nenhuma contradição. Pode-se dizer que o juízo de gosto é pensado como mero ajuizamento, isto é, como atividade sensível da faculdade de juízo. Como observa a Primeira Introdução, somente neste sentido é cabível a expressão "juízo estético". Se pensássemos um juízo estético que fosse feito de conceitos, cairíamos em contradição: uma sensibilidade seria em si mesma conceitual (Cf. CFJ 183-184 VIII). Pensada como atividade sensível, a noção de juízo de gosto é pobre de aspectos lógico-discursivos. Ela exprime apenas a relação entre a consciência e o objeto percebido. Por isso, pode-se supor que o que lhe dá um conteúdo específico é a idéia de jogo. Por meio desta noção, a relação entre sujeito e objeto constituída pelo juízo torna-se a condição de possibilidade de um conhecimento que passa a aspirar ao reconhecimento universal. Sem o jogo, o juízo se confundiria com uma atividade sensível qualquer. Deste modo, o primeiro capítulo definiu o belo como *sentimento de um jogo livre*, procurando apresentar, ao mesmo tempo, o aspecto imediatamente sensível (o sentimento) e o aspecto mediatizado (o jogo feito *entre* faculdades e *mediante* uma representação) do fenômeno da beleza. Dedicando-se a este aspecto mediatizado, ele descobriu também que a mediação entre as faculdades se faz através de uma representação sensível. A forma de um objeto natural tem a função de despertar o jogo entre as faculdades. Por representar um objeto sem levar em conta a sua matéria, a imaginação como que "atrai" o entendimento sem "permitir" que ele aplique a essa representação um conceito. O jogo é uma mediação entre as faculdades que se

estabelece através de uma representação intermediária. Partindo desta idéia do jogo livre como mediação, o final do Capítulo I propõe uma hipótese sobre o belo natural. A representação intermediária, na medida em que é imaginária, permanece subjetiva. Para que o belo possa ser dito "natural", é preciso que a forma, ao desempenhar o papel de aproximar as faculdades, "receba" algo do entendimento. Como o entendimento, segundo as regras do jogo, não pode conhecê-la, o que ele fará é julgá-la analogicamente. A forma será natural porque percebida como se fosse um objeto da natureza.

O Capítulo I teve como resultado principal chamar a atenção para o conceito de analogia. Num trabalho de estética, e mais ainda num trabalho sobre a estética setecentista do sentimento, não se está naturalmente preparado para descobrir a importância de um conceito lógico. A idéia de analogia é, antes de mais nada, a idéia de uma certa inferência. Kant, por exemplo, dedica à analogia o § (citar) da sua *Lógica*. Para o esteta esta descoberta é inesperada e cheia de sugestões. Uma simples consulta à *Lógica* revela que o conceito ali estudado, embora esteja situado em meio aos juízos reflexionantes, não apresenta nenhuma nuance estética, nada que sugira a sua importância nas Analíticas do belo e do sublime. A analogia é então definida como procedimento do juízo reflexionante porque ela deve partir do particular para procurar um universal. Esta procura, contudo, realiza-se mediante conceitos. A analogia neste contexto é sempre uma inferência lógica. Ora, esta idéia de analogia não conflita em nada com a idéia que estudamos no Capítulo II. Ali, o conceito foi definido a partir do § 90, que situa-se na segunda parte da *Crítica da Faculdade do Juízo*, e, por causa disso, não tem nenhuma razão para insistir no caráter não-conceitual dos juízos em questão (os juízos teleológicos). Este § também concebe a analogia como uma certa espécie de raciocínio. Não há nele nenhuma menção a um uso estético do termo. Se é assim, pode-se supor que um estudioso das inferências

em Kant tenha tanto a se espantar com as descobertas do Capítulo II quanto o próprio autor deste trabalho.

O principal resultado do Capítulo II é a descoberta de que a idéia de analogia permite uma boa descrição do que se passa com o sujeito transcendental por ocasião do belo. De fato, as pretensões apriorísticas deste sujeito, enquanto sujeito estético, só são legítimas porque se baseiam num processo analógico. Sabemos que cada uma das quatro definições do belo atribui a esse fenômeno um certo valor a priori. Pode-se levantar a hipótese (embora ela não possa ser inteiramente demonstrada aqui) de que esses quatro valores a priori assentam sobre o mesmo procedimento analógico. Operando por analogia com o juízo de conhecimento, o juízo estético tem o poder de atribuir essas características a priori à sensibilidade presente no belo. Ora, se a analogia, neste caso, atribui algo a uma *sensibilidade*, é porque esta é um dos termos da "inferência". A analogia comum é uma inferência que opera com quatro termos. Para ilustrar isto, podemos tomar um exemplo de Kant:

eu sou capaz de pensar a comunidade dos membros de uma coletividade, segundo as regras do Direito, segundo a analogia com a lei da igualdade da ação e reação [*Wirkung und Gegenwirkung*] na atração e repulsão recíproca dos corpos entre si, mas não de transpor aquela determinação específica (a atração material ou a repulsão) para estes e atribuí-la aos cidadãos, para constituir um sistema que se chama Estado (CFJ 304 B 450).

A analogia parte de uma comparação entre dois pólos: os indivíduos de uma comunidade são comparados aos corpos materiais em um sistema físico. A partir daí, a relação entre os indivíduos é pensada como se fosse uma força de ação e reação atuando entre os corpos do sistema. Pode-se dizer que a analogia emprega quatro elementos: os indivíduos, a relação entre eles, os corpos naturais e as forças de ação e reação. O que ela propõe é que o segundo está para o primeiro assim como o

quarto está para o terceiro. Ora, este exemplo é útil para ilustrar o fato de que, numa analogia *strictu sensu*, todos os elementos são conceituais. Em consequência, a analogia estética surge como um caso particular e especial de analogia. Nela, um dos dois pólos da comparação é de natureza sensível. Da mesma forma que o juízo de gosto não é um juízo no sentido de proposição, a analogia estética não é uma inferência. Entretanto, se o juízo de gosto quase se confundia com o sentimento (um era definido como consciência, o outro como relação da consciência com o objeto), o mesmo não se dá com a analogia estética. Seria pouco defini-la como atividade sensível da faculdade de julgar. O juízo de gosto e o sentimento estético permitem esta definição porque são elementos imediatamente dados. A analogia, por sua vez, está mais próxima da idéia de jogo, que implica uma mediação. Ao chamar a atenção sobre essa diferença entre o juízo e a analogia, não se pretende de forma alguma "hegelianizar" Kant. O nosso propósito é apenas salientar o fato de que o jogo se faz *entre* as faculdades, implicando por isso uma certa relação entre elas. Esta observação nos parece fundamental, uma vez que é essa relação que é analógica, ou melhor, ela é a própria analogia. De fato, uma analogia estética só pode ser pensada como jogo entre faculdades. Pode-se tentar a decomposição desta analogia em quatro elementos. O belo surge quando percebemos um objeto como se tivéssemos um conhecimento dele. Os dois pólos da analogia seriam a percepção do objeto (a representação sensível) e o conhecimento mesmo. Os quatro elementos seriam: a percepção, a subjetividade da percepção, o conhecimento e a objetividade do conhecimento. Por uma comparação entre a percepção e o conhecimento, a analogia estética estabelece que a subjetividade está para a percepção assim como a objetividade está para o conhecimento. Deste modo, a representação permanece subjetiva, embora a analogia permita que ela seja pensada como se fosse objetiva. Ora, observando esta decomposição da analogia, vemos que o seu primeiro pólo é de natureza sensível. A analogia estética, em consequência, pode ser definida como a

analogia de uma sensibilidade com um elemento conceitual. Rigorosamente falando, é difícil entender como isso é possível. De que modo um conceito pode ser comparado com uma sensibilidade? O mais natural é que a sensibilidade seja subsumida por um conceito, tornando-se inteligível. É por causa desta dificuldade que afirmamos que a analogia estética deve ser pensada como jogo. No jogo, não há um conceito. Existe apenas uma relação entre as faculdades que proporciona a disposição para o conhecimento, isto é, que garante a simples possibilidade deste. A analogia estética, na verdade, não compara uma percepção com um conhecimento. Ela estabelece uma relação entre a sensibilidade e a mera possibilidade do conhecimento. Desta forma, o sensível pode ser posto em relação com o inteligível. O inteligível em questão não é um conceito, mas a possibilidade de formar-se um. Em síntese, ao descrever o jogo estético a partir da noção de analogia, o Capítulo II descobriu a existência de uma analogia sensível na estética de Kant. Para a estética, como campo de investigação, é interessante descobrir o alcance transcendental que Kant dá à idéia do belo, na medida em que ele transfere o seu eixo da consciência empírica para o domínio das condições de possibilidade. Sempre que se desejar fazer a crítica do psicologismo em estética, a idéia kantiana de analogia sensível poderá ser empregada.

Nos Capítulos III e IV, o trabalho desenvolvido já não incluía um elemento de surpresa. Como se disse na Introdução, o objetivo destes capítulos era testar a hipótese levantada pelos dois primeiros. O resultado deste teste parece-nos claramente favorável à hipótese. O sublime também pode ser descrito a partir de uma analogia. Apesar disso, a analogia estruturadora do sublime não pode ser a mesma que a do belo. Se a analogia estética é a relação entre as faculdades, os termos que ela relaciona tem de ser diferentes. Assim sendo, o jogo do sublime pode ser descrito como uma comparação entre a apresentação negativa de um supra-

sensível e o saber sobre o mesmo. Os dois pólos da analogia seriam estes. Os quatro elementos seriam: a apresentação negativa do númeno, a subjetividade desta experiência, a idéia do númeno e a objetividade (regulativa) desta idéia. A subjetividade está para a apresentação negativa assim como a objetividade para a idéia do númeno. O supra-sensível não é pensado, mas uma experiência é ajuizada como se fosse esse pensamento. A observação feita no parágrafo anterior é igualmente válida neste momento. A analogia entre a experiência sensível da apresentação negativa e a idéia do númeno só é possível porque ela é uma analogia estética. Os pólos que ela relaciona não precisam ser conceitos. O primeiro pólo pode ser uma experiência, pois o segundo não é exatamente um elemento intelectual, no sentido de um conceito da razão. Se no jogo da beleza há uma relação entre imaginação e entendimento que torna possível o conhecimento em geral, mas que não produz um conhecimento, no jogo do sublime a mesma relação "improdutiva" se estabelece entre a imaginação e a razão, de modo que são proporcionadas as condições para um saber regulativo sem que este seja constituído. Nos dois casos, é difícil discernir se essa possibilidade de um conhecimento ou saber é em si mesma sensível ou inteligível. Kant não nos oferece elementos para tanto. Sabemos, porém, que essa possibilidade de um conhecimento ou saber, na medida em que ela é transcendental, garante a possibilidade das características a priori do belo e do sublime, marcando uma diferença da estética de Kant em relação à estética empirista. A função do Capítulo III foi demonstrar que o espaço do sublime está demarcado pelo mesmo procedimento que o do belo. Levando em conta a simetria entre as duas Analíticas, que Kant enfatiza razoavelmente, o fato de o sublime permitir uma descrição analógica confirma a descrição proposta para o belo no Capítulo II. As diferenças entre o belo e o sublime são inúmeras. Kant as aponta tanto quanto as semelhanças. Mas o fato fundamental, para os nossos objetivos, foi verificar uma semelhança específica e utilizá-la para reforçar a hipótese central. O

Capítulo IV teve a função de dar seqüência ao trabalho do Capítulo III. Ao estudar o problema do ultrapassamento da natureza, ele permite uma melhor compreensão da estrutura do jogo do sublime, a qual revelou-se mais complexa que a do belo. Em especial, o tópico da apresentação negativa, se não for cuidadosamente enfocado, pode levar a uma confusão. Descobriu-se que a apresentação negativa não se confunde com a simples ausência de uma apresentação. Na medida em que nega a apresentação de uma idéia, ela mantém uma relação com esta (ver p. 90). O resultado principal deste capítulo está no fato de mostrar que a descrição do sublime em termos de analogia resiste à impressionante complexidade da segunda Analítica. A anatomia do sublime realizada é certamente mais lacunar que a anatomia do belo feita nos dois primeiros capítulos. Mas ela nos parece suficiente para desempenhar a sua função.

[falta uma observação final].