

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

A forma bela na *Crítica da faculdade de julgar*

Ana Carolina de Carvalho Belmani

Belo Horizonte

2017

ANA CAROLINA DE CARVALHO BELMANI

A FORMA BELA NA *CRÍTICA DA FACULDADE DE JULGAR*

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Filosofia da
Universidade Federal de Minas Gerais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Giogia Cecchinato.

Belo Horizonte

2017

100 Belmani, Ana Carolina de Carvalho
B451f A forma bela na Crítica da faculdade de julgar
2017 [manuscrito] / Ana Carolina de Carvalho Belmani. - 2017.
127 f.
Orientadora: Giorgia Cecchinato.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia .

1.Filosofia – Teses. 2. Estética - Teses. 3.Kant, Immanuel, 1724-1804. 4.Imaginação (Filosofia) – Teses. I. Cecchinato, Giorgia. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA



FOLHA DE APROVAÇÃO

A forma bela na Crítica da faculdade do juízo

ANA CAROLINA DE CARVALHO BELMANI

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA, como requisito para obtenção do grau de Mestre em FILOSOFIA, área de concentração FILOSOFIA, linha de pesquisa Estética e Filosofia da Arte.

Aprovada em 31 de julho de 2017, pela banca constituída pelos membros:


Prof. Giorgia Cecchinato - Orientadora

UFMG


Prof. Verlaine Freitas

UFMG


Prof. Pedro Costa Rego

UFRJ

Belo Horizonte, 31 de julho de 2017.

RESUMO

Neste trabalho, analisaremos o conceito de forma bela na *Crítica da faculdade de julgar* tendo em vista sua relação com a faculdade da imaginação e o caráter reflexionante e estético do juízo de gosto puro. Através da elucidação da atividade específica da imaginação nesse juízo, procuraremos entender o processo de apreensão estética e da produção da forma bela. Para tanto, vamos apresentar a importância do princípio da finalidade sem fim na doutrina do gosto de Kant, as diferenças entre o sublime e o belo e a relação entre ideias estéticas e forma. Discutiremos também as implicações dos alcances e limites da imaginação em sua função cognitiva da *Crítica da razão pura* no juízo de gosto. Com isso, pretendemos lançar luz sobre algumas questões aparentemente ambíguas que envolvem esse conceito, tais quais o modo subjetivo e não determinante como a beleza se refere ao seu objeto, o esquematismo sem conceitos e a livre conformidade a leis da imaginação.

Palavras-chave:

Belo; finalidade sem fim; forma; imaginação, doutrina do gosto de Kant.

ABSTRACT

In the present work, we will analyse the concept of beautiful form in the *Critique of judgement*, in view of its relation to the faculty of imagination and the reflexive aesthetic character of pure judgments of taste. Through the explanation of the specific activity of imagination in this judgment, we intend to make plain the aesthetic apprehension process and the production of beautiful form. In order to do so, we will present the importance of the principle of purposiveness without a purpose in Kant's theory of taste, the differences between the beautiful and the sublime and the relation between aesthetical ideas and form. We will also discuss the implications of the capabilities and limits of imagination in its cognitive function from the *Critique of pure reason* in judgments of taste. With this, we intend to shed light to some seemingly ambiguous question concerning beautiful form, such as the subjective non-determinant way beauty refers to its object, the schematism without concepts and the imagination free-conformity to laws.

Key-words:

Beauty; imagination; form; Kant's theory of taste; purposiveness without purpose.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Giorgia Cecchinato, pela confiança depositada em nosso trabalho e pela atenção, cuidado e empenho dedicado na orientação desta dissertação.

Aos meus pais, Mercês e Olagbal, por todo amor e suporte, sem o qual a realização deste trabalho jamais teria sido possível.

Ao meu irmão, João, pelas inúmeras instalações do Word.

Aos professores que contribuíram imensamente para meu aprendizado dos textos de Kant: Giorgia Cecchinato, Leonardo Alves Viera, Joãosinho Beckenkamp, Patrícia Kauark Leite, Rodrigo Duarte, Verlaine Freitas e Virginia Figueiredo.

Aos funcionários do Departamento de Filosofia da FAFICH que me proporcionaram excelentes condições para a elaboração deste trabalho.

À Aline e ao Ethan, por todo carinho com que me receberam em Aracaju para a Anpof.

Ao Gabriel, por todo incentivo e sugestões que puderam contribuir para o desenvolvimento da pesquisa.

Aos amigos, Carolina, Estopa, Flávia, Kathy, Maria, Mariana, Michelle, Patrícia, Pedro, Rodrigo, Vanessa e Yoda, pelo inestimável companheirismo e amparo nas frequentes ocasiões em que precisei.

A todos os amigos e colegas que, com suas falas e sorrisos ternos, tornam meus dias muito mais agradáveis.

À CAPES, pelo suporte financeiro.

À Immanuel Kant, por nos convidar a contemplar os céus estrelados.

Muito obrigada a todos

Sumário

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I – A BELEZA SOB O VIÉS DA FINALIDADE SEM FIM	19
1. A forma bela nas <i>Introduções</i>	20
1.1. O princípio da faculdade de julgar	21
1.2. A forma da representação do objeto como fundamento da reflexão	23
1.3. Forma como concordância entre sujeito e representação	25
1.4. A forma da reflexão.....	26
2. Forma na <i>Analítica do belo</i>	28
2.1. Prazer livre – primeiro momento.....	29
2.2. Universalidade estética – segundo momento	30
2.3. Necessidade condicionada – quarto momento	32
3. Finalidade e forma – terceiro momento	34
3.1. Da finalidade subjetiva para a forma da finalidade	34
3.2. Da forma da finalidade para a finalidade da forma	36
3.3. Formalismo restritivo	39
3.4. Beleza livre e beleza aderente	43
4. Forma e sublimidade	46
CAPÍTULO II – O PAPEL DA IMAGINAÇÃO NO CONCEITO DE FORMA BELA.....	54
5. A função estética da imaginação.....	55
5.1. Criação de formas arbitrárias	55
5.2. Esquematização estética e o jogo livre.....	58
6. A função cognitiva da imaginação	62
6.1. A atividade sintética da imaginação.....	62
6.2. A tríplice síntese.....	63
6.3. A atividade produtiva da imaginação e seus esquemas.....	65
7. Sobre a possibilidade de síntese e esquemas estéticos	68
7.1. Síntese e harmonia livre	68
7.2. Esquematização empírica e forma como singularidade	70
7.3. Forma como apreensão da totalidade	74
8. Especificação e exemplificação – dois modelos de imaginação estética	77
8.1. A função especificadora da imaginação – o modelo de Makkreel.....	78
8.2. A imaginação exemplificadora de regras – o modelo de Ginsborg.....	82
CAPÍTULO III – IMAGINAÇÃO E EXPRESSÃO DA RAZÃO	91
9. Mensurando os limites estéticos da imaginação a partir da <i>Crítica da razão pura</i>	91
9.1. O embate entre as duas <i>Deduções</i>	91
9.2. A influência da Dedução A para um gosto autônomo	93
9.3. A imaginação que vê mais do que aparece aos olhos.....	96
10. A forma bela sob a luz do gênio e das ideias estéticas	98

10.1. A expressividade do gênio	98
10.2. Ideias da imaginação à serviço da razão	99
10.3. A forma <i>das</i> ideias.....	101
11. Razão e forma bela.....	105
11.1. O gosto como expressão da razão	105
11.2. O arquétipo do gosto e o máximo da razão	107
11.3. O gosto da arte e o gosto da crítica	113
CONCLUSÃO	119
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	127
Bibliografia Primária.....	127
Bibliografia Secundária.....	127

As referências às obras de Kant em parênteses ao longo do texto seguem o seguinte padrão:

KdU – *Kritik der Urteilskraft*. A indicação será seguida do número do volume e da página da edição da Academia seguidas pela referência à tradução de Fernando Costa Mattos, Petrópolis, Editora Vozes, 2016.

EE – *Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*. A indicação será seguida do número do volume e da página da edição da Academia seguidas pela referência à tradução de Fernando Costa Mattos (mesmo livro citado acima) encontrada em *Crítica da faculdade de julgar*, Petrópolis, Editora Vozes, 2016.

KrV – *Kritik der Vernunft*. A indicação será seguida do número do volume e da página da edição da Academia seguidas pela referência à tradução de Fernando Costa Mattos, Petrópolis, Editora Vozes, 2015.

Anthr – *Anthropologie in Pragmatischer Hinsicht*. A indicação será seguida do número do volume e da página da edição da Academia seguidas pela referência à tradução de Clélia Martins, São Paulo, Iluminuras, 2006.

As traduções serão citadas à referência da edição da Academia, segundo o número da página.

INTRODUÇÃO

Nosso interesse em analisar o significado da forma bela¹ na *Crítica da faculdade de julgar*² se deu, em grande medida, pelo modo multifacetado como Kant nos apresenta esse conceito ao longo da exposição de sua doutrina do gosto. Trata-se de um conceito chave, mencionado e descrito ao longo das *Introduções à CFJ*³ e de toda a *Crítica da faculdade de julgar estética*⁴.

A sua relevância se manifesta tanto em uma função pontual circunscrita à temática do gosto, como em um papel sistemático mais geral, cujas implicações se estendem a toda doutrina filosófica kantiana: além de ser o fundamento necessário à justificação do *status* transcendental da faculdade do gosto, sua análise oferece uma explicação das condições de possibilidade da concordância entre mundo e sujeito, subjacente a toda experiência.

Apesar de ser um tema recorrente na literatura, ainda há embates não resolvidos acerca da natureza da forma na estética kantiana e essa falta de consenso ainda suscita vários questionamentos entre seus comentadores.⁵ Não há um ponto pacífico sobre várias questões, tais como (a) o nível de subjetividade e objetividade da forma bela, (b) a identificação ou não da definição da forma apresentada na *CFJ* com a definição de forma⁶

¹ Essa não é uma terminologia do próprio Kant, sendo que ele normalmente se refere a esse conceito apenas como “forma”. Optamos por usar a expressão “forma bela” ou “forma estética” para ressaltarmos a circunscrição de nossa análise da forma específica à *Crítica da faculdade estética de julgar*, primeira parte da *Crítica da faculdade de julgar*. Os conceitos de “forma” da *Crítica da faculdade de julgar teleológica*, da *Crítica da razão pura* e da *Antropologia*, serão pontualmente tematizados apenas em referência ao conceito de forma bela, mas as diferentes conotações desse termo no contexto específico de cada obra não é o objeto de estudo da presente pesquisa.

² Nos referiremos também a essa obra por sua abreviação, “*CFJ*” ou por “terceira *Crítica*”.

³ Nos referimos aqui à Introdução definitiva à *Crítica da faculdade de julgar*, que será citada como Introdução publicada, e à sua Introdução não publicada, a qual citaremos como “primeira *Introdução*”.

⁴ A *Crítica da faculdade de julgar estética* constitui a primeira parte da *Crítica da faculdade de julgar*. A segunda parte é a *Crítica da faculdade de julgar teleológica*, da qual não trataremos neste trabalho.

⁵ As análises de Henry Allison (2001), Rodolphe Gasché (2003) e Paul Guyer (1977 e 1997) são exemplos de diferentes interpretações às quais faremos referência neste trabalho.

⁶ Na *Estética transcendental* da *Crítica da razão pura*, Kant apresenta o conceito de forma *dos* fenômenos como “aquilo que faz com que o diverso do fenômeno possa ser ordenado em certas relações”. (*KrV*, B 34, p. 71). A definição de forma aqui é essencial para apresentar a doutrina da idealidade transcendental do tempo e do espaço, que são descritos como as formas puras da sensibilidade ou condições subjetivas *a priori* sob as quais, somente, as coisas podem se apresentar como objetos externos para nós (Ibid., B 66, p. 91). Já na *Analítica transcendental*, temos a definição da forma *da* experiência como “unidade sintética dos

da *Crítica da razão pura*⁷ e (c) a possível interpretação de um formalismo restritivo na teoria de gosto. Com isso em vista, ainda se faz necessária uma reflexão sobre o problema da forma bela na estética kantiana, assim como uma recapitulação dos principais embates teóricos em jogo que tentam explicá-la a partir de diferentes interpretações do texto de Kant. Portanto, neste trabalho analisaremos as passagens centrais nas quais esse conceito é apresentado, discutindo os principais problemas de interpretação que surgem conforme Kant desenvolve sua exposição nas *Introduções*, na *Analítica do belo* e na *Analítica do sublime*.

Há, na *Crítica da faculdade de julgar*, um trecho onde Kant propriamente define o conceito de forma bela. Trata-se de uma famosa passagem do terceiro momento da *Analítica do belo*, de extrema influência para uma interpretação formalista da estética de Kant, na qual a forma é identificada como figura ou jogo:

Qualquer forma dos objetos dos sentidos (tanto dos externos como, mediatamente, também dos internos) é ou *figura* ou *jogo*; e neste último caso, é ou jogo de figuras (no espaço, a mímica e a dança), ou mero jogo de sensações (no tempo). O *atrativo* das cores, ou dos sons agradáveis do instrumento, pode aparecer também, o que constitui o objeto próprio do juízo-de-gosto puro é o *desenho* no primeiro caso, e a composição no segundo (*KdU* V, 225, pp. 121 - 2, grifos do autor).

Não podemos asservar, portanto, que Kant não nos oferece uma definição do conceito cujo esclarecimento é o intuito básico de uma inteira dissertação. Mas essa passagem, que contém o que chega mais perto de uma “definição oficial” de forma, é também a apontada como uma das mais polêmicas e contraditórias da terceira *Crítica*.

A complexidade da nossa pesquisa se revelou no desafio de interpretar os

fenômenos segundo conceitos” (Ibid., A 110, p. 159). A forma aqui diz respeito às condições de conhecimento por conceitos fundadas na aplicação dos elementos formais puros *a priori* do entendimento, as categorias, aos fenômenos.

⁷ Também referida neste trabalho como “primeira *Crítica*” ou pelas iniciais “*CRP*”.

diferentes contextos nos quais o conceito de forma é mencionado ao longo da obra e de articular os diferentes modos como ele é descrito. Apesar de não terem a forma bela como tema central, as análises das *Introduções* e da *Analítica do sublime* se mostraram essenciais para entendermos a função da forma no panorama geral da teoria do gosto. Além disso, foi necessário manter sempre em vista o contexto mais amplo no qual o gosto e a *CFJ* estão inseridos na filosofia de Kant.

Uma compreensão completa e apurada dessa obra exige que tenhamos em vista o que ela representa para o projeto crítico sistemático de Kant. Por isso, embora o escopo de nossa pesquisa se restrinja ao conceito de forma como função no gosto, para entendê-lo propriamente não podemos perder de vista o quanto a noção de forma em Kant, inserida no sistema crítico como um todo, é um dos aspectos mais basilares da fundamentação de sua doutrina transcendental. Analisar à fundo esse conceito exigiria um empreendimento de complexidade e extensão muito maior que a de uma dissertação de mestrado, não sendo, portanto, a nossa proposta. Nos limitaremos aqui a delinear-lo em linhas gerais.

Em resumo, a noção de forma em Kant se refere aos elementos transcendentais que fundamentam a idealidade das condições de conhecimento moral e prático. Trata-se de uma condição que deve ser suposta para que sejam possíveis os juízos sintéticos puros *a priori*. Assim, ao erigir sua filosofia teórica na *Crítica da razão pura*, Kant nos apresenta os elementos formais puros *a priori* da sensibilidade, entendimento e razão. Na *Estética transcendental*, o espaço e o tempo nos são apresentados como as intuições puras *a priori* da sensibilidade, formas sob as quais, somente, podemos receber os dados da sensação e constituir formalmente os fenômenos. Já na *Analítica transcendental*, a forma transcendental é representada pelos conceitos do entendimento e da razão. O entendimento contém conceitos puros *a priori*, as categorias, funções formais que constituem e possibilitam a experiência e o conhecimento objetivo através de conceitos.

Já a razão exprime sua formalidade transcendental na forma de conceitos meramente regulativos, mas também puros *a priori*, cuja função específica primordial expressa no nível prático é desenvolvida somente na *Crítica da razão prática*, onde Kant consolida sua filosofia moral.

Como bem nos previne Gasché (2003, p.10), é preciso ler a *CFJ* tendo em segundo plano a essência da filosofia teórica e moral de Kant, pois a investigação crítica do poder da faculdade de julgar traz à tona condições transcendentais de possibilidade que são compartilhadas por juízos cognitivos e morais – o jogo das faculdades e a finalidade formal das representações – e essas condições permitem uma transição ou passagem entre o conhecimento e a moral. Como veremos, a forma da *CFJ* tem uma relação com o conceito de forma do idealismo transcendental naquilo em que se refere à captação do múltiplo. A sua característica distintiva consiste em unificar um múltiplo de intuições ou leis para os quais não há nenhum conceito determinado.⁸

A *Crítica da faculdade de julgar* amplia o leque disciplinar da filosofia crítica ao associar ao gosto princípios puros de uma faculdade superior. O foco é deslocado das condições que possibilitam a determinação de objetos da experiência para aspectos puramente subjetivos, porém universais, envolvidos no processo de apreensão das representações que nos desvendam uma nova forma de relação possível entre estas e nossas faculdades mentais. Ao mesmo tempo, na terceira *Crítica* somos conduzidos a investigar a filosofia transcendental a partir da faculdade do juízo concebida, em sua atuação meramente reflexionante, como fonte de um princípio puro *a priori* equiparável aos das faculdades do entendimento e da razão. Ao enxergar a possibilidade de fundamentos racionais puros na apreciação estética, Kant descobre algo novo na faculdade do gosto que rompe com a sua concepção anterior de uma crítica do gosto confinada à

⁸ (GASCHÉ: 1993, p. 10).

esfera de uma psicologia empírica irrelevante para o seu projeto filosófico.⁹

Podemos dizer que o propósito geral da *Crítica da faculdade de julgar* é mostrar as razões pelas quais a finalidade da natureza, concebida como princípio específico à faculdade do juízo, é mais um dos princípios basilares¹⁰ que precisam ser investigados em uma crítica completa da razão pura. O conceito de forma bela é vinculado a esse princípio, já que é concebido tendo em vista uma inclinação espontânea do ânimo de estipular uma relação de finalidade entre o sujeito e fenômenos, que deve ser condição para que o juízo possa encontrar conceitos empíricos e subsumir intuições sob eles.

A aplicação desse princípio é a solução de Kant para preencher lacunas de cunho sistemático deixadas pela *Crítica da razão pura*. Nossa capacidade de atribuir finalidade à natureza se mostra fundamental por ser condição para que o juízo possa posteriormente realizar subsunções para a formação e sistematização de conceitos. O único modo de nos orientarmos na natureza é por via da sua categorização sistemática através da identificação de suas regularidades e leis. Isso só é possível porque partimos de um princípio subjetivo regulador diante do qual conseguimos comparar, refletir e agrupar os fenômenos da experiência de modo a ordenar uma natureza potencialmente caótica e disforme. Mas as leis que estipulamos para nos guiarmos na natureza, apesar de fundamentais, são instrumentos regulativos, pensados *a posteriori*, e o que é pensando como *a priori* é a apenas a possibilidade da concordância entre natureza e sujeito. As leis que encontramos na natureza e os conceitos que convenciamos sobre ela poderiam ser

⁹ Como fica claro em uma nota de rodapé da *Crítica da razão pura*, Kant ainda não havia se atentado, à época da redação dessa obra, para o caráter reflexivo subjacente à apreciação estética e para a possibilidade de regras da crítica do gosto que não fossem meramente empíricas. Por isso, lançava críticas às tentativas de autores como Baumgarten de tentar submeter o julgamento crítico do belo a princípios racionais, e assim elevar as regras do gosto ao nível das regras de uma ciência (*KrV*, B 36, p.72). Embora Kant mantenha sua posição quanto a impossibilidade de estabelecer princípios racionais determinantes para o julgar o belo, com a terceira *Crítica* ele apresenta um fundamento transcendental para o gosto.

¹⁰ Os outros princípios são as condições formais de conhecimento pertencentes ao entendimento, investigados na *Críticas da razão pura*, e as ideias regulativas da razão prática, tratadas na *Crítica da razão prática*.

outras, já que a necessidade não está nas leis, mas no fato de que é apenas através da atribuição de leis que podemos tornar a natureza concebível para nós.

Porém, quando o princípio da finalidade da natureza é pensando em sua relação com a apreciação estética é notável, dado o caráter desinteressado do julgamento, a emergência da espontaneidade da concordância entre sujeito e natureza. A forma bela se revela a nós mesmo quando não nos empenhamos conscientemente em supor uma relação de finalidade entre os fenômenos, tal como acontece quando nos orientamos com vistas ao conhecimento. Essa “gratuidade” da concordância entre o belo e nossas capacidades cognitivas nos revela um mundo “feito” para ser conhecido. Concebido como único verdadeiro elo entre sujeito e natureza, a importância do belo vai muito além do mero prazer estético, revelando implicações fundamentais que nos ajudam a entender como é possível o exercício da liberdade diante da natureza.

Veremos que a beleza é um predicado de espécie muito distinta daqueles que integram juízos de conhecimento ou mesmo dos práticos. Não é algo que possa ser apreendido de um objeto através de um juízo lógico e cognitivo. Isso porque a representação do objeto belo não é referida à faculdade de conhecimento, mas sim à faculdade de prazer e desprazer, o que confere o caráter estético ao juízo de gosto. Por ser estético, o seu fundamento é baseado em uma sensação inteiramente subjetiva, que jamais pode ser usada para se referir a um objeto determinado.

No entanto, precisamente por ser a consciência da apreensão da forma da representação desse objeto não determinado, o sentimento de prazer no juízo reflexionante estético puro não é atribuído a um estado meramente privado ou contingente do sujeito. Ao longo deste trabalho, tentamos tornar visível a peculiaridade das relações entre prazer, juízo reflexionante e forma bela, à medida em que apresentamos as condições e fundamentos dessa espécie de juízo.

Este trabalho está dividido em três capítulos:

No primeiro, fizemos uma exposição geral do panorama conceitual da *Crítica da faculdade de julgar estética* e dos principais problemas suscitados pelas interpretações do conceito de forma bela ao longo do texto. Começamos por uma análise de alguns trechos das *Introduções*, onde identificamos diferentes modos de referência ao conceito de forma. Em seguida, fizemos uma exposição dos quatro momentos da *Analítica do belo*. Na análise do terceiro momento, apresentamos o debate entre Paul Guyer (1997, 1977) e Henry Allinson (2001) sobre a problemática de uma interpretação formalista do conceito de forma bela. Ao final, fizemos uma breve incursão na *Analítica do sublime* de modo a contrapor à noção de forma bela o “amorfismo” referido ao sublime. Aqui também discutimos os diferentes modos como o sublime e o belo se relacionam com seus objetos.

No segundo capítulo, procuramos entender o fundamento da forma bela a partir da sua relação com a livre legalidade da imaginação no juízo de gosto. Para isso, foi preciso apresentar a teoria da imaginação da *Crítica da razão pura* e expor os conceitos de *síntese* e *esquematismo*. A partir daí, pudemos discutir diferentes interpretações sobre a função específica da imaginação no juízo de gosto. Tentamos identificar, à luz dessas interpretações, a natureza de uma atividade espontânea específica à imaginação estética¹¹, colocando em relevo as relações entre síntese perceptual da primeira *Crítica* e apreensão estética da terceira, bem como o significado da noção de esquematismo sem conceitos. Finalizamos o capítulo com a análise dos modelos de imaginação estética de Rufolf Makkreel (1990) e Hanna Gisinborg (1997).

No terceiro capítulo, finalizamos nossa discussão sobre os alcances da imaginação estética dando enfoque ao debate que circunda as comparações entre as duas edições da *Analítica transcendental* (referidas como Dedução A e Dedução B). Nesta discussão, nos

¹¹ Usaremos o termo “imaginação estética” para nos referirmos à faculdade da imaginação circunscrita à sua relação com o juízo de gosto. Kant não usa essa expressão na *Crítica da faculdade de julgar*.

valemos das observações de Mario Caimi (2012), Guido Almeida (2015) e Hélio Lopes da Silva (2006). Em seguida, analisamos as relações entre a expressividade das ideias estéticas pela faculdade do gênio e a função da forma bela da faculdade do gosto. Tentamos pensar o gosto e a forma bela diante da influência da razão evocada pelas ideias estéticas. Para isso, demos especial atenção à leitura de Rodolphe Gasché (2003), de acordo com a qual a razão, além de seu vínculo evidente às ideias estéticas, se relaciona diretamente com o processo de constituição da forma bela. Finalmente, assinalamos algumas importantes considerações de Gasché e Zammito (1992) sobre a extensão do significado de forma bela no terceiro momento da *Analítica do belo*.

CAPÍTULO I – A BELEZA SOB O VIÉS DA FINALIDADE SEM FIM

Muito já foi dito sobre a obscuridade da definição de forma bela da *CFJ* em um vasto debate na literatura secundária. Na tentativa de procurar soluções para supostas incoerências textuais, seus comentadores recorreram a fundamentos de outras obras de Kant, como a *Crítica da razão pura*, a *Dissertação* de 1770 e a *Antropologia de um ponto de vista pragmático* e, por vezes, se arriscaram a fazer suposições teóricas que extrapolam o conteúdo textual da terceira *Crítica*.¹² Apesar disso, o debate não culminou em um consenso interpretativo, e o conceito de forma bela segue evocando dúvidas e questionamentos.

Um primeiro problema é que não há no texto uma definição precisa do conceito de forma considerado dentro do escopo desta obra em particular e nem um esclarecimento apontando se essa definição deve ou não ser pensada como uma transposição do conceito de forma perceptual¹³, da *Crítica da razão pura*, para a crítica do gosto. O segundo problema é o modo destoante como Kant introduz a noção de forma bela ao longo das *Introduções* e da *Crítica da faculdade de julgar estética*, particularmente no terceiro momento da *Analítica do belo*.¹⁴ Ora a forma é apresentada como resultado de um estado subjetivo, desvincilhado de uma referência a qualquer propriedade objetiva de beleza, ora somos levados a encará-la como o fundamento do predicado da beleza atribuído ao objeto, a partir de um formalismo restritivo que reduz em grande medida o arcabouço das

¹² Nos referimos aqui, especialmente, aos apontamentos de Guyer (1993, pp 199 - 227), Allison (2003, pp. 131 - 3), Gasché (2003, pp. 60 - 88) e Makkreel (1990, p. 58).

¹³ A expressão “forma perceptual” (*perceptual form*) não é terminologia de Kant na *CRP*, mas é uma expressão de Paul Guyer (1993) para se referir aos elementos formais da sensibilidade (espaço e tempo) que constituem e tornam possível a constituição dos fenômenos. Optamos por seguir Guyer na utilização dessa expressão para evitar possíveis confusões entre o conceito de forma exposto na primeira *Crítica* e o conceito de forma bela, que é o objeto de nosso estudo. Ao longo da dissertação, usaremos também os termos “forma do fenômeno” e “forma espaço-temporal” para nos referirmos a essa mesma noção. Reconhecemos, no entanto, que esses termos podem ter diferentes conotações diante de um escrutínio mais demorado sobre a primeira *Crítica*, o que não será feito neste trabalho.

¹⁴ Allison faz apontamento semelhante em *Kant's theory of taste* (2001, p. 120).

representações que podem ser consideradas belas. Essa divergência dá margem a algumas controvérsias importantes que abordaremos neste trabalho.

No presente capítulo, nosso texto se desenvolverá da seguinte forma: começaremos apresentando a forma bela tal como ela é exposta nas *Introduções*, mantendo sempre em vista o propósito específico desta parte do texto, que é o de introduzir a faculdade de julgar como integrante do projeto sistemático crítico. Posteriormente, voltar-nos-emos para a análise da forma bela tal qual ela é referida por Kant na *Analítica do belo*, especialmente no terceiro momento, onde ela é, pela primeira vez na obra, posta em referência direta ao objeto. Finalmente, abordaremos brevemente o conceito do sublime, de modo a confrontarmos as diferentes relações estabelecidas entre sujeito e representação nos juízos estéticos sobre o belo e sobre o sublime.

1. A forma bela nas *Introduções*

Nas *Introduções* ainda não há um desenvolvimento preciso sobre a faculdade do gosto e o belo, já que esses textos se prestam primordialmente a justificar a inclusão da faculdade de julgar reflexionante no sistema crítico. Portanto, nelas não encontramos ainda uma definição do conceito de forma entendido dentro do contexto da apreciação estética e muito menos uma análise do que poderia ser propriamente o objeto de um juízo de gosto e de suas características. No entanto, ao apresentar o juízo estético reflexionante, até então inédito em sua obra, Kant faz menções à forma bela cuja análise consideramos essencial para entendermos sua função e particularidade no contexto da *Crítica da faculdade de julgar*.

Abaixo, faremos uma breve exposição da faculdade do juízo reflexionante e seu princípio próprio para, em seguida, analisarmos o conceito de forma apresentado nas *Introduções*.

1.1. O princípio da faculdade de julgar

A ação da faculdade de julgar em geral consiste em se pensar o particular como contido no universal. O juízo, portanto, opera a importante função de mediar esse encontro, que é o único modo através do qual nos relacionamos com qualquer representação dada.

Quando o universal já está previamente estabelecido e o particular deve ser encontrado para ser subsumido sob ele, o juízo está exercendo sua função determinante e seu princípio está contido nas leis transcendentais da faculdade do entendimento. Já quando o universal deve ser encontrado e o particular é previamente dado, o juízo realiza sua atividade reflexionante (*KdU* V, 179 - 81, pp. 79 - 81).¹⁵

E é nesta atividade reflexionante, de elevar-se do particular ao universal, que a faculdade do juízo age em sua autonomia¹⁶, fornecendo como princípio uma “*pressuposição* transcendental subjetivamente necessária” (*EE*, 209, p. 26) para a captação da heterogeneidade potencialmente infinita e arbitrária das leis empíricas da natureza na forma de um sistema (*EE*, 209 - 10, pp. 26 - 7).

O enfoque nas *Introduções* é dado à importância da descoberta de uma faculdade de julgar provida de um princípio transcendental próprio, capaz de mediar a passagem de um modo de pensar segundo o conceito de natureza, da filosofia teórica, ao modo de pensar segundo o conceito de liberdade, da filosofia prática. O princípio em questão, puro

¹⁵ Como bem aponta Allison, (2001, p. 44) essas funções não são separadas e são partes de um mesmo processo necessário na formação de conceitos empíricos. O juízo que culmina na determinação de um objeto pelo conceito é o resultado de uma etapa de um processo que necessariamente exigiu uma operação reflexionante anterior, responsável pela formação do conceito. Essa função conjunta, que supõe as operações reflexionante e determinante, é o que caracteriza o juízo em sua função lógica, abordada na primeira *Crítica*. Contudo, nessa primeira obra, à função reflexionante do juízo não foi dada um espaço de análise equiparável ao dado à sua função determinante, e tampouco foi elucidado algo como um fundamento *a priori* próprio ao juízo, sem menção ao entendimento.

¹⁶ Essa autonomia, no entanto, é de espécie particular, tendo sido por isso, cunhado por Kant um termo próprio para se referir a ela: heautonomia, que consiste na capacidade da faculdade de julgar de legislar a si mesma. Ela se distingue da autonomia objetiva do entendimento, relativa às leis teóricas da natureza, e da autonomia da razão, relativa às leis práticas da liberdade, não sendo exercida, como as últimas, por meio de conceitos ou ações, mas apenas subjetivamente (*EE*, 225, pp. 40 - 1).

a priori, é o da finalidade da natureza, mediante o qual, somente, é possível que, postulando em seus fenômenos uma conformidade a fins, consigamos nos orientar ordenadamente na natureza de modo a investigá-la. Apesar de não suscitar qualquer conhecimento teórico ou prático, ele deve configurar entre um dos princípios basilares *a priori* da razão, que, enquanto tais, precisam ser investigados em uma crítica completa da razão pura (*EE*, 242 e 246 - 7, pp. 56 e 61; *KdU*, 176 - 9, pp. 76 - 9).

A necessidade de um tal princípio para preencher uma lacuna na filosofia crítica se evidencia quando nos damos conta de que a aplicação das leis transcendentais do entendimento aos fenômenos, por si só, não explica que as leis empíricas da natureza se conformem de acordo com uma estrutura apreensível por nossa faculdade de conhecimento, nem que seus fenômenos possam ser apreendidos interconectados sistematicamente (*EE*, 208 - 10, pp. 25 - 7).

Esse mesmo princípio fundamenta *a priori* uma reflexão que se expressa em juízos teleológicos e juízos estéticos, duas formas de juízos que manifestam, a partir da reflexão, modalidades diferentes de finalidade. Ambas exigem a consideração da natureza como técnica, ou seja, como conforme a fins em seus produtos; mas no juízo estético, a finalidade é considerada apenas subjetivamente, em vista do mero modo de representação do sujeito, enquanto no juízo teleológico ¹⁷ ela é considerada objetivamente, em relação à possibilidade do objeto (*EE*, 248 - 9, p. 63).

Em um juízo reflexionante estético a representação da finalidade de um objeto dado na experiência é percebida a partir de um fundamento meramente subjetivo: um

¹⁷ No juízo teleológico a representação da finalidade se dá objetivamente, segundo conceitos, na medida em que concebemos um objeto dado na experiência a partir de um conceito pensado como fim que o precede e possibilita um juízo sobre o mesmo. A finalidade objetiva permite a investigação e classificação da natureza, mas se limita a favorecer a reflexão sobre o objeto, e não o determina por via deste conceito (*EE*, 219 - 20 e 232 - 6, pp. 35 e 46 - 51; *KdU* V, 192 - 3, p. 93). A segunda parte da *CFJ* é dedicada à elucidação da faceta lógica da faculdade de julgar, que não é parte do presente estudo. Para o escopo deste trabalho, é suficiente mencionar em que medida os juízos teleológicos e os estéticos têm uma proveniência comum, uma vez que ambos são fundamentados pelo conceito de finalidade.

sentimento. Nesse caso, o objeto será apreendido como conforme a fins na medida em que estimula um acordo entre imaginação e entendimento sem que isso acarrete na determinação de conceito algum.

1.2. A forma da representação do objeto como fundamento da reflexão

A relação da função mediadora do princípio da faculdade de julgar, mencionada acima, com o gosto não é evidente à primeira vista. A articulação entre beleza e o princípio da finalidade nos é revelada paulatinamente: à medida em que é apresentado o emprego de uma finalidade meramente subjetiva na natureza, é pensada a possibilidade de uma apreciação na apreensão de uma finalidade sem fim na representação de um objeto. Essa apreciação é expressa por um sentimento de prazer que acompanha tal representação.

A finalidade sem fim só pode ser contemplada na medida em que a reflexão se volta para a mera forma de um objeto, que é então atestado como belo. A ocorrência de um juízo reflexionante estético depende, assim, do modo específico como a forma do objeto se coloca diante de nossas faculdades de conhecimento. Esta “forma do objeto da intuição empírica” (*EE*, 220, p. 36) deve ser constituída de modo que a apreensão de seu diverso na imaginação concorde com a exposição de um conceito indeterminado do entendimento. A concordância entre apreensão e exposição reverbera na relação entre imaginação e entendimento que se harmonizam reciprocamente na mera reflexão (*Ibid.*, 220 - 1, p. 36). Quando se julga esteticamente sobre a mera forma, o juízo é engendrado por um sentimento de prazer que acompanha a representação do objeto. Esse prazer é a expressão de uma dinâmica subjetiva que consiste em uma relação de jogo não coercitiva entre imaginação e entendimento (*KdU V*, 189, p. 90).

Na medida em que desenvolve sua explicação sobre o caráter reflexionante e estético do juízo, Kant apresenta sua teoria do gosto sem oferecer explicação sobre a

natureza da forma aqui entendida. Mais do que se ater aos aspectos característicos de uma tal forma fundamentadora dessa nova modalidade de juízo, o autor se detém em ressaltar as implicações que surgem pela apreensão da mera forma, tais quais a indeterminabilidade conceitual e o jogo entre as faculdades de conhecimento. O seu enfoque está na evidenciação da ausência de elementos não formais presentes em juízos não reflexionantes, sejam eles materiais, como os juízos estéticos dos sentidos, ou conceituais, como os juízos determinantes que sempre pressupõem a incidência de um conceito sob a representação dada (Ibid., 190, p. 91).

Kant formula sua concepção de juízo de gosto – reflexionante e estético – pela via negativa de evidenciar os elementos que, quando presentes em um juízo, eliminam seu caráter estético e reflexionante, que é justamente o que ele pretende apresentar. O que faz um juízo ser meramente reflexionante é sua ação se deter na comparação da forma da representação pela qual um objeto é dado com a relação entre as faculdades de conhecimento diante dele, sem que isso culmine na determinação de um conceito. Já o que faz o juízo ser estético, é ele ser atestado por um sentimento de prazer que, no entanto, se distingue daquele dos juízos estéticos materiais, por ser a expressão da consciência da percepção da finalidade sem fim em um objeto, e não o simples efeito de uma sensação.

À materialidade da sensação do juízo dos sentidos, assim como ao “conteúdo” conceitual dos juízos determinantes, se contrapõe a dimensão formal do juízo estético reflexionante. Tanto a formalidade atribuída ao juízo, quanto a forma atribuída ao objeto são resultado de um esboço de definições “negativas” de juízo formal e forma que, para Kant, se tornariam tangíveis simplesmente através da sua contraposição a elementos que seriam seus “contrários”: sensação e conceito. Como veremos abaixo, o conceito de forma bela passa a ser mais tateável e “positivo” à medida em que o articulamos com o conceito de finalidade da natureza próprio à faculdade de julgar.

1.3. Forma como concordância entre sujeito e representação

Apesar da falta de especificidade do conceito de forma bela, é notável sua estreita relação com o conceito de finalidade subjetiva. Afinal, o que a apreensão da forma de um objeto da intuição expressa é a adequação do mesmo às faculdades de conhecimento, atestada por um sentimento de prazer (*KdU* V, 189 - 90, p. 90). Entendida como uma manifestação da finalidade subjetiva, a forma bela pode ser parcialmente definida como uma condição de concordância entre representação e sujeito.

Tal concordância é ressaltada, por exemplo, na *Introdução* publicada, quando Kant distingue a finalidade dos juízos determinantes daquela dos juízos estéticos. Enquanto a representação da finalidade objetiva envolve a “concordância da forma do objeto com a possibilidade da coisa mesma segundo um conceito prévio do mesmo que contém o fundamento dessa forma”, a representação da finalidade subjetiva envolve a “concordância da forma desse objeto na sua apreensão (*apprehensio*), anterior a qualquer conceito, com as faculdades de conhecimento, de modo a unir a intuição a conceitos para um conhecimento em geral; [...]” (*KdU* V, 192, p. 93, grifo do autor). Nos juízos de gosto, a despeito da ausência de fim conceitual, ainda assim há a ocorrência de uma conformidade na medida em que “[...] a imaginação (como faculdade das intuições *a priori*) entra em um acordo não intencional com o entendimento (como faculdade dos conceitos) [...]” (Ibid., 190, p. 91).

Sabemos que, em sua atividade reflexionante, há uma exigência do juízo de conformidade da forma ou com um conceito correspondente e anterior a ela ou com uma condição subjetiva que, embora não ocasione a formação de conceitos, é a condição necessária para o estado no qual intuição e conceitos estão aptos a se unificarem para o conhecimento. Com essa concepção, no entanto, continuamos sem uma definição precisa e autossuficiente de forma bela; ela não nos remete à intuição empírica do objeto, mas

sim àquilo que esta representação incita em nós. Na seção abaixo, abordaremos a perspectiva que considera a forma como aspecto referente a um estado subjetivo de reflexão.

1.4. A forma da reflexão

Apesar de Kant se referir à forma, primordialmente, como algo pertencente ao objeto, por exemplo quando menciona a “forma *de um objeto* dado na intuição empírica” (*EE*, 220, p. 36, grifos nossos) ou à “finalidade da forma *do fenômeno*” (*Ibid.*, 249, p. 64, grifos nossos), há passagens na primeira *Introdução* em que ele faz uso desse termo atribuindo-o à relação estabelecida entre entendimento e imaginação na reflexão:

[...] a imaginação e o entendimento, na medida em que, na representação dada, a faculdade de apreensão de uma e a faculdade de exposição da outra se favorecem reciprocamente, constituindo uma relação que, em tal caso, produz, através dessa mera *forma*, uma sensação que é o fundamento de determinação de um juízo; o qual, portanto, denomina-se estético e está ligado, como finalidade subjetiva (sem conceito) ao sentimento de prazer e desprazer (*EE*, 224, pp. 30 - 40, grifo nosso).

Também em outra passagem na sessão XII, Kant reitera que o sentimento de prazer deve ser considerado “[...] como inerente apenas à reflexão e sua forma (a ação própria da faculdade de julgar), [...]”. (*EE*, 249, p. 63). Ao referir a forma à relação harmoniosa entre imaginação e entendimento, Kant a situa dentro dos limites de um estado puramente subjetivo e não considerando a relação direta ao objeto. Mas também é possível cogitarmos que, nessas passagens, o uso do termo “forma” tenha sido empregado com uma significação distinta daquela empregada em referência ao objeto do juízo de gosto. Segundo a interpretação de Hanna Gisnborg (1990, pp. 74 - 5), o termo “forma” citado acima se refere ao *ato* de nossa atividade reflexiva de reivindicar validade universal

para representações empíricas independentemente de qualquer conteúdo empírico.¹⁸ A referência à forma aqui serve para ressaltar o caráter não conceitual da validade universal da reflexão estética. O ato reflexivo do juízo envolve sempre o empenho de elevar representações empíricas particulares a um conceito em geral, de modo a torná-las universalmente válidas; mas enquanto a reflexão lógica implica a efetiva determinação das representações empíricas por um conceito, a reflexão estética prescinde do conteúdo empírico das representações e da determinação por um conceito particular.

Essa interpretação de forma *da* reflexão nos remete, mais uma vez, a uma concepção pautada por seu aspecto negativo, ou seja, por aquilo que nela implica a ausência de conceitos e conteúdo empírico. Mas através dela conseguimos precisar, pelo menos nos limites do contexto das *Introduções*, uma definição parcial de forma na *CFJ*: ela é entendida como a *ação* intrínseca ao juízo de elevar particulares a representações universalmente válidas, sem que conteúdos empíricos fundamentem essa ação.

A ambiguidade da referência da forma ora ao objeto, ora ao sujeito, se mantém ao longo da *Analítica do belo* à qual analisaremos em seguida.

Nas análises das *Introduções*, podemos destacar três maneiras diferentes pelas quais Kant menciona a forma: como forma do objeto, sendo seu sentido limitado à

¹⁸ O argumento de Ginsborg parte de sua interpretação do juízo reflexionante enquanto capacidade de se considerar um estado mental como universalmente válido em relação a certos objetos. Essa é a característica primordial própria aos juízos de experiência (em oposição aos juízos de percepção, apenas subjetivamente válidos) que a autora associa ao ato de reflexão fundamentado *a priori*. Dependendo do conteúdo sensorial de um estado mental, o juízo subsume um objeto sob um ou outro conceito empírico. Ser capaz de trazer objetos sob conceitos empíricos é, explica a autora, ser capaz de alegar que certas percepções são universalmente válidas. Em um juízo de gosto, há um empenho no mesmo ato de reflexão que é realizado para toda conceitualização empírica, mas de uma maneira completamente indeterminada, o que consequentemente não culmina na subsunção do objeto sob nenhum conceito específico. Ao invés, há reivindicação à universalidade de um estado mental que não tem nenhum conteúdo sensorial independente, sendo, portanto, uma reivindicação puramente formal (GINSBORG: 1990, pp. 64, 68 - 70 e 74).

ausência de sensação e conceito; forma como expressão da finalidade meramente subjetiva percebida em objetos dados em uma intuição, na medida em que eles expressam uma complacência para com nossa faculdade de conhecer; forma *da* reflexão, como uma outra maneira de se reportar à proporção entre imaginação e entendimento, mais propícia à união entre entendimento e intuições ou como ação de elevar representações particulares a conceitos em geral, sem a interferência de conteúdos empíricos ou efetiva determinação conceitual. Ao longo do nosso trabalho, tentaremos constatar se essas concepções, ao invés de serem interpretadas como aparentemente irreconciliáveis, podem ser justapostas e integradas em uma concepção mais abrangente de forma bela. Mas antes disso, é necessária a análise desse conceito ao longo da *Analítica do belo*, o que faremos a seguir.

2. Forma na *Analítica do belo*

A *Analítica do belo* consiste na análise do juízo de gosto, submetendo-o a uma classificação análoga àquela das quatro formas lógicas do juízo da *Analítica transcendental* da *CRP* – qualidade, quantidade, relação e modalidade. As funções lógicas são as formas possíveis do juízo em sua ação determinante, as quais Kant utilizou como fio condutor para especificar os títulos usados na construção da tábua das categorias.

Cada momento da *Analítica do belo* corresponde a uma abordagem sobre o juízo estético reflexionante sob um novo ângulo, sendo que ao longo de seu desenvolvimento poucas informações novas são acrescentadas sobre as características do juízo em si. Ao invés disso, Kant se dedica a circunscrever e desenvolver um aspecto específico do juízo que corresponde analogamente a cada uma das quatro funções usadas para classificar os juízos determinantes. Apesar do conceito de forma ser retomado e definido somente no terceiro momento, o da relação, que será o último a ser abordado neste trabalho, discorreremos brevemente sobre os principais aspectos do primeiro ao quarto momentos,

tendo em vista sua relação com o conceito de forma.

2.1. Prazer livre – primeiro momento

O primeiro momento da *Analítica do belo* é o da qualidade, o qual Kant associa ao sentimento de prazer enquanto fundamento subjetivo do juízo de gosto. Mais uma vez, é adotada uma via negativa como método explicativo, na medida em que o prazer puramente estético é caracterizado através de seu contraponto aos prazeres vinculados à faculdade de desejar. Estes últimos implicam um interesse inevitável associado ou ao prazer do agrado de uma sensação ou ao prazer com o cumprimento de prescrições da razão: diante de algo agradável, que *contenta*, criamos, inevitavelmente, o desejo pela existência do objeto, e o prazer advindo deste recebe o nome distinto de *inclinação*; já no caso de o prazer ser associado à razão, em sua dimensão prática, que também é acompanhada pelo desejo pela existência efetiva do objeto, diz-se de tal objeto que ele é *estimado* ou *aprovado*, e a complacência neste caso é chamada de *respeito* (*KdU* V, 209 - 10, pp. 105 - 6).¹⁹

Ao contrário do bom, o belo não é um objeto da vontade e apraz imediatamente pela forma, cujo objeto não contenta nem é estimado, mas *apraz*. Este prazer, livre dos interesses coercitivos da vontade e independente da existência do objeto, é chamado de *favor*, e é o único que diz respeito a um estado anímico respaldado por um princípio racional transcendental (*Ibid.*, 210, p. 106).

O favor é a única forma de prazer livre, pois tanto algo que satisfaz os apetites de uma inclinação, quanto o que nos é imposto ao desejo por uma lei da razão, restringe

¹⁹ O agradável deleita imediatamente e não tem validade universal, uma vez que depende de contingências empíricas do sujeito. Já para ajuizar se algo é bom ou não, deve-se saber o que essa coisa é, o que implica ter um conceito da mesma. Aquilo que desperta prazer através de conceitos, pode fazê-lo tanto atuando como simples meio para algo e, neste caso, é denominado *útil*; ou pela aprovação pelo que é em si, o que constitui o moralmente bom. Em ambos os casos, o prazer depende de uma mediação conceitual da razão, mas somente o último goza de uma validade universal, pois atende às exigências do imperativo categórico (*KdU* V, 207 - 10, pp. 103 - 7).

nossa liberdade de apreciar um objeto contemplativamente, em função de sua forma.²⁰ É por ser baseado na mera forma de um objeto, descartando qualquer fundamento sensorial ou conceitual, que o prazer com o belo é o único que pode preservar um desinteresse por seu objeto, já que não supõe nem gera preocupação com a sua existência. O prazer livre e desinteressado é possível somente na apreensão da mera forma do objeto, que diz respeito àquilo “que faço com tal representação em mim mesmo” e não ao “modo como dependo da existência do objeto” (*KdU* V, 205, p. 101).

2.2. Universalidade estética – segundo momento

O segundo momento da *Analítica do belo* é o da quantidade, no qual o objetivo é mostrar de que forma estamos autorizados a pensar em uma universalidade legítima que, sendo apenas estética, não passa pelo crivo das categorias do entendimento nem dos princípios da moralidade.

Ao passar a ser um integrante legítimo do projeto transcendental, é mister que o juízo de gosto tenha seu fundamento de determinação *a priori* investigado pela crítica da razão, assim como ocorreu com os juízos sintéticos *a priori* cognitivos e morais.²¹ Só assim, o gosto poderá reivindicar sua universalidade. No entanto, ela se diferencia fundamentalmente daquela atribuída aos juízos citados acima, pois ao invés de incidir sobre o objeto considerado belo ela estende-se a todos os sujeitos que julgam, configurando uma quantidade subjetiva e estética, em oposição à objetiva e lógica dos juízos de conhecimento²². Em outras palavras: a novidade deste tipo peculiar de

²⁰ Mesmo que a ação moral seja o exercício da liberdade no nível prático, ao nos constranger a agir de acordo com sua norma específica, ela suplanta qualquer escolha a respeito do que deva ser feito e, nesse sentido, produz uma necessidade que suplanta a liberdade do juízo (Ibid.).

²¹ Essas foram as tarefas críticas empreendidas pela *Crítica da razão pura* e pela *Crítica da razão prática*, respectivamente.

²² Sob uma perspectiva lógica do objeto, um juízo de gosto será sempre singular (se fosse pensado pela quantidade lógica), já que é emitido sobre um objeto particular, considerado dentro do escopo de sua singularidade. Mas como sua universalidade não repousa sobre conceitos do objeto, ela não é lógica, mas estética e, assim, designa a validade não da referência de uma representação à faculdade de conhecimento, mas ao sentimento de prazer e desprazer para cada sujeito (*KdU* V, 214 - 5, pp. 110 - 1).

universalidade é que ela conecta o predicado da beleza à esfera inteira dos que julgam e não ao conceito do objeto (*KdU* V, 213 - 5, pp. 109 - 11).

O caráter desinteressado do prazer, ao excluir de seu fundamento contingências empíricas e afetos privados, é também um indicativo de sua universalidade, pois tais elementos se ligam somente ao sujeito particular, nunca ao transcendental (*Ibid.*, 211, p. 107). O fundamento desse prazer, que justifica sua reivindicação por assentimento universal, é um estado mental presente em todo ser racional, anterior e necessário a qualquer conhecimento. Ele é caracterizado por um jogo livre entre as faculdades cognitivas que vigora quando estas, diante uma representação dada, se relacionam ao conhecimento em geral (*KdU* V, 217, p. 113).

Um fundamento dessa espécie é capaz de atribuir universalidade ao seu juízo por ser uma capacidade pura *a priori*, mesmo que sua manifestação se dê simplesmente pela ocorrência de um sentimento de prazer, que como vimos na sessão anterior, não se confunde com *qualquer* sentimento de prazer. A alegação de Kant é a de que se o conhecimento pode ser comunicável universalmente, também deve sê-lo aquela relação entre as faculdades de conhecimento que ocorre em ocasião da representação pela qual um objeto nos é dado. Essa relação, ou proporção entre imaginação e entendimento, é um estado favorável à cognição de possíveis objetos de conhecimento e é a condição mínima para que qualquer cognição seja efetivada.

É justamente em função da validade universal garantida por esse fundamento que podemos falar do belo *como se fosse* um predicado lógico, uma vez que o sujeito não julga simplesmente por si, mas por qualquer um, e, neste caso, pode falar da beleza como se ela fosse uma propriedade das coisas (*Ibid.*, 211 - 2, pp. 107 - 8).

Apesar disso, é importante frisar que no juízo de gosto nada é postulado a não ser a *possibilidade* de um juízo estético que possa ser considerado como válido para qualquer

um. O que nos é exigido é que sejamos capazes de distinguir o prazer interessado, ligado ao desejo, daquele prazer desinteressado e, portanto, livre de coerções, que só é ocasionado diante da representação do belo. Por si próprio, o sujeito pode estar certo de que teve um juízo de gosto puro pela discriminação de tudo o que pertence ao agradável e ao bom; mas que alguém que atribuiu beleza a um objeto tenha, de fato, julgado conforme uma voz universal, não podemos saber com a mesma certeza absoluta que teríamos se se tratasse de um juízo lógico de conhecimento (*KdU* V, 215 - 6, p. 112).

2.3. Necessidade condicionada – quarto momento

O quarto momento é o da modalidade e diz respeito à necessidade do juízo de gosto que, assim como sua universalidade, contém uma peculiaridade que o distingue dos juízos lógicos de conhecimento.

O prazer do juízo de gosto puro, apesar de exigir um ato de experiência *a posteriori*, está alicerçado em uma condição *a priori* necessária para que o conhecimento de um objeto seja possível. Tendo sua origem na harmonia entre imaginação e entendimento, o prazer com o belo é um sentimento que alguém tem em virtude de possuir as faculdades necessárias à cognição, e não em virtude de uma resposta fisiológica contingente ou de interesses particulares de um indivíduo.

Como vimos no segundo momento, a conexão do prazer com um estado de ânimo que é requisito para o conhecimento em geral confere ao juízo de gosto universalidade subjetiva e a legitimidade necessária para ser um juízo transcendental. É esse mesmo fundamento que também garante sua necessidade. Mas essa necessidade é apenas exemplar e condicionada e não se identifica com uma necessidade teórica ou prática: não pode ser teórica, pois não pode ser conhecido *a priori* que todos terão um sentimento de complacência diante de um objeto belo; não é prática pois não há conceito algum atuando como regra para uma ação determinada por uma lei objetiva.

A necessidade é chamada de exemplar porque um juízo de gosto singular só pode fornecer um exemplo de uma regra cuja expressão em conceitos é impossível. Como não há garantia de que a subsunção do juízo será feita conforme o fundamento que é universal, a concordância de todos os sujeitos que compartilham das mesmas faculdades e dos mesmos princípios é sempre condicionada (*KdU* V, 236 - 8, pp. 132 - 4).

Todas as particularidades do juízo de gosto citadas acima marcam sua diferença dos juízos de conhecimento. Desinteresse, universalidade e necessidade subjetivas são características que se relacionam diretamente com o fato do juízo de gosto partir da apreensão da mera forma da representação de um objeto belo. Por não ter nenhum fundamento de determinação baseado em sensação ou conceito, ou seja, por ter como fundamento somente um elemento formal, desvinculado da faculdade de desejo, é que se pode conceber um juízo desinteressado. Na ausência de um princípio objetivo determinado, uma universalidade subjetiva e uma necessidade condicionada só podem ser possíveis se houver um fundamento formal incondicionado na base dos juízos, e não apenas a sensação, já que esta não pode fundar nenhuma necessidade ou universalidade dos mesmos.

Essas constatações, apesar de revelarem a concatenação necessária do aspecto formal com as demais peculiaridades do juízo de gosto, não nos esclarecem muito sobre a especificidade da forma bela e, portanto, continuamos com o mesmo problema destacado na análise das menções à forma nas *Introduções*. É apenas no terceiro momento que o texto, ao dar enfoque à noção de fim e finalidade subjetiva no juízo, passa a se referir à forma de maneira mais concreta, esboçando uma definição, dando exemplos e referindo-a, pela primeira vez, ao objeto. Por essas razões, o terceiro momento será analisado na seção seguinte de maneira mais detalhada que os demais.

3. Finalidade e forma – terceiro momento

O aspecto do juízo colocado em foco no terceiro momento é o da “relação” que, no caso do juízo de gosto, é especificado como a relação dos fins própria a este juízo. Visto que é neste momento que são desenvolvidas novas perspectivas sobre a forma enquanto referente do belo, temos uma evidência a favor da hipótese de que o conceito de forma bela não pode ser entendido fora do contexto da relação finalística específica que só se verifica no juízo em sua ação reflexionante.

3.1. Da finalidade subjetiva para a forma da finalidade

O conceito de finalidade sem fim, além de ser um princípio da faculdade do juízo, se manifesta também como mais uma das propriedades específicas aos juízos de gosto, que o diferenciam marcadamente dos juízos de conhecimento, aos quais sempre subjaz o conceito de fim, seja este subjetivo ou objetivo. Para explicar em que consiste uma conformidade a fins *sem* fim, Kant primeiro compara-a a uma conformidade a fins *com* fim.

Um fim objetivo²³ é manifesto em um objeto, considerado como um efeito, quando a existência deste é determinada causalmente por um conceito precedente a ele, que é uma representação do que ele deve ser. Já um fim subjetivo se refere à satisfação de um interesse determinado por uma vontade, quer seja ela orientada por uma inclinação, ou pelo conceito de bom (*KdU* V, 219 - 221, pp. 116 - 7).

No caso do juízo de gosto, nenhuma satisfação ou fim é atendido, a não ser a vivificação das faculdades de conhecimento, que atende a uma causalidade interna²⁴ com

²³ Fins objetivos estão sempre envolvidos nas representações de perfeição do objeto e no conceito de bom, o que exclui estes últimos do fundamento de determinação do belo (*KdU* V, 221, p. 117).

²⁴ É importante salientar a especificidade desta causalidade interna. Aqui, o sentimento de prazer não é concebido como efeito de uma representação, pois ele não gera interesse por esta. A consciência da conformidade a fins subjetiva no jogo das faculdades de conhecimento do sujeito, diante de uma representação, não é causa do prazer, mas é o próprio prazer (*KdU* V, 221 - 2, pp. 117 - 9).

vistas ao conhecimento em geral e que consiste em manter, sem objetivo ulterior, o estado da própria representação e o jogo livre das faculdades de conhecimento.

Enquanto nas *Introduções* Kant apresenta o princípio da finalidade sob o viés de sua função sistemática e o desdobra segundo suas implicações mais gerais, no terceiro momento ele é retomado tendo em vista sua relação com o belo. No juízo de gosto, apesar de não haver um fim, permanece uma conformidade a fins remanescente de uma abstração sensorial e conceitual representada pela mera forma. Essa conformidade, por sua vez, é uma característica subjetiva que concerne ao modo necessário pelo qual concebemos e relacionamos as representações.

A finalidade sem fim é concebida como aquela de uma representação, estado da mente ou ação quando a possibilidade destes somente pode ser explicada por nós quando estipulamos como seu fundamento uma vontade que os tivesse ordenado segundo a representação de uma certa regra. Neste caso, não há um fim nesta relação porque não admitimos, de fato, a interferência de tal vontade como causa, mas a representação ainda assim é considerada final por sua concepção só ser possível se submetida a essa analogia com uma relação, de fato, causal (*KdU* V, 220, pp. 116 - 7).

A forma referida, agora, não ao objeto da intuição empírica, mas sim à finalidade nos revela uma noção de forma que se confunde com o próprio conceito de finalidade subjetiva e que está intrinsecamente vinculado a ele:

Assim, é somente a finalidade subjetiva na representação de um objeto, sem qualquer fim (seja objetivo ou subjetivo), portanto a mera forma da finalidade na representação pela qual um objeto nos é *dado*, que, na medida em que dela temos consciência, constitui a satisfação que, sem conceito, julgamos universalmente comunicável, ou seja, o fundamento de determinação do juízo de gosto (*KdU* V, 221, p. 117, grifos do autor).

Mas ao passar a usar a “forma da finalidade” para se referir àquilo que ele antes

denominava “finalidade subjetiva”, Kant estaria tentando estabelecer restrições diretas ao objeto de gosto e seguindo o padrão das escolas de filosofia da arte de seu século.²⁵

No entanto, essa mudança de termos, por si só, de maneira alguma consegue justificar o redirecionamento de foco do sujeito para o objeto. Como salienta Guyer, (1993, pp. 188 e 191) o conceito de finalidade, gramaticalmente, conota uma propriedade dos objetos e não das nossas respostas. De fato, ele atribui aos objetos somente a disposição para produzir uma certa resposta em nós, não colocando nenhuma restrição nas propriedades através das quais tais objetos poderiam exercer esta disposição. Todas as considerações sobre a forma bela, do primeiro momento até o parágrafo § 12, aplicam limitações somente ao que podemos considerar ao fazer um juízo de gosto, e não aos objetos de gosto em si mesmos.

3.2. Da forma da finalidade para a finalidade da forma

Como a apreensão da forma se dá de maneira que a representação se liga somente ao sujeito, não é possível indicar propriedades objetivas de algo belo. Apesar disso, o prazer no juízo de gosto é dependente de uma representação empírica e não se funda em um processo meramente subjetivo.

Diante dessa ambiguidade da referência subjetiva/objetiva do belo, a situação se complica ainda mais quando vemos Kant transitar entre os termos “forma *da finalidade*” e “finalidade *da forma*”²⁶ ao longo do terceiro momento, sem nos prestar qualquer esclarecimento sobre essa importante inversão de termos. Não é certo se devemos ou não

²⁵ (GUYER: 1997, pp. 186 e 188). A referência específica de Guyer é ao criticismo britânico encabeçado por Lorde Kames. Embora as correntes estéticas chamadas por Kant de “empiristas” (Hume, Hutcheson, Burke e Kames, por exemplo) e “racionalistas” (Wolff, Baumgarten e Meir, por exemplo) discordassem fundamentalmente quanto ao estatuto do gosto enquanto disciplina filosófica, representantes de ambas as escolas acabavam estipulando normas e critérios – *a posteriori*, no caso dos primeiros e *a priori*, no caso dos últimos – que estabeleciam um referencial para o bom e o mau gosto. Guyer (1997, pp. 2 - 6 e 15) e Allison (2001, p. 1) também destacam a prevalência de uma cultura do gosto marcada por um forte sentido normativo durante os séculos XVII e XVIII.

²⁶ De §§§ 10 a 12, Kant usa a expressão “forma *da finalidade*” ao se referir ao fundamento do juízo de gosto. Em § 13, ele introduz a expressão “finalidade *da forma*” ao terceiro momento (*KdU* V, 220 - 3, pp. 116 - 9).

interpretar tais expressões como sinônimas, mas elas claramente evocam significados bem diferentes.²⁷ A “forma da finalidade” do objeto dá margem a uma interpretação de forma centrada na sua relação com o sujeito para o qual ela é final. A forma da finalidade é aqui entendida como uma outra maneira de se entender a finalidade em sua atuação meramente subjetiva, ou seja, sem a intervenção de um fim “material” conceitual. Já a referência à uma finalidade da forma *do objeto*, nos remete a um certo arranjo ou estrutura formal que leva a perguntas sobre a constituição inerente ao objeto fora de nós.

Allison (2003, p. 132) aponta que na expressão “forma da finalidade”, forma tem o sentido de “mera” forma, ou seja, de uma aparência de finalidade que se apresenta *como se fosse final*, representando o que acontece quando a finalidade não está conectada a um fim determinado. Já a expressão “finalidade da forma” se refere à natureza final da forma de um objeto e parece ser um caso genuíno de finalidade, embora uma que de algum modo, pertence meramente à forma do objeto, em oposição à sua “matéria”, ou seja, seu conteúdo sensível.

Atribuir finalidade formal a um objeto é alegar que este objeto é apropriado para produzir um certo estado subjetivo, mas não alegar que ele ocasiona esse estado em virtude de uma propriedade específica. O conceito de mera forma da finalidade não é idêntico à nenhuma noção em particular de forma estética e não implica uma restrição do gosto aos tipos de propriedade que Kant apresenta ao nos dar exemplos de produtos que exibiriam uma forma estética.²⁸

Nas *Introduções*, apesar de Kant também mencionar o termo “finalidade da forma no fenômeno” (*EE*, 249, p. 64), a exposição geral exprime uma concepção de forma bela em consonância com o que podemos entender por forma *da finalidade* do objeto. Mas no terceiro momento, temos a concomitância das duas concepções e, a partir do parágrafo §

²⁷ Para mais sobre essa questão, ver Guyer (1993, pp. 197 - 200) e Allison (2003, pp. 131 - 3 e 137).

²⁸ (GUYER, 1993, pp. 192 - 4).

13, nosso olhar é direcionado para as possíveis restrições objetivas que impedem que um objeto seja considerado belo. É por isso que o terceiro momento é considerado o foco da origem da interpretação de um formalismo estético²⁹ kantiano.

O parágrafo § 14, com o título sugestivo de “Elucidação através de exemplos”, nos apresenta referências a produtos específicos da natureza e da arte, que são a constatação da “objetividade” da forma e do belo, e também o mais próximo do que seria propriamente uma definição de forma bela:

Qualquer forma dos objetos dos sentidos (tanto dos externos como, mediamente, também dos internos) é ou *figura* ou *jogo*; e neste último caso, é ou jogo de figuras (no espaço, a mímica e a dança), ou mero jogo de sensações (no tempo). O *atrativo* das cores, ou dos sons agradáveis do instrumento, pode aparecer também, o que constitui o objeto próprio do juízo-de-gosto puro é o *desenho* no primeiro caso, e a composição no segundo (*KdU* V, 225, pp. 121 - 2, grifos do autor).

O problema central do terceiro momento é que a descrição de forma bela como figura ou jogo de sensações não tem respaldo na concepção de forma construída até aqui, tendo em vista a perspectiva do princípio da finalidade sem fim; não é óbvio que, para ser conforme a fins uma representação dada tenha que ser apreendida de maneira a abstrair tudo que nela seja sensação. A transição do uso do termo “forma da finalidade” para o termo “finalidade da forma” cria um impasse na delimitação do conceito de forma bela com importantes repercussões. Afinal, será que tais termos podem ser pensados como equivalentes? Ou atribuir a forma ora à finalidade, ora ao objeto representam duas definições distintas sob um mesmo nome? E nesse caso, qual destas representações se refere à forma bela? Essas são as questões centrais para as quais o terceiro momento não nos fornece respostas evidentes. Abaixo, aprofundaremos este problema e

²⁹ Ver, por exemplo, Allison (2001, p. 131) e Guyer (1997, pp. 185 - 6).

apresentaremos a discussão principal a seu respeito na literatura secundária.

3.3. Formalismo restritivo

O terceiro momento pode ser interpretado como uma tentativa de atender à expectativa da teoria estética tradicional³⁰ de especificar que tipo de propriedades ou de objetos são passíveis de serem considerados belos.³¹ Essa tentativa exige que Kant apresente um critério que não se limite somente à nossa resposta subjetiva a objetos, mas que seja diretamente aplicável aos objetos de gosto, eles mesmos. Obviamente não pode ser dada nenhuma regra determinante que especifique objetivamente o que é belo, já que nesse caso estaríamos à mercê de conceitos.

Então, como atender a essa exigência e, ao mesmo tempo, se ater ao fundamento central de sua teoria, segundo a qual a beleza não se funda em propriedades determinantes do objeto? Como estipular critérios objetivos não determinantes que definiriam a beleza?

Segundo a leitura de Guyer, na tentativa responder às questões acima, no terceiro momento Kant passa a depurar e especificar o conceito de forma da finalidade, de maneira a relacioná-lo ao objeto e, conseqüentemente, acaba identificando-o ao conceito de forma perceptual, evocado quando a forma da finalidade passa a ser referida por finalidade da forma. Nos parágrafos §§ 13 e 14, ao conectar a noção de forma da finalidade à distinção entre forma e matéria fenomênica, Kant acaba estabelecendo a forma perceptual como o objeto do juízo de gosto.³²

Mas, ao contrário da noção de forma da finalidade, a forma entendida como forma do objeto se funda na aplicação da teoria da percepção da *Crítica da razão pura* na teoria do gosto da terceira *Crítica*. A forma *da finalidade* dá espaço à finalidade *da forma* ao se

³⁰ Cf. 25n, p. 32.

³¹ (GUYER: 1993, p.185).

³² (Ibid., p. 187).

atribuir aos objetos de gosto características puramente formais de espaço e tempo.³³

Sob essa perspectiva, afirmar que o juízo de gosto deve depender somente da sua relação com elementos meramente formais da representação de um objeto significa que devemos excluir de seu fundamento aspectos estritamente sensoriais e fisiológicos da percepção, como cores ou tons, que contribuiriam somente para o charme e o agradável. Aplicada essa restrição sensorial em combinação ao veto aos conceitos, nos resta como fundamento do belo somente características puramente formais de organização espaço-temporal como o desenho, o contorno, a figura, o jogo e a composição.³⁴

Tendo classificado juízos sobre o agradável e o belo como juízos materiais e formais, respectivamente, Kant então teria importado sua teoria perceptual completa da *CRP* para sua teoria estética e suposto que um juízo material de gosto devesse ser ocasionado pela matéria do fenômeno, enquanto que um juízo formal de gosto devesse ser ocasionado somente pela forma da sensação. A suposição de Kant de que somente “figura” ou “jogo” podem fundar uma resposta ao belo seria vinculada ao seu compromisso com a teoria da percepção da *CRP* e não ao conceito da harmonia das faculdades. Mas ela não se sustenta, já que a explicação do prazer como devido à harmonia das faculdades, por si só, não implica uma restrição nos *conteúdos* possíveis de um múltiplo da imaginação, nem determina quais dessas características poderiam permitir a esse múltiplo ser apreendido em um jogo unificado, mas livre, das faculdades cognitivas superiores. A estratégia de conectar juízos estéticos formais à forma e não à matéria do fenômeno através do conceito da harmonia das faculdades não tem, pois, uma justificativa plausível.³⁵

Allison concorda com a leitura de Guyer de que a identificação do conceito de

³³ (GUYER: 1993, p. 199, 201 e ALLISON: 2003, p. 135).

³⁴ (Ibid.).

³⁵ (GUYER: 1993, pp. 201, 205 e 208).

forma bela com o de uma organização espaço-temporal própria à forma perceptual da primeira *Crítica* culmina em uma teoria formalista um tanto restritiva.³⁶ No entanto, há uma importante discordância³⁷ entre ambos quanto ao peso do fundamento da forma no juízo sobre o belo. Para Guyer, a condição fundamental na teoria do gosto é o conceito da harmonia entre as faculdades que, para ele, poderia ser independente da influência de uma forma oriunda do objeto belo. Esta interpretação prevê um papel secundário para a influência de uma forma atuando como fundamento necessário para o prazer no belo. Guyer considera que o conceito de forma poderia ser extraído da *CFJ* sem grandes prejuízos à teoria do gosto (1993, pp. 208 - 10 e 1977, p. 48).

Allison rejeita a hipótese da possibilidade da supressão da noção de forma na teoria do gosto sugerida por Guyer, pois ela teria uma conexão fundamental com o caráter reflexionante do juízo de gosto. Ele enfatiza que o estado reflexionante da harmonia das faculdades requer, necessariamente, a ocorrência de um arranjo ou ordenamento do conteúdo sensível, ou seja, um múltiplo organizado de algum tipo, expresso pela forma. O que é decisivo aqui é que a harmonia das faculdades é uma harmonia na mera reflexão, o que significa que o produto da apreensão da imaginação parece adequado para a exibição de um conceito (mas nenhum conceito em particular).³⁸

Ele defende a possibilidade, para a qual talvez o próprio Kant não tenha se atentado, de se estabelecer um conceito não restritivo de forma não derivado da teoria da *Estética transcendental* da *CRP*. A forma bela poderia incluir elementos provenientes de uma organização espaço-temporal sem, no entanto, se limitar a ela. Nesse sentido, poderíamos identificar como forma bela qualquer unidade constituída pela imaginação, a partir da apreensão de uma diversidade dada. Essa concepção mais abrangente de forma

³⁶ (ALLISON: 2003, p. 135).

³⁷ Esta discordância foi apontada por Allison. Cf. Allison, 2003, p. 136.

³⁸ (ALLISON: 2003, pp. 135 - 6).

inclui entre uma de suas possibilidades que, de combinações de cores e sons, por exemplo, a imaginação possa extrair o arranjo formal requerido para simular a exibição de um conceito. A forma seria definida, então, como qualquer ordenamento ou arranjo das características de um objeto, na medida em que ele fosse apreendido pela imaginação; já um objeto belo seria aquele capaz de fornecer o material sensível para tal arranjo.³⁹

Ao contrário de Guyer, Allison consegue enxergar um sentido coerente para interpretar a “forma da finalidade” e a “finalidade da forma” como dois conceitos correlacionados, mas distintos. Um mesmo objeto somente *exibiria* a forma da finalidade, entendida como adequação ou conformidade ocasionadora pela livre harmonia das faculdades, na medida em que *possuísse* uma forma final, ou seja, um arranjo da matéria sensível propício à reflexão.⁴⁰

Por mais que o texto de Kant, por vezes, nos remeta a um conceito de forma bela derivado do conceito de forma perceptual da *CRP*, concordamos com a leitura⁴¹ segundo a qual esta interpretação não é coerente com a concepção geral que podemos abstrair da *CFJ*. Mas, nos coadunamos com a visão de Allison de que o conceito de forma tem uma importância mais relevante para a teoria do gosto do que Guyer conseguiu enxergar, e que ele se diferencia dos conceitos de forma fenomênica e forma *da* finalidade, assim como do conceito de forma *da* reflexão, que abordamos na subseção 1.4.

Resta-nos agora a tarefa de definir qual é, então, o conceito preciso de forma bela que, mesmo não coincidindo estritamente com uma configuração espaço-temporal inerente a qualquer fenômeno, ainda assim possa ser legitimado e definido em sua especificidade. Antes, vamos nos ater ainda a alguns aspectos relevantes do juízo de gosto que têm relação com a forma: questões relativas à diferença entre o juízo de gosto puro e

³⁹ (Ibid., pp. 136 - 137).

⁴⁰ (Ibid., p. 138).

⁴¹ Além de Guyer e Allison, nos referimos aqui também a Rudolph Gasché (2003, p. 70 - 3).

o juízo de gosto aplicado e à diferença entre a forma no belo e no sublime.

3.4. Beleza livre e beleza aderente

Somente no parágrafo § 16 ficamos sabendo haver dois tipos possíveis de beleza – a livre e a aderente. Antes de entrarmos na distinção entre elas, é importante retornarmos ao conceito de finalidade objetiva e apresentarmos o conceito de “perfeição” segundo Kant.

A finalidade objetiva se manifesta na apreensão de um objeto quando se pressupõe para ele um fim determinado, ou seja, um conceito do que ele deva ser. Ela pode ser ou externa, quando se revela como utilidade do objeto, que serve a um fim fora dele; ou interna, quando o objeto apresenta uma finalidade intrínseca, um conceito interno que contém o fundamento da possibilidade do mesmo. Kant identifica a finalidade interna como a perfeição do objeto. A perfeição qualitativa é a concordância do diverso em um objeto com a regra conceitual que determina sua ligação. Já a perfeição quantitativa atesta o grau de totalidade ou completude de um objeto, que verifica se ele contém tudo o que é requerido para ser o que ele é (*KdU* V, 227, p. 123).

Sabemos que a apreensão do belo se dá sob a condição de uma finalidade meramente subjetiva, que pode ser referida também como uma finalidade “meramente formal” ou “sem fim”. Nesse sentido, é estranho, em um primeiro momento, que Kant nos introduza a um tipo de beleza que só pode ser percebida em objetos sob o conceito de um fim determinado, como é o caso da beleza aderente.

Mas o autor nos revela, no terceiro momento, haver dois tipos possíveis de manifestação da beleza. A beleza livre (a) (*pulchritudo vaga*) se caracteriza por ser auto-subsistente, na medida em que não pressupõe um conceito do que o objeto deva ser. Somente essa beleza, ligada meramente à forma, não compromete a pureza do juízo e, por isso, é apreendida por um juízo de gosto *puro*. É à definição deste tipo de juízo que,

até o momento na *Analítica do belo*, havíamos sido apresentados. Já a beleza meramente aderente (b) (*pulchritudo adhaerens*), também chamada de limitada, se distingue da beleza livre por, necessariamente, pressupor a perfeição do objeto segundo um conceito. A vinculação a um conceito extingue a pureza dos juízos sobre belezas aderentes, sendo que este, portanto, recebe a denominação de juízo de gosto aplicado.⁴²

Como exemplos de belezas naturais livres, Kant cita flores, aves e crustáceos marinhos. Embora tais objetos estejam claramente associados a conceitos, não há nenhum conceito do que estas coisas deveriam ser no fundamento de um juízo de gosto sobre elas. Mas objetos artísticos, claramente possíveis somente com a representação de um conceito anterior a eles, também podem estar sob a classificação de beleza livre, sob a condição de não evocarem um significado ou representação: desenhos *à la grecque*, folhagens em molduras, papéis de parede e música sem tema estão entre suas possíveis manifestações (*KdU* V, 229 - 30, pp. 125 - 6).

Como beleza aderente, Kant nos dá como exemplos um cavalo, um edifício e o próprio ser humano, que têm em comum o fato de neles a representação do fim ao qual servem serem demasiadamente preponderantes, a ponto de não ser possível suprimi-lo em seu julgamento. São coisas cuja beleza não pode ser desvinculada do conceito de sua perfeição, já que nelas o fundamento da satisfação depende do fim contido em seu conceito, o que restringe a liberdade da imaginação e compromete a pureza do juízo. (*KdU* V, 230, p. 126).

Mas os parâmetros que delimitam os possíveis objetos do juízo de gosto puro, dos possíveis objetos do juízo de gosto aplicado não são tão óbvios. Não conseguiremos, dentro dos limites deste texto, conceber uma hipótese satisfatória para essas questões. Mas, para o escopo deste trabalho, é importante apontarmos essa dificuldade por ela está

⁴² (*KdU* V, 229 e 231, pp. 125 e 127).

ligada à questão do alcance de uma capacidade da imaginação⁴³ no juízo de gosto. Há momentos em que parece claro que o conceito de perfeição não é necessariamente um empecilho para um juízo puro de gosto, devendo ser simplesmente abstraído no ato do juízo. Um desses momentos é quando Kant cita flores como exemplo de beleza livre e assevera que, apesar de sua representação ser obviamente determinada por um conceito, mesmo o botânico que tem um olhar científico sobre elas, não leva este fim em conta quando emite um juízo de gosto sobre as mesmas (Ibid., 229, p. 125). Nesse sentido, não haveria problemas em cogitar a possibilidade de se julgar esteticamente, de modo puro, um objeto sob a representação de um conceito de perfeição, desde que este fosse devidamente abstraído no ato do juízo. No entanto, há trechos em que essa possibilidade de abstração não é reconhecida: no caso da apreensão da beleza de uma igreja ou de um ser humano (Ibid., 230, p. 126) não haveria possibilidade de se emitir um juízo de gosto sem colocar como fundamento deste juízo o fim pelo qual o objeto é pensando. A apreciação da beleza não só não é possível sem se conceber o conceito do objeto, como a possibilidade de abstração, nestes casos, não seria possível como é no caso das flores.

Conciliar a definição de beleza aderente, como dependente de um conceito, com a exposição prévia de Kant de que, como o belo requer a apreensão da finalidade sem fim e, portanto, meramente formal de objetos, nenhuma finalidade objetiva, interna ou externa está prevista nos juízos de gosto, tampouco os conceitos de perfeição, interna ou externa, permanece um desafio para o leitor. Para Guyer (1993, p. 222), a dificuldade de entendermos as condições para um juízo ser puro ou aplicado está na ausência de uma explicação satisfatória sobre o alcance da liberdade e da capacidade de abstração da imaginação. O que podemos depreender é que a liberdade da imaginação, mesmo sendo condição necessária para o juízo de gosto, é inevitavelmente constrangida por, na

⁴³ No capítulo 2, abordaremos as relações entre a função específica da imaginação no juízo de gosto e o conceito de forma bela.

apreensão de um dado objeto dos sentidos, se ligar à forma do objeto, ou seja, a algo fora e independente dela. Diante da beleza, a liberdade da imaginação se manifesta na medida em que cessa a coerção por conceitos. Mas não ficamos sabendo como a imaginação se relaciona com o entendimento em um juízo de gosto aplicado, de maneira a manter sua ação livre, sem ser completamente coagida pelo entendimento. Sabemos que a forma bela, quando apreendida, mesmo possibilitando um jogo livre entre nossas faculdades de conhecimento, ainda assim se revela como uma constrição ou limite para a imaginação.

4. Forma e sublimidade

Ao nos apresentar outra manifestação possível do juízo estético reflexionante na *Analítica do sublime*, Kant acaba evidenciando certas particularidades sobre a forma bela ao sublinhar as semelhanças e diferenças entre o belo e o sublime.

Assim como o belo, o sublime tem sua fundamentação na mera reflexão, sendo independente de qualquer sensação ou conceito determinado. Ambos os juízos são singulares e reivindicam validade universal baseada em um sentimento, sem pretensão ao conhecimento do objeto (*KdU* V, 244, p. 140).

Mas enquanto o belo é marcado pela satisfação com uma forma final, pela qual o objeto se apresenta como se fosse predeterminado para nossa faculdade de julgar, o sublime pode ser evocado por um objeto sem forma ou com uma forma que se apresenta contrária a fins para a nossa faculdade de julgar, quase como uma violência para com a imaginação. De fato, o prazer com o sublime não é positivo como o com o belo, mas sim negativo, já que se estabelece indiretamente por uma inibição momentânea das nossas forças vitais em um processo em que a mente é, ao mesmo tempo, atraída e repelida pelo objeto. Se o belo é ocasionado por um jogo que favorece um sentimento de estimulação da vida, o sublime, pelo contrário, prevê a ocupação da imaginação com algo sério, não

podendo, portanto, ser associado a atrativos (*KdU* V, 244 - 5, pp. 140 - 1).

No juízo sobre o sublime, o entendimento não toma parte no acordo harmonioso com a imaginação como ocorre quando estamos diante de algo belo; em seu lugar é a razão que se coloca em relação com a imaginação diante de um fenômeno natural cuja grandiosidade e caos supera o que imaginação é capaz de abarcar. Diante disso, nenhuma ideia específica evocada pela razão parece ser adequada para corresponder a tal magnitude (*Ibid.*, 244 - 6, pp. 141 - 2).

Mas o ponto mais importante para o nosso estudo é a diferença entre o sublime e o belo no tocante à relação com o objeto ao qual se atribui beleza ou sublimidade: na verdade, um objeto não pode propriamente ser denominado sublime, mas apenas adequado à exposição de uma sublimidade que se encontra em nós, em um modo de pensar que introduz sublimidade na natureza. A percepção da finalidade no sublime se dá de forma distinta da do belo, já que com o primeiro não se apreende nada conforme a fins na própria natureza, mas apenas no possível uso das intuições a ele associadas para fazer com que possamos sentir em nós uma finalidade inteiramente independente dessa natureza (*Ibid.*, 245 - 6, 2016, pp. 141 - 3).

O mesmo não pode ser dito do belo que, mesmo tendo como fundamento algo tão subjetivo como um sentimento de prazer, e nenhuma ligação com aspectos determinantes do objeto, ainda assim possui um fundamento que se encontra *fora* de nós, na forma do objeto. Graças à sua finalidade subjetiva, o belo nos revela uma técnica da natureza que nos permite julgar seus fenômenos não apenas mecanicamente, mas tecnicamente, de acordo com uma analogia com a arte (*KdU* V, 246, p. 142). Além de enfatizar essa diferença concernente à relação para com os objetos de seus juízos, a distinção entre sublime e belo salienta também o caráter da forma bela como uma espécie de “limitação” para imaginação, já que, ao contrário da representação sublime, ela se conforma e “cabe”

dentro daquilo que essa faculdade é capaz de abarcar (Ibid., 244, p. 140).

Kant concebe dois tipos específicos de sublimidade: o sublime matemático e o sublime dinâmico. O primeiro pode ser entendido como uma perplexidade diante de uma grandiosidade que estimula e ultrapassa nossa capacidade de apreensão. Já o dinâmico, se dá por um arrebatamento ou espanto com o poder inenarrável de certos fenômenos naturais, diante dos quais somos levados a tomar consciência de nossa vulnerabilidade de seres finitos e limitados (Ibid., 260, p.157). Em ambos os casos, a imaginação se vê subjugada diante de fenômenos que não consegue abarcar e compreender. Mas, precisamente por isso, ela aciona a exibição de ideias de razão com as quais experimentamos um sentimento de prazer pelo reconhecimento de nossa destinação supersensível (Ibid., 250 e 257 - 8, pp. 147 e 154). Para nossos propósitos, será importante examinarmos um pouco mais as caracterizações apenas do sublime matemático, já que a sua explicação nos revela aspectos da capacidade de apreensão e compreensão estéticas que podem nos ajudar no entendimento de como funciona a apreensão da forma estética.

Como já adiantamos acima, o sublime matemático diz respeito à apreensão (ou melhor, à incapacidade de apreensão) de grandezas pela imaginação. Em uma de suas caracterizações, ele é definido como o “absolutamente grande” (*KdU* V, 248, p. 144). Sua relação intrínseca com a noção de grandeza leva a Kant a, primeiramente, especificar do que se tratam os conceitos de “grande” (*magnitudo*) e “grandeza” (*quantum*).

Uma grandeza é uma unidade constituída pela multiplicidade de elementos homogêneos e pode ser identificada sem necessidade de comparação com outras coisas. Ela é claramente diferente do “grande” ou magnitude, já que nesse caso, estamos falando de uma medida comparativa que só pode ser constatada em contraste com outra referência de grandeza. Para ser grande, um objeto não meramente possui uma grandeza, mas sim

uma grandeza que o destaca de outros objetos da mesma espécie (Ibid., 249, p. 145).

A avaliação estética de uma grandeza pressupõe um princípio derivado da faculdade de julgar como seu fundamento e, por isso, pode ser admitido como idêntico para todos (Ibid., 248 - 9, pp. 144 - 5). Uma tal estimacão estética é feita na mera intuição, por um juízo meramente reflexionante, “segundo a medida dos olhos”⁴⁴ (Ibid., 251, p. 147). Kant a introduz diferenciando-a da estimacão lógica da grandeza matematicamente determinável. Esta última é feita por meio de conceitos numéricos ou algébricos, através da medida de unidade. Aqui a apreensão da imaginação não encontra problemas em seguir por si mesma indefinidamente no processo de composicão que é requerido para a representacão de uma grandeza. Essa apreensão funciona de maneira progressiva, i.e., transcorrendo sucessivamente pelas unidades, e a imaginação não encontra obstáculos em compreender logicamente uma grandeza em um conceito numérico, mesmo que a estimacão da grandeza prossiga ao infinito (Ibid., 251 - 5, pp. 147 - 151). Mas mesmo essa estimacão, lógica e determinante, precisa pressupor a estimacão subjetiva e estética para ser a medida fundamental e primeira, em relacão a qual a unidade dos números pode ser comparada e servir de parâmetro último. A estimacão da grandeza dessa medida fundamental consiste naquilo que somos capazes de captar imediatamente em uma intuição, e é empregada para a exposicão dos conceitos numéricos pela imaginação. Portanto, em última instância toda estimacão de grandeza é estética e subjetiva (*KdU* V, 250, p. 147 - 8).

Mas a sublimidade não pode ser confundida com uma mera estimacão de grandeza: o sublime matemático se distingue da mera estimacão de algo esteticamente grande, na medida em que se apresenta como *absolutamente* grande, ou seja, como uma

⁴⁴ Consideramos importante ressaltar, seguindo Alisson (2001, p. 397, 23n), que a natureza metafórica dessa caracterizacão - *nach dem Augenmasse* – permite interpretar que uma estimacão estética de magnitude não se restringe à apreensão visual, podendo ser feita também por outros sentidos, como o tato, por exemplo (e, talvez, no caso de magnitudes intensivas, por outros sentidos também).

grandeza que só é igual a si mesma, grande em todos os sentidos, não havendo um padrão de medida adequado a ele fora dele mesmo, mas somente nele mesmo. Ao contrário do que ocorre na estimação lógica da grandeza – que comporta, sem problemas, uma apreensão contínua – na estimação estética, há um máximo de apreensão que pode ser captado em uma unidade, acima do qual nada pode ser subjetivamente maior (Ibid., 250 - 1, pp. 146 - 8).

A experiência do sublime se dá justamente quando, diante de certos fenômenos, a apreensão extrapola o limite do que a imaginação pode abarcar, ou seja, ultrapassa o limite do que pode ser compreendido em um todo. A apreensão é estendida a tal ponto que as primeiras representações parciais começam a desaparecer na imaginação, à medida que em outras representações continuam a ser apreendidas. A compreensão estética completa de tamanha extensão não pode ser exercida pela imaginação, que se vê compelida a ouvir a voz da razão. O máximo esforço da imaginação se mostra, então, inadequado na estimação da grandeza de um objeto que, por esse fracasso mesmo, suscita a estimação e compreensão de uma infinitude que só pode ser feita pela razão (*KdU* V, 252 - 7, pp. 148 - 153).

Ao nos debruçarmos sobre a capacidade de apreensão e compreensão estética da imaginação, podemos nos inteirar um pouco mais sobre alguns aspectos concernindo a apreensão da forma. Na exposição do sublime matemático, a apreensão é referida apenas em referência a uma posterior estimativa lógica de grandeza, sendo essa caracterizado por um processo de composição que segue progressivamente, por sucessão (Ibid., 254, pp. 150 - 1).

Na *Analítica do belo*, não há nem menção à atividade de compreensão estética da imaginação, nem a um possível paralelismo entre o processo de apreensão do sublime e

o do belo.⁴⁵ Já na *Analítica do sublime*, Kant faz uma breve referência ao juízo de gosto, ao reiterar que tal compreensão pode ser empregada na mensuração da extensão de qualquer fenômeno, inclusive no da beleza (Ibid., 249 - 50, pp. 145 - 6). Como sabemos, no juízo sobre a belo o que é avaliado não é a extensão da representação, mas sim a sua forma, que é perfeitamente apreensível pela imaginação fazendo, inclusive, com que esta faculdade entre em um jogo livre e harmonioso com o entendimento.

Embora sejam processos distintos, a compreensão estética de uma grandeza e a apreensão da mera forma parecem ter em comum, à primeira vista, o fato de reunirem uma multiplicidade de representações em uma unidade. Mas, conforme observa Gasché (2003, p. 133), estimar a magnitude e apreender a forma de uma representação são atividades completamente heterogêneas: o sublime não diz respeito à forma nem mesmo negativamente, ou seja, nem mesmo em relação à ausência de forma, justamente porque se refere à uma grandeza que está além de qualquer comparação. Por requerer uma medida para uma magnitude que desafia toda medição, o juízo sobre o sublime exige uma capacidade de absolutização em que o estabelecimento de uma medida, além de impossível, perde o sentido. Como isso em vista, se torna mais claro porque o sublime não pode se referir a nada que possa ser estimado como um *quantum*, pois a sua “natureza” ultrapassa qualquer medida que possa ser compreendida. Também a unidade⁴⁶ atribuída à forma no juízo de gosto, e aquela obtida pela compreensão estética são

⁴⁵ Kant faz uma distinção razoavelmente extensa entre o juízo sobre o sublime e sobre o belo, principalmente no que diz respeito à relação destes com a forma e o prazer, e à diferente relação, no belo e no sublime, da imaginação com o entendimento e com a razão. Mas não especifica diretamente nenhuma diferença quanto ao processo de apreensão envolvido nesses dois tipos de juízo. Concordamos com Gasché (2003, p.123) em que haveria uma ausência de paralelismo estrutural entre o belo e o sublime, já que este último se refere a algo que não é meramente uma falta de forma ou uma modificação negativa da forma, mas sim um amorfismo (*formless*) inteiramente diferente de um simples oposto do belo; ele não é demarcado por fronteiras ou limites e deve ser acompanhado pelo pensamento de totalidade proveniente da razão. Essa ausência de paralelismo não exclui, obviamente, um tipo de inter-relação entre eles.

⁴⁶ Allison (2001, p. 397, 29n) recorre à primeira *Crítica* (A 326/ B 382 - 3; A 644/B 672; A 671/B 699) na diferenciação entre a unidade da razão – unidade da completude de um sistema – e a unidade do entendimento – unidade de um agregado reunido em uma consciência.

manifestações distintas reguladas, respectivamente, pelo entendimento e pela razão. Allison (2001, p. 315, n22) nos ajuda a entender esse contraste ao apontar que, enquanto a totalidade (*Allheit*) requerida pelo entendimento consiste em uma pluralidade considerada como uma unidade, que expressa uma condição da unidade da apercepção, a unidade requerida pela razão é, na verdade, uma totalidade absoluta ou incondicional, idêntica somente a si mesma; qualquer coisa menor do que uma tal totalidade pode ser pensada como parte de um todo mais extenso e, por isso, não é o suficiente para evocar sublimidade.

A análise sobre o sublime nos permite, agora, enxergar com mais clareza que o senso de unidade em vigor na apreciação de uma representação bela é limitada à percepção de uma intuição singular que se conforma às condições da exibição de um conceito em geral. Trata-se da unidade de um múltiplo de representações que se conformam dentro da medida de um *quantum*, ou seja, de um fenômeno. O belo está compreendido dentro das configurações de um fenômeno, e o objeto do juízo de gosto é sempre algo que se apresenta e no espaço e no tempo, algo que tem unidade e tamanho.⁴⁷

É nítido, agora, que o juízo de gosto se encontra em uma categoria intermediária entre o juízo determinante, claramente objetivo, e o juízo estético sobre o sublime que, por poder prescindir de um fundamento formal, é propriamente referido apenas a um estado mental subjetivo. O alcance da liberdade da imaginação também se encontra em um nível intermediário no juízo de gosto. Enquanto nos juízos determinantes ela se limita à submissão a leis do entendimento, nos juízos reflexionantes sobre o sublime ela pode se desprender mesmo dos limites colocados pela mera forma do objeto, atingindo seu nível máximo de liberdade.

⁴⁷ (GASCHÉ: 2003, p. 96).

Após apresentarmos os principais problemas circundando as definições, sempre parciais, do conceito de forma bela nas *Introduções* e na *Analítica do belo*, identificamos que as funções e alcances da imaginação estabelecem uma conexão essencial com a forma no juízo de gosto. Por isso, na próxima etapa deste trabalho, com vista a evidenciar as relações entre imaginação estética e forma, procuraremos explorar os possíveis alcances e funções específicas da imaginação no juízo de gosto.

CAPÍTULO II – O PAPEL DA IMAGINAÇÃO NO CONCEITO DE FORMA BELA

Neste segundo momento do trabalho, voltaremos nossa atenção para investigar com mais afinco a natureza peculiar da relação entre as faculdades cognitivas no juízo estético, dando especial atenção à imaginação estética no exercício de uma liberdade conforme a leis. Uma análise mais aprofundada da atividade da imaginação pode lançar luz sobre o que Kant entende por “forma” apreendida no processo de reflexão estética. Para entendermos a particularidade do exercício meramente estético da imaginação é necessário, primeiramente, termos em vista o seu emprego como função cognitiva, tal qual aborda a *CRP*.

Apesar de não estar textualmente explícita nenhuma correlação entre a doutrina da síntese perceptual da *CRP* e o gosto, a análise dos processos cognitivos que condicionam a possibilidade de apreensão e combinação dos múltiplos sensíveis na teoria kantiana nos parece ser um passo fundamental para a compreensão do conceito de forma bela. Importantes comentadores da terceira *Crítica* tais como Guyer, Ginsborg, Makkreel⁴⁸ e Fricke já conceberam a possibilidade de uma atividade sintética imaginativa operando no juízo de gosto e questionaram o sentido e o papel do esquematismo no mesmo. Sob essas questões subjaz uma investigação mais fundamental acerca da especificidade e alcance da função da imaginação estética na dinâmica reflexiva.

Na primeira seção deste capítulo mostraremos como Kant concebe a função da imaginação e do entendimento no juízo de gosto e em que consiste o jogo livre e harmônico entre essas duas faculdades, em vigor somente no juízo de gosto. Na seção seguinte, faremos uma breve apresentação panorâmica do papel da função sintética da

⁴⁸ No decorrer do capítulo, veremos que embora já tenha concebido o jogo livre entre imaginação e entendimento como uma espécie de síntese em um trabalho anterior, em *Imagination and Interpretation in Kant* (1990), Makkreel rejeita a possibilidade de síntese na apreensão estética.

imaginação e do esquematismo na *Analítica transcendental*, passo necessário para a posterior articulação de alguns conceitos fundamentais da *CRP* com a teoria estética do juízo de gosto. Na seção 7, passaremos a apresentar e analisar os principais apontamentos de Paul Guyer e Christel Fricke sobre o significado do esquematismo na experiência estética e a possibilidade de se pensar uma atividade sintética no jogo livre entre as faculdades. Finalmente, na seção 8, analisaremos duas diferentes interpretações sobre a função da imaginação estética propostas por Rudolf Makkreel e Hanna Ginsborg.

5. A função estética da imaginação

5.1. Criação de formas arbitrárias

Na *CRP*, toda a atividade da imaginação é guiada pelas normas dos conceitos puros do entendimento e tem em vista a construção do conhecimento e seus conceitos empíricos. Já no juízo estético reflexivo, a imaginação encontra-se livre das coerções determinantes do entendimento. Em sua liberdade, ela não está submetida às imposições das leis de associação empíricas e é capaz exercer uma atividade produtiva com uma independência que lhe era vetada na realização de sua função pura transcendental de esquematização das categorias. Sua liberdade se manifesta na medida em que ela se revela “criadora de formas arbitrárias de intuições possíveis” (*KdU* V, 240, p. 137), já que não é coagida a criar um produto “no que diz respeito à forma, determinado por conceitos” (*Ibid.*, 241, p. 137). Essas formas são arbitrárias justamente por não estarem pré-condicionadas por um conceito anterior a elas, como ocorre no caso de uma apreensão orientada para determinação de objetos. Nesse último caso, a imaginação está ligada a uma forma determinada desses objetos e a concordância entre imaginação e entendimento consiste em uma correspondência imposta por uma regra, não havendo, portanto, espaço para um jogo livre entre essas faculdades. Apesar de não se ater às especificidades intrínsecas à forma do objeto, seja como “forma determinada” ou como “forma bela”,

Kant nos dá a indicação de que no julgamento de um objeto belo, mesmo que a imaginação esteja ligada a uma forma determinada do objeto, não há razão para que este não “possa fornecer-lhe a forma contendo uma composição do diverso que, se deixada livremente a si mesma, a própria imaginação projetaria, em consonância com a *legalidade do entendimento* em geral” (*KdU* V, 240 - 1, p. 137 grifos do autor).

Na passagem acima, temos a descrição da forma como uma composição do diverso que corresponde a um projeto de uma imaginação que pode jogar livremente, ainda que dentro dos limites da legalidade do entendimento. Essa legalidade é a manifestação da própria função do entendimento que, enquanto faculdade dos conceitos, estabelece tanto leis puras, em um nível transcendental, como regras empíricas a serem aplicadas aos dados da sensibilidade, sejam estes dados *a priori* ou *a posteriori*. No juízo reflexionante, apesar de livre, a imaginação conserva seu vínculo com o entendimento por não deixar de ser, em seu exercício produtor de forma, ainda assim, conforme a leis. A diferença é que, na reflexão estética, o entendimento está a serviço da imaginação e não esta à serviço daquele – como ocorre quando há determinação do objeto por um conceito –, (*KdU* V, 240, p. 138) o que não implica um rompimento entre eles. Portanto, apesar do foco das investigações sobre o jogo livre recair majoritariamente sobre a imaginação, não se pode perder de vista a importância do pertencimento do entendimento à faculdade do gosto, só que exercendo como que uma diferente função “não enquanto faculdade do conhecimento de um objeto, mas da determinação deste e de sua representação (sem conceito) segundo a relação desta com o sujeito e seu sentimento interno [...]” (*KU* V 229, p. 125).

Em juízos determinantes, há a exigência de uma regularidade como conformidade a regras na representação do objeto, que é condição para que ele seja apreendido em uma unidade. Kant dá exemplos de figuras geométricas regulares, tais como um quadrado ou

um círculo, para evidenciar a dependência que a possibilidade da representação de certos objetos tem dos conceitos que lhes prescrevem a única regra sob a qual eles são possíveis. Nesses casos, o trabalho da imaginação é se ater estritamente à lei prescrita pelo entendimento, que confere ao objeto uma forma determinada à qual o diverso da intuição deve se adequar (Ibid., 242, pp. 137 - 8).

Como a forma de um objeto determinado por um conceito é prescrita por meio de uma regra conceitual pré-estabelecida, e a forma como produto da imaginação é caracterizada como “arbitrária”, podemos ficar tentados a concluir que a forma bela, enquanto arbitrária, seria marcada pela ausência de qualquer tipo de regras, já que neste caso a intuição da imaginação não é coagida à subsunção por um conceito. Mas não podemos perder de vista a peculiaridade do jogo livre de conciliar a atividade produtiva livre da imaginação com a exigência de ordem do entendimento e que, portanto, esse jogo não deixa de ser conforme a regras. Apesar de não poder pressupor uma regularidade das representações, a forma bela consegue se manifestar como “concordância do diverso em um” (Ibid., 227, p. 123), ou seja, ela é o resultado de uma concordância a uma regra, que embora não seja determinada, ainda assim, atende à exigência do entendimento por adequação a leis. Como ressalta Gasché (2003, p. 67), a noção de forma no cerne do questionamento transcendental dos juízos de gosto é necessariamente uma forma cujos traços, ao invés de serem forçosamente reunidos em um formato reconhecível, permanecem entrelaçados de tal modo que desafiam toda determinabilidade, embora permaneçam selvagememente ricos em determinabilidade potencial.

As formas produzidas pela imaginação são arbitrárias somente em relação a conceitos determináveis, mas não deixam de carregar em si a conformidade a uma regra indeterminada da imaginação. Essa afirmação pode parecer contraditória, tendo em vista que o entendimento é faculdade das regras. Mas a regra em questão é marcada por uma

singularidade que a distingue daquelas estabelecidas pelo entendimento, uma vez que não se trata aqui de uma regra geral categórica *a priori*, nem de uma generalidade empírica obtida por uma comparação das similaridades entre elementos. É justamente o fato de a imaginação não ser fonte de regras necessárias que torna extraordinário e digno de contemplação o engendramento contingente de uma forma imaginativa, que concorda com vários conceitos possíveis, porém indetermináveis. Na seção 8, abordaremos com mais profundidade a possibilidade e as implicações de se conceber uma imaginação geradora de regras, a partir da análise da interpretação de Hanna Ginsborg. Por ora, vamos analisar, na subseção seguinte, a noção de esquematização sem conceitos no juízo de gosto.

5.2. Esquematização estética e o jogo livre

Para entendermos como a função da imaginação estética pode lançar luz sobre a concepção de forma bela, precisamos nos ater à sua atuação peculiar, e exclusiva ao juízo de gosto, de esquematizar sem conceitos.

Em sua famosa passagem do parágrafo § 35, Kant nos revela um pouco mais sobre o jogo livre entre as faculdades, ao destacar que a “liberdade da imaginação reside justamente no fato de ela esquematizar sem conceitos” (*KdU V*, 287, pp. 184 - 5). Mais adiante, somos apresentados ao princípio da faculdade do gosto sob uma nova perspectiva, como:

[...] um princípio da subsunção – mas não das intuições sob *conceitos*, e sim da *faculdade* de intuir ou representar (isto é, a imaginação) sob a faculdade dos conceitos (isto é, o entendimento), na medida em que a primeira, *em sua liberdade*, concorda com o último *em sua legalidade*” (*KdU V*, 287, p. 185, grifos do autor).

O juízo sobre o belo se baseia em um outro modo de relação entre entendimento

e imaginação no qual a subsunção exigida é a da própria imaginação “sob a condição de que o entendimento em geral avance da intuição aos conceitos” (Ibid., p.184).

Esse modo de subsunção exigido no juízo de gosto é a condição formal subjetiva do juízo, que consiste na própria capacidade de julgar. Tal condição é apenas formal por prescindir de conceitos, concebidos aqui como o conteúdo do juízo. Ao invés da concordância entre imaginação e entendimento pela subordinação do diverso da intuição a um conceito, a conexão judicativa necessária entre essas faculdades se dá aqui pela animação recíproca entre elas, expressa pelo sentimento de prazer diante do objeto que ocasiona o juízo (*KdU* V, 287, pp. 184 - 5). No parágrafo § 21, no quarto momento, Kant já havia descrito a concordância entre imaginação e entendimento no juízo sobre o belo como aquela em que essas duas faculdades atingem uma proporção ideal de estimulação recíproca que é a mais adequada para o conhecimento (Ibid., 238, p. 135).

Na *CRP*, a função do esquematismo⁴⁹ é tornar relacionável dois elementos fundamentalmente heterogêneos: representações intuitivas e particulares da sensibilidade, de um lado, e conceitos universais do entendimento, de outro. Somente através da mediação dos esquemas puros é possível que a atividade própria do juízo, a subsunção de um particular sob um universal, ocorra. Tendo em vista essa função entendida no seu sentido mais geral, ou seja, o esquema como elemento que relaciona imaginação e entendimento na proporção ideal e necessária para a junção entre intuição e conceitos, podemos entender, com mais clareza, como a esquematização sem conceitos da *CFJ* é possível: a imaginação esquematiza sem conceitos, na medida em que atinge uma proporção ideal com o entendimento, exigida para toda cognição em geral, sem que nenhuma intuição seja subsumida sob qualquer conceito em particular. O que ocorre no jogo livre entre imaginação e entendimento é que as representações apreendidas pela

⁴⁹ Na seção 6, explicaremos mais detidamente o papel do esquematismo na *Analítica transcendental*.

primeira, ao invés de corresponderem à exibição de um conceito, suscitam a exibição de vários conceitos possíveis, sem que nenhum, efetivamente, corresponda a elas. A esquematização em juízos teóricos pode ser entendida como uma maneira de possibilitar a exibição de uma intuição correspondente a um conceito. Mas como no juízo de gosto não temos a etapa de determinação conceitual, mas mesmo assim “a forma de um objeto [...] é de tal modo constituída que a *apreensão* do seu diverso // na imaginação concorda com a *exposição* de um conceito [indeterminado] do entendimento [...]” (*KdU* V, 221, p. 36), podemos dizer que, na *CFJ*, quando Kant fala de um esquematismo sem conceitos, ele está se referindo à capacidade da faculdade de julgar de exibir um elemento intuitivo que corresponda a uma exigência do entendimento, sem que para isso seja necessária a determinação conceitual de um objeto.

Sob essa perspectiva, vemos como o requisito do entendimento por legalidade continua, sem nenhum prejuízo, sendo atendido no juízo de gosto. É a partir desse ponto de vista que Rodolphe Gasché (2003, p. 80) atesta que a forma, longe de ser um elemento aquém ou inferior ao conhecimento, confere ao objeto uma espécie de cognoscibilidade primorosa, já que o que a torna especial e distinta e é sua acirrada suscetibilidade de corresponder a conceitos empíricos indeterminados, e por isso mesmo, não se subordinar a nenhum específico.

Como as representações que constituem o objeto belo jamais se cristalizam na determinação de um conceito em particular, notamos com isso como o jogo livre entre imaginação e entendimento é marcado por uma dinâmica contínua, ou seja, por uma atividade em que a forma engendrada pela imaginação, ao invés de se fixar como exibição de um conceito, se rearticula livremente enquanto durar a apreciação estética perante o objeto. É a com possibilidade de prolongar esse estado de instabilidade conceitual que a imaginação pode jogar livremente, de maneira espontânea, ainda que em conformidade a

regras. A forma é o elemento diante do qual a “visão” da imaginação não se cansa, já que ela é capaz de nos entreter, por ser sempre nova para nós.

Ao invés de propiciar a determinação de um objeto, a forma instiga o jogo que se dá pela *observação* da representação pela qual o objeto nos é dado. Esse ato de mera observação não deve ser entendido como uma percepção inferior ou interrompida; pelo contrário, pela forma estética, ele incita um modo extraordinário de relação do sujeito com a natureza e consigo mesmo. Conforme pondera Gasché (2003, pp. 22, 31 e 79), é somente na mera observação de algo que a mera⁵⁰ forma – não no sentido negativo de falta, mas no sentido positivo de algo que pode ser percebido somente quando desnudo, como uma qualidade secreta –, pode vir à tona. Nos juízos de gosto, os objetos são encontrados fora dos seus possíveis contextos discursivos e conceituais, podendo ser encarados ou contemplados isoladamente, em si mesmos, antes de qualquer possível comparação. A reflexão projeta, assim, uma inteligibilidade a mais à natureza, acima e além de sua inteligibilidade categorial, que nos permite tanto torná-la cognoscível nos juízos teleológicos, como apreciá-la em sua singularidade nos juízos estéticos.

Apesar da capacidade da esquematização sem conceitos – entendida como capacidade da imaginação de incitar o entendimento a se colocar na mesma proporção requerida para a cognição em geral, sem que para isso tenha que apresentar uma representação que corresponda à exibição de um conceito – nos ajudar a entender a função específica da imaginação na *CFJ* e evidenciar a relação entre representações e conceitos que opera no jogo livre entre as faculdades, a complexidade do conceito de esquematização requer que examinemos com mais afinco as possíveis implicações de outras interpretações sobre o seu papel e significados em juízos não cognitivos. Mas, para que possamos dialogar com outras interpretações, faremos, na subseção, seguinte uma

⁵⁰ Para mais sobre uma importante análise etimológica e filosófica do termo “bloss”, assim como seu papel na *CFJ*, ver Gasché (2003, pp. 18 - 22).

breve exposição do conceito de síntese e esquemas da *CRP*.

6. A função cognitiva da imaginação

6.1. A atividade sintética da imaginação

Um dos fundamentos da filosofia teórica kantiana estabelece que nosso conhecimento se refere apenas à fenômenos, cuja conexão e unidade encontram-se *a priori* na mente. A doutrina da síntese da *Analítica transcendental* descreve o modo necessário como nossas faculdades cognitivas, exercendo sua espontaneidade, apreendem, conectam e ordenam as representações dadas pela receptividade, com vistas ao conhecimento de objetos.

A efetivação do conhecimento tem como condição a subordinação das intuições sensíveis da sensibilidade à conformação das categorias, conceitos puros do entendimento que estabelecem *a priori* regras formais de acordo com as quais o conteúdo proveniente da sensibilidade – seja este empírico como sensação, ou puro como as intuições de tempo e espaço – devem se conformar para que possam ser apreendidas por nosso aparato cognitivo. O diverso dado pela sensibilidade é o único conteúdo possível sobre o qual esses conceitos puramente formais – e de outro modo puramente vazios, sem conteúdo algum – podem exercer qualquer função transcendental com vistas ao conhecimento de objetos (*KrV*, B 102, p. 111 - 12).

Mas para que conceitos efetivem sua função unificadora sobre esse material sensível, o diverso da intuição pura *a priori* tem que, primeiramente, ser submetido à ação espontânea de uma síntese, pela qual ele é percorrido, incorporado e conectado. Trata-se um ato de espontaneidade do nosso aparato cognitivo que determina o modo como recebemos, concatenamos e unificamos as impressões que podem vir a ser conhecimento. É encargo da síntese o recolhimento dos elementos em um certo conteúdo, sendo que as etapas desse processo se dão tanto em um nível pré-conceitual, como efeito de uma

“função cega” e geralmente inconsciente da imaginação, e em um nível orientado pelo entendimento, pelo qual essa primeira síntese é elevada a conceitos e passamos a lidar com “conhecimento em sentido próprio” (*KrV*, B 103, p. 112).

Enquanto a segunda edição da *CRP* nos oferece uma noção revisada de síntese, na qual mesmo a atividade da imaginação é estritamente comandada pelo entendimento, a primeira edição nos apresenta um conteúdo – na chamada *Dedução A* – com foco na espontaneidade da faculdade da imaginação e uma tríplice síntese com dois estágios – apreensão e reprodução – sob encargo da imaginação. Na edição *A*, Kant nos apresenta a doutrina da tríplice síntese tendo em vista a dedução de três fontes subjetivas do conhecimento, segundo sua constituição transcendental. Apesar de subjetivas, elas tornam possível toda experiência como um produto empírico do entendimento (*Ibid.*, A 97, p. 152).

Todas as etapas de síntese têm tanto uma aplicação empírica quanto um fundamento transcendental responsável pelas sínteses puras *a priori*, que tornam possível sínteses empíricas condicionadas por leis de associação. Descreveremos brevemente abaixo a função específica de cada uma das etapas da tríplice síntese, tal qual expostas na edição *A*.

6.2. A tríplice síntese

Pela síntese de apreensão (a) na intuição, a imaginação age imediatamente sobre as representações da sensibilidade, percorrendo a diversidade do múltiplo e apreendendo-o conjuntamente, como *um* múltiplo. Através dessa primeira auto atividade, o diverso da intuição é submetido a um ordenamento formal do sentido interno, o tempo, sendo distinguido sucessivamente em unidades absolutas. Em sua atividade empírica, a imaginação tem como múltiplo apreendido impressões sensoriais captadas em uma imagem. Já em sua ação transcendental, a síntese de apreensão é exercida *a priori* sobre

as representações não empíricas do espaço e do tempo, na medida em que o diverso é oferecido pela sensibilidade em sua receptividade originária (*KrV*, A 99 - 100 e A 120, pp. 153 - 4 e p. 165).

A síntese de reprodução (b) na imaginação reproduz representações precedentes apreendidas na intuição de modo a garantir a continuidade das ligações no tempo. Ela está inseparavelmente ligada à síntese de apreensão, uma vez que sem a reprodução seria impossível a formação de uma imagem pela imaginação ou mesmo qualquer concatenação entre as representações. Ela torna possível a formação de uma representação sensível a partir da conjunção de impressões, já que se as representações precedentes não fossem ativamente reproduzidas enquanto se avança na apreensão de uma representação a outra, uma representação completa nunca seria obtida (*Ibid.*, A 101 - 2, pp. 154 - 5).

Em sua atividade reprodutiva empírica, a imaginação segue as leis empíricas de associação que estabelecem uma interconexão determinada e regular, de acordo com uma regra como um fundamento empírico e subjetivo, que é o critério de associação entre as representações. Mas a regularidade das associações reproduzidas empiricamente só é possível por essa síntese estar fundamentada em uma síntese *a priori* da imaginação, pela qual o diverso espaço-temporal é primeiramente determinado e reproduzido (*KrV*, A 100 - 2 e A 121, pp. 154 - 152 e 165 - 6).

Enquanto as sínteses de apreensão e reprodução fazem com o que o diverso da intuição seja associado segundo regras, é somente pela unidade conferida pela síntese de reconhecimento (c) que é possível pensarmos em uma noção de objeto enquanto unidade necessária, de modo que nossas representações não sejam completamente arbitrárias ou fortuitas. Cabe a esta etapa da síntese conferir unidade conceitual ao amálgama de associações da imaginação. Isso é necessário para que possamos reconhecer a identidade

das representações (Ibid., A 103 - 4, pp. 155 - 6).

Através do reconhecimento no conceito é possível termos consciência de que determinada representação que temos no presente é a mesma que tivemos há um instante atrás, ou seja, é somente assim que obtemos o reconhecimento de uma continuidade e permanência em nossas representações. Sem o reconhecimento tornado possível pela síntese conceitual, qualquer apreensão e reprodução sintéticas anteriores não nos serviriam de modo algum para o conhecimento. Isso porque o reconhecimento da identidade das representações empíricas apreendidas e reproduzidas depende da consciência da unidade da síntese, ou seja, da consciência de que a combinação de representações pertence a um único e mesmo ato de síntese (*KrV*, A 103 -10, pp. 155 - 9).

Como condição, portanto, de haver quaisquer conhecimentos em nós, bem como qualquer conexão ou unidade dos mesmos entre si, é necessária a unidade da consciência que antecede todos os dados das intuições. Esta é denominada *apercepção transcendental*, e é a consciência do ato de síntese de um e mesmo todo. É somente por sermos capazes de atribuir nossas representações a *uma* consciência – a da *apercepção* originária – que podemos dizer que em todas as percepções, somos conscientes das mesmas (Ibid., A 103 - 7 e A 122, pp. 155 - 8 e 166).

Em sua manifestação empírica, a síntese de reconhecimento possibilita a formação e aplicação dos conceitos empíricos a suas intuições correspondentes. Mas o fundamento dessa conexão entre conceitos e intuições é o ato transcendental de consciência da unidade da síntese, necessário para o reconhecimento da identidade das representações reproduzidas pelas associações da imaginação.

6.3. A atividade produtiva da imaginação e seus esquemas

A possibilidade das sínteses empíricas está sob o fundamento de uma síntese pura

a priori da imaginação, em função da qual ela é dita produtiva. A imaginação produtiva exerce uma função transcendental de síntese *a priori* pela qual se obtém a unidade necessária na síntese de todo diverso do fenômeno. Essa atividade torna possível a associação, reprodução e conceitualização das intuições empíricas segundo leis, ou seja, torna possível a própria experiência. O princípio da unidade da síntese pura produtiva da imaginação, antes da apercepção, é o fundamento da possibilidade da experiência. Isso quer dizer que a unidade originária da apercepção, “pressupõe ou envolve” a unidade transcendental da síntese da imaginação, sendo por isso caracterizada como a forma pura de todo conhecimento possível, através da qual têm de ser representados *a priori* todos os objetos da experiência (*KrV*, A 118 e A 123, pp. 164 e 166 - 7).

A imaginação tem, portanto, um papel fundamental na constituição da experiência, já que sua ação produtiva condiciona a possibilidade de conexão entre os princípios do entendimento, pela apercepção transcendental, e entre as representações que nos são dadas, pela sensibilidade. A ação do entendimento nos juízos da experiência requer a interferência necessária da imaginação, na medida em que é somente pela sua mediação que os seus conceitos puros têm qualquer aplicabilidade no diverso da intuição. É por meio da imaginação que se dá a ligação entre esse diverso e a condição necessária da apercepção pura, concatenando, de forma necessária, sensibilidade e entendimento. Sem a necessidade desse vínculo, não nos seriam dados objetos de um conhecimento empírico, apenas fenômenos desprovidos da validade objetiva da unidade formal da experiência (*KrV*, A 124 - 5, pp. 167 - 8).

A relação entre imaginação e entendimento não se baseia, entretanto, em uma dependência unilateral do entendimento em relação à imaginação; há uma reciprocidade necessária entre essas duas faculdades, já que a unidade da síntese pura da imaginação, resultado de sua ação produtiva e espontânea, é regida pelas regras puras *a priori* contidas

nas categorias do entendimento. A atividade sintética, que conecta as representações sensíveis e as unifica de acordo com a apercepção transcendental, requer a produção de esquemas contendo as regras de acordo com as quais as sínteses devem se desenvolver.

Diante da heterogeneidade dos conceitos universais do entendimento em relação às intuições singulares da sensibilidade, o esquema cumpre a função de mediar o encontro entre tais representações, tornando-as homogêneas e fazendo com que as intuições sejam passíveis de serem pensadas sob conceitos. O esquematismo é essencial para a faculdade de julgar, na medida em que é o que torna possível a subsunção de intuições particulares, na forma do tempo, sob conceitos (*KrV*, A 103 - 4, B 177, pp. 112 – 13 e 175).

O esquema, portanto, é uma função mediadora que tem que ser intelectual, por um lado, e, por outro, sensível. O esquema transcendental, aplicado através das sínteses puras das categorias nos fenômenos só pode ser produzido pela determinação transcendental do tempo, enquanto única representação que consegue ser homogênea tanto com as categorias quanto com as intuições puras. O esquematismo transcendental diz respeito à unidade do diverso da intuição no sentido interno, sendo condição para que as categorias possam ter uma referência a objetos, na medida em que submetem os fenômenos a regras gerais de síntese, tornando-os conectáveis em uma experiência (*KrV*, B 177 e B 185, pp. 175 e 179).

Os esquemas dos conceitos puros do entendimento jamais podem ser trazidos a uma imagem, já que eles consistem em uma síntese pura de acordo com uma regra da unidade segundo conceitos que diz respeito à determinação do sentido interno em geral, em relação a todas as representações. Já o esquema dos conceitos puros sensíveis (matemáticos) e dos conceitos empíricos é definido como uma representação produzida pela imaginação, que funciona como uma regra que determina o método pelo qual esses conceitos podem ser expressos em uma imagem (*Ibid.*, B 179 e B 181, pp. 176 e 177).

É graças ao esquema que podemos pensar em uma imagem como exemplo ou manifestação particular de um conceito universal. A conversão de uma regra conceitual abstrata em uma regra concreta permite a realização efetiva de uma síntese para a formação de uma imagem do objeto.

Na seção 7, vamos considerar as possibilidades e implicações de associarmos as atividades de síntese e esquematização ao contexto da *CFJ*. Começaremos apresentando a interpretação de Paul Guyer sobre relação entre a livre harmonia entre imaginação e entendimento e a atividade sintética e esquemática no gosto.

7. Sobre a possibilidade de síntese e esquemas estéticos

7.1. Síntese e harmonia livre

Tentando elucidar a dinâmica entre imaginação e entendimento no gosto, Guyer (1977, pp. 46 - 52 e 1997, pp. 75 - 82) recorre aos conceitos de síntese e esquematismo da *Analítica transcendental*. Tendo em vista a doutrina da tripla síntese, ele sugere que a harmonia entre imaginação e entendimento exerceria uma função análoga à síntese pura transcendental da imaginação, em particular, à síntese do reconhecimento em um conceito. Segundo essa interpretação, a harmonia em questão poderia ser pensada como a síntese ou a unificação do múltiplo da imaginação sem a aplicação neste múltiplo de um conceito por meio do qual essa unidade poderia, de outro modo, ser atingida. Segundo essa interpretação, as sínteses de apreensão e reprodução são vistas como as condições sensíveis e subjetivas do conhecimento, e a harmonia entre as faculdades é vista como um estado no qual, pela ação dessas sínteses, o múltiplo da intuição é percorrido e conectado como uma unidade, pela imaginação, sem o uso de um conceito.

No parágrafo § 35, Kant assevera que:

Agora, como o juízo não tem aqui por fundamento um conceito do objeto, ele só pode consistir na subsunção da própria imaginação (em uma representação pela qual o objeto nos é dado) sob a condição de que o entendimento em geral avance das intuições aos conceitos (*KdU*, 287, p. 184)

Tendo essa citação em vista, Guyer identifica “a condição de que o entendimento avance das intuições aos conceitos” com a síntese apreensiva e reprodutiva do múltiplo, pressuposta pela síntese de reconhecimento em um conceito. Essa harmonia livre seria o equivalente a uma esquematização sem conceitos, pela qual a imaginação unificaria o múltiplo sem a aplicação de um conceito.⁵¹

Em um nível transcendental, discutido na primeira *Crítica*, essa síntese só ocorre quando coagida pela aplicação de um conceito a esse múltiplo. Já na ocasião de harmonia entre as faculdades, a situação seria tal que certas representações teriam a peculiaridade de dispor as faculdades de julgamento a se sentirem conscientes de uma síntese ou unificação do múltiplo apresentado a mente, mesmo que esse múltiplo não tenha passado pela subsunção por um conceito determinado. Na ausência de uma síntese conceitual, há a ocorrência de uma harmonia expressa pelo prazer, tido como o fundamento de determinação do juízo de gosto.⁵²

O problema dessa interpretação, além do fato de Kant não fazer menção ao processo de síntese no contexto da reflexão estética, é que, por um lado, ela deixa em aberto a possibilidade de que, se a harmonia das faculdades pode ser reduzida às primeiras etapas do processo de síntese cognitiva, nada impediria a possibilidade de todo e qualquer objeto cognoscível ser passível de ser considerado belo. Por outro lado, para evitarmos a conclusão acima, seria necessário considerarmos as sínteses de apreensão e reprodução envolvidas no juízo sobre o belo como operando paralelamente às sínteses cognitivas,

⁵¹ (GUYER: 1977, p. 52, 1997, pp. 79 - 80).

⁵² (*Ibid.*, p. 52).

conferindo um aspecto psicológico subjetivista a esse processo, o que Kant tenta evitar durante toda sua terceira *Crítica*.⁵³ Veremos mais abaixo, na sessão 8, como Rudolf A. Makkreel e Hanna Ginsborg elaboram interpretações alternativas com vistas a evitar esse problema. Mas antes, iremos apresentar a interpretação de Christel Fricke sobre o processo de esquematização sem conceitos, para depois relacioná-la à nossa análise sobre o processo específico de apreensão da forma bela.

7.2. Esquematização empírica e forma como singularidade

Tendo em vista o juízo de gosto como ocasião para o exercício da liberdade da imaginação, na medida que ela esquematiza sem conceitos, Christel Fricke (2001, pp. 5 - 14) procura analisar mais a fundo a razão pela qual Kant retoma a noção de esquematismo no contexto do juízo estético.

Assim como Guyer, ela também se refere ao jogo livre entre as faculdades como uma espécie de síntese para a qual o entendimento não fornece uma regra, e procura refletir sobre qual seria o papel de uma esquematização na reflexão estética. Para isso, ela considera essencial termos em mente a distinção entre esquemas de conceitos empíricos e esquemas de conceitos puros do entendimento. No contexto da teoria cognitiva da *Analítica transcendental*, o esquema de um conceito pode ser entendido como uma transformação de uma regra abstrata do conceito em uma regra mais concreta que permite a realização efetiva de uma síntese, culminando na formação de uma imagem do objeto. Já a ação de esquematizar tem duas possíveis acepções: a de aplicar esquemas no decurso de uma síntese de representações e a de produzir esquemas. Segundo esse primeiro uso, uma esquematização sem conceitos não faz sentido, pois para que haja um esquema a ser aplicado é necessário um conceito desse esquema, o que não ocorre no juízo de gosto.⁵⁴

⁵³ Apontamentos semelhantes sobre a inconsistência dessa interpretação foram feitas pelo próprio Guyer (1997, p. 287), Ginsborg (1997, pp. 46 - 7) e Makkreel (1990, pp. 49 - 50).

⁵⁴ (FRICKE: 2001, pp. 8 - 9).

Nos resta então, pensar em uma esquematização sem conceitos a partir de um entendimento dessa ação enquanto produção de esquemas. Para isso, é destacada a diferença do processo de produção de esquemas correspondentes às categorias e de esquemas correspondentes a conceitos empíricos. Em relação às categorias, a produção de um esquema realiza-se com a transformação de um conceito abstrato, previamente produzido espontaneamente pelo entendimento, em regra adaptada à forma do tempo das representações dadas. Mas, no caso da produção de esquemas correspondentes à conceitos empíricos, o processo se inverte: ao contrário das categorias, conceitos empíricos não são produzidos espontaneamente pelo entendimento, mas sim pela análise das representações sensíveis dadas, o que significa que não pode haver um conceito empírico anterior ao esquema que lhe corresponde; pelo contrário, a possibilidade da formação de um conceito empírico pressupõe a formação de seu esquema correspondente.⁵⁵

É nesse sentido que se torna compreensível a ideia de uma esquematização sem conceitos previamente estabelecidos, e é a partir dessa distinção que podemos compreender em que medida a imaginação, na reflexão estética, esquematiza sem conceitos. A esquematização que visa à formação de conceitos empíricos e de seus esquemas procede sem a regra de um conceito dado e é isso que a distingue da esquematização das categorias. A reflexão estética só pode assemelhar-se a esse tipo de esquematização, na medida em que também se dá a partir da análise de representações empíricas e prescinde da existência prévia de um conceito para o esquema a ser produzido. Mas ela se difere da esquematização cognitiva e empírica em relação ao tipo de unidade, de regra de esquema e de conceito que busca. O que se obtém como resultado dessa reflexão não é um conceito do entendimento, nem um conceito de um gênero ou

⁵⁵ (FRICKE: 2001, p. 9).

tipo, tampouco um esquema correspondente a um conceito, mas sim o que Fricke chama de um supra-conceito, representação que permite a compreensão da estrutura interna de um objeto individual e sua beleza.⁵⁶

Um supra-conceito pode ser descrito como o conceito de uma totalidade dos elementos que constituem a estrutura de um objeto particular e de uma ordem sistemática de uma forma final dessa totalidade. Ele é necessário para se pensar a finalidade sem fim da forma de um objeto enquanto estrutura conhecida por sua particularidade, que nos aparece como se tivesse sido designada intencionalmente, com vistas a um fim cujo conceito não pode ser pensado pelo entendimento. O juízo de gosto se dá, portanto, quando somos capazes de produzir, pela reflexão, um supra - conceito para a compreensão da estrutura interna de um objeto individual em sua totalidade, não como mera conjunção de elementos segundo um conceito empírico, mas como unidade sistemática.⁵⁷

A noção de supra-conceito acima nos remete à noção do conceito racional suprasensível que Kant (*KdU* V, 339, p. 237) apresenta ao admitir a exigência de um conceito para garantir a validade universal atribuída ao gosto. Trata-se de um conceito que, embora indeterminado e indeterminável, ainda assim, exerce uma influência atenuada sobre as representações da imaginação. Essa influência consiste na capacidade, ausente em qualquer conceito que o entendimento possa fornecer, de abarcar o objeto em sua totalidade singular.

Mas a consideração que mais nos interessa, a partir da interpretação do tipo de esquematização que podemos conceber no *CFJ*, é a constatação da estreita relação entre uma reflexão empírica lógica que dá origem aos conceitos empíricos e a reflexão estética.

O entendimento de forma como uma unidade sistemática de um objeto apreendido em sua singularidade nos parece ser fundamental para delimitarmos um aspecto

⁵⁶ (FRICKE: 2001, pp. 9 - 10).

⁵⁷ (Ibid., p. 10).

determinante, tanto para entendermos a forma bela em si, como para a distinguirmos de uma forma lógica pré-conceitual. Embora estejamos ainda distantes de uma definição de forma bela propriamente dita, essa caracterização nos permite ter uma melhor ideia do lugar da apreciação estética no contexto da filosofia sistemática de Kant.

A forma bela de um objeto é a exibição daquilo que, na representação, é o elemento que constitui sua singularidade ímpar e irreproduzível. Essa constatação, à primeira vista, pode parecer elementar ou trivial, mas quando temos em mente o processo reflexivo envolvido na formação de conceitos empíricos, ela evidencia que a singularidade de uma representação é um modo de manifestação da natureza ao qual temos raro acesso. A maneira pela qual nos relacionamos com os objetos da experiência possível envolve atos necessários do entendimento pelos quais, unicamente, podemos ter consciência e conhecer esses objetos. Mas, ao mesmo tempo que a ação do entendimento nos dá a possibilidade de acesso cognitivo à natureza, ele imprime nela a marca de sua espontaneidade que, de certa maneira, encobre outras possíveis formas de manifestação das representações. Os atos de reflexão empírica, pelos quais o juízo exibe um conceito correspondente à representação de um objeto, implicam que essas representações só podem ser apreendidas sob uma determinada faceta, ou seja que delas só venha à nossa consciência aquilo que elas têm em comum com uma variedade de objetos sob um mesmo conceito. Portanto, as formas perceptuais de objetos da experiência ordinária nos revelam o objeto concebido em sua mera generalidade enquanto que, ao mesmo tempo, nos ocultam outros traços que exigem um juízo estético de gosto para serem revelados.

Essa explicação pode nos levar a supor que então, todos os objetos cognoscíveis contêm em si uma forma à espera de ser desnudada pelo juízo de gosto; mas temos que manter em mente que, do fato de todo objeto belo ser potencialmente cognoscível e, portanto, apto a ser determinado por um conceito se submetido a um juízo de

conhecimento, não incorre que todo objeto determinado seja apto a exibir uma singularidade formal bela, ou seja, uma singularidade tal que incite a imaginação a um jogo livre no qual ela se regozija na mera observação, ao mesmo tempo em que se conforma à legalidade do entendimento. A forma bela não deve ser reduzida simplesmente a uma conformação pré-comparativa do objeto, já que ela é imbuída de algo que torna sua singularidade extraordinária, qual seja, a sua finalidade formal para com as faculdades cognitivas.

7.3. Forma como apreensão da totalidade

Embora sob outra perspectiva, a acepção da forma bela como apreensão de um objeto em sua totalidade também é tematizada por Rudolf A. Makkreel (1990), que relaciona esse modo de apreensão a uma função⁵⁸ exclusiva à imaginação estética. Segundo o autor, ao contrário da apreensão orientada em função da determinação de objetos, a apreensão estética não começa com representações temporalmente discretas a serem sintetizadas, mas sim com um senso indeterminado de um todo. O produto dessa apreensão deve ser considerado como um todo cujas partes não são discretamente sentidas, mas sentidas como sendo uma unidade indeterminada, não havendo necessidade de atos especiais de síntese empírica, seja de apreensão, reprodução ou reconhecimento.⁵⁹

Essa definição previne o equívoco recorrente de interpretações que remetem ou reduzem o conceito de forma da *CFJ* ao conceito de forma perceptual⁶⁰ da primeira *Crítica*. O fator crucial que deve ser levado em questão no debate sobre a distinção entre os significados desses termos nas duas *Críticas* é o de que, enquanto a forma perceptual

⁵⁸ A descrição dessa função será desenvolvida na próxima seção.

⁵⁹ (MAKKREEL: 1990, pp. 48 e 51).

⁶⁰ Makkreel entende por “forma perceptual” uma propriedade subjetiva *a priori* que, como constituinte da experiência, é anterior a toda matéria (sensação) sob a qual ela deve se impor. Na *CFJ*, a relação entre matéria e forma é concebida sob a perspectiva da dinâmica entre gênero e espécie. No juízo reflexivo, a natureza é considerada como um gênero que deve ser especificado em diferentes espécies de objetos. Nesse sentido, a matéria precede a forma, mas somente para o propósito heurístico de coordenação de diferentes espécies em um sistema coerente (1990, pp. 59 - 60).

diz respeito à possibilidade da experiência, a forma nos juízos reflexivos se refere à possibilidade da experiência como sistema. Essa distinção, conclui Makkreel, implica uma concepção de forma estética que não é intuída empiricamente por meio da síntese de apreensão, mas sim pela imaginação no exercício de sua função judicativa *a priori*, de acordo com o princípio transcendental pelo qual a finalidade⁶¹ é representada nas formas da natureza.⁶²

Discordando de interpretações⁶³ que tomam a síntese cognitiva da experiência abordada na *CRP* como um correlato da apreensão estética, Makkreel defende a tese de que a relação de reciprocidade que marca a harmonia entre as faculdades no juízo de gosto não pode coincidir com uma atividade sintética. Isso porque, ao contrário de uma harmonia, onde um acordo subjetivo é baseado na livre coordenação de dois elementos distintos, a atividade sintética, como colocada por Kant, envolve uma influência unilateral na qual, pela subordinação de representações da imaginação às leis do entendimento, os conceitos são impostos aos sentidos, para o benefício de uma unidade. Portanto, considerar o jogo livre entre imaginação e entendimento na harmonia estética como uma síntese⁶⁴ comprometeria a livre conformidade a leis atribuída à imaginação em sua função

⁶¹ Essa finalidade pode ser atribuída à forma de um objeto tanto esteticamente, sem um conceito, como teleologicamente, com um conceito. O juízo teleológico faz uma alegação cognitiva, que é só reflexiva e regulativa. O seu uso da forma é conceitualmente especificado para diferenciar um tipo de sistema orgânico de outro, concebidos como sistemas individuais com sua própria organização interna. Já uma forma puramente estética não pode ela mesma ser especificada para delimitá-la de outros objetos. Ao invés de assumir essa função diferenciadora e classificatória para especificar um objeto cognitivamente, ela assume a expressão de uma finalidade em um processo mais geral de especificação reflexiva, que nos dá a esperança prazerosa de que a natureza, como um todo, pode ser sistematizada, possuindo, portanto, uma afinidade para com nossas faculdades (MAKKREEL: 1990, pp. 60 - 3).

⁶² (MAKKREEL: 1990, pp. 48, 51 e 59 - 61).

⁶³ Referimo-nos aqui às interpretações já citadas acima, como as de Paul Guyer, Christel Fricke e também às de intérpretes citados pelo próprio Makkreel (1990, p. 47) como A. H. Trebels, *Einbildungskraft und Spiel; Untersuchungen zur Kantischen Ästhetik (Kantstudien Ergänzungshefte 93* [Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag, 1967], 119), Peter Heintel, *Die Bedeutung der Kritik der ästhetischen Urteilskraft für die transzendente Systematik (Kantstudien Ergänzungsheft 99* [Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag, 1970], 42) e o próprio autor, Rudolf A. Makkreel, que em uma publicação prévia ainda considerava a harmonia entre entendimento e imaginação como uma espécie de “síntese vaga” Dilthey, *Philosopher of the Human Studies* (Princeton: Princeton University Press, 1975), 187.

⁶⁴ Makkreel observa que, embora não haja nenhum ato de síntese que expanda o conceito de um objeto belo, há dois sentidos fracos em que se pode conceder que juízos estéticos sejam considerados sintéticos. 1) Em relação à mera forma, na medida em que o predicado “belo”, embora não adicione nenhum atributo

estética. Além disso, as direções divergentes tomadas pela apreensão da representação da beleza, de um lado, e pelo sentimento de prazer diante desta representação, de outro, impediriam qualquer conexão entre ambos por um ato de síntese, já que a primeira é dirigida ao objeto, e o último ao sujeito.⁶⁵

Na *CRP* todas as funções imaginativas – apreensão do espaço, reprodução de imagens, ou produção de esquemas – são descritas em termos de atos de síntese. A aplicação desses fundamentos na teoria do gosto da *CFJ* gera interpretações a partir das quais a apreensão estética é vislumbrada como uma espécie de síntese subjetiva pré-conceitual da imaginação. Esse primeiro ato de síntese forneceria uma combinação preliminar do múltiplo da intuição apta a ser harmonizar com uma síntese de reconhecimento conceitual final do entendimento.⁶⁶

O problema dessa hipótese é que, ao considerar as atividades da imaginação estética (somente) como parte dos concomitantes psicológicos do conhecimento, a harmonia estética é colocada fora do discurso transcendental. Opondo-se à interpretação de Guyer exposta acima⁶⁷, Makkreel argumenta que na discussão sobre o gosto não há menção a uma síntese sem conceitos, mas sim a uma *apreensão* sem conceitos e que, portanto, não há evidência para equipar a apreensão estética do juízo reflexionante às sínteses de apreensão e reprodução do juízo determinante. Supor a síntese na terceira *Crítica* seria uma tentativa de manter a relevância da estética para questões epistemológicas; mas como efeito colateral a imaginação estética é remetida aos limites de uma esfera pré-cognitiva e subjetiva que nivela o gosto ao mesmo patamar de um modo

objetivo à representação, acrescenta à mesma o estado meramente subjetivo da consciência do prazer em relação ao objeto. Esse seria um sentido atenuado de síntese, mais adequadamente caracterizado como uma harmonia entre a apreensão e prazer. 2) E no sentido de estarem sujeitos à unidade sintética da percepção, condição básica estabelecida na *CRP* para a consciência de objetos (1990, pp: 48 - 9).

⁶⁵ (MAKKREEL:1990, pp. 47 - 9).

⁶⁶ (Ibid., p. 49).

⁶⁷ Vide subseção 7.1, p. 15.

de conhecimento não consumado ou inferior.⁶⁸

O que Makkreel pretende mostrar é que o fato de as tarefas da imaginação não serem descritas em termos de síntese na *CFJ* não compromete a significância epistemológica da sua dimensão estética, e é possível atribuir-lhe uma função transcendental, mesmo em uma atividade não subordinada à determinação de objetos. A imaginação estética não deveria ser vista como limitada às funções preliminares, pré-cognitivas, frequentemente atribuídas a ela, pelo contrário: ela só será propriamente entendida se tivermos em vista a sua atuação em uma função não-sintética no juízo reflexionante, que tem influência na tarefa teórica da sistematização da experiência e pela qual ela exerceria uma espontaneidade equiparável a de sua ação produtiva na síntese cognitiva.⁶⁹

Na próxima seção, nosso primeiro tópico será voltado a explicitar a fundamentação que, segundo a interpretação de Makkreel, justifica a suposição dessa função e a discutir sua implicação no conceito de forma bela.

8. Especificação e exemplificação – dois modelos de imaginação estética

Apresentaremos agora duas interpretações distintas sobre a função da imaginação no juízo estético reflexivo. O primeiro modelo a ser analisado será o de Rudolf Makkreel, que prevê uma atividade não-sintética de especificação das categorias pela imaginação. Apesar de se basear na hipótese de um uso categorial improvável na experiência estética, esse modelo possui relevância por propor uma função imaginativa completamente distinta, que dispensa analogias com o mecanismo de síntese perceptual da *CRP*, ao mesmo tempo em que mantém intacto o estatuto transcendental da imaginação. Além disso, é a partir da pressuposição dessa ação particular da imaginação que o autor

⁶⁸ (MAKKREEL: 1990, pp.50 - 1).

⁶⁹ (Ibid., p. 52).

consegue elaborar sua interpretação de forma bela – já mencionada acima – pautada pela apreensão de uma totalidade em si, a qual consideramos relevante para o nosso trabalho.

Já o segundo modelo, proposto por Hanna Ginsborg, constata a ocorrência necessária de uma função de produção de regras empíricas da imaginação independentemente do entendimento. Embora a própria autora não tenha explorado em sua exposição nenhuma relação direta entre essa função exemplificadora e a forma bela, nosso trabalho se propõe a investigar se uma tal função apontaria para uma possível compreensão mais completa desse conceito.

8.1. A função especificadora da imaginação – o modelo de Makkreel

De acordo com Makkreel, a função especial da imaginação estética pode ser depreendida ao analisarmos como as diferenças entre juízos determinantes e reflexionantes influenciam no modo como conceitos puros do entendimento são empregados nas duas *Críticas*. Na *CRP* a imaginação tem um papel chave no processo de subordinação das intuições sob categorias universais do entendimento. Mas na *CFJ*, ao invés de sintetizar representações de acordo a esquematização das categorias, no juízo reflexionante a imaginação assumiria o encargo de especificar tais categorias. Elas permaneceriam relevantes para os juízos estéticos, mas sendo empregadas de outro modo: enquanto nos juízos cognitivos elas determinam a síntese dos múltiplos da sensibilidade voltada para produção de conhecimento de objetos, nos estéticos elas seriam especificadas reflexivamente, pela imaginação, para organizar conteúdos mentais puros.

Essa diferença é marcada pelo contraste entre a subordinação envolvida na determinação e a coordenação sistemática obtida pela reflexão: enquanto o princípio do juízo determinante aponta para a similaridade entre objetos particulares, na medida em que estes podem ser subordinados sob categorias universais, o princípio do juízo reflexionante aponta para diferenças nos objetos evidenciadas ao classificá-los em vários

gêneros que podem ser coordenados em um sistema.⁷⁰

É tendo em vista a busca inerente à reflexão por uma coordenação sistemática que Makkreel interpreta, de forma original, a noção de esquematização sem conceitos como esquematização sem conceitos *empíricos*. Enquanto na primeira *Crítica* a esquematização transcendental consistia na aplicação das categorias, em termos de uma sequência linear temporal relacionando os conteúdos do sentido interno, em um processo de antecipação de objetos particulares a serem subsumidos sob um conceito, na terceira *Crítica* o esquematismo deveria ser interpretado como uma ação compreendida sob a função mais geral e básica da imaginação de estabelecer uma mediação entre sensibilidade e intelecto.

No contexto do juízo reflexionante, o papel mediador da imaginação seria exercido pelos atos de exibição e especificação e, por isso, esses dois processos seriam identificados com o de uma esquematização estética. A premissa envolvida na identificação desses termos é a interpretação do termo “exibição” (*Darstellung*), envolvida na formação de conceitos empíricos como sendo um termo mais geral, que abarcaria todos os diferentes modos como a imaginação relaciona a sensibilidade ao intelecto. O conceito de esquematização estaria, portanto, ao menos na *CFJ*, incluído no processo mais geral de exibição de conceitos⁷¹, e seria expresso aqui pelo processo

⁷⁰ (MAKKREEL: 1990, pp. 53 - 4).

⁷¹ A interpretação da esquematização como um aspecto do ato de exibição é atestada por Makkreel (1990, pp. 55 - 6) em vista da explicação, na primeira *Introdução*, dos diferentes modos pelos quais o juízo determinante e o reflexionante exibem conceitos empíricos. Em um juízo determinante a exibição é descrita como o último dos três atos necessários para se chegar a um conceito empírico adequado de um objeto, que são: “1) a apreensão (*apprehensio*) do diverso da intuição, 2) a compreensão, isto é, a unidade sintética da consciência desse diverso no conceito de um objeto (*apperceptio comprehensiva*) e 3) a exposição (*exhibitio*) do objeto correspondente a esse conceito na intuição (*KdU* V, 220, p. 36, grifos do autor). Para Makkreel, apesar de Kant não se referir à esquematização no terceiro passo, sua presença é evidente pelo uso do termo *Gegenstand*, que o autor interpreta como um objeto esquematizado. Se o *Gegenstand* do terceiro passo é o objeto de um conceito empírico, então isso indica que a exibição envolveria não somente a esquematização das categorias, mas também sua aplicação a um objeto real. Em um juízo reflexionante não há nenhuma referência à compreensão conceitual ou síntese fornecida no passo 2 do juízo determinante: “Se, pois, a forma de um objeto dado na intuição empírica é de tal modo constituída que a *apreensão* do seu diverso // na imaginação concorda com a *exposição* de um conceito do entendimento (sem estar determinado qual conceito), então o entendimento e a imaginação entram em acordo recíproco [...]” (Ibid., pp. 220 - 1 e 36, grifos do autor). A reflexão sobre a forma estética envolve uma comparação direta da apreensão e da exibição, o que, conforme interpreta Makkreel, significa que o juízo estético compara diretamente a forma

artístico que Makkreel chama de especificação reflexionante.⁷²

Apesar de Kant falar de uma harmonia entre entendimento e imaginação, o que seria, de fato, comparado são dois produtos da imaginação: a forma apreendida e o esquema como regras temporais. Esse processo reflexivo não é mecânico, como uma aplicação, mas procede artisticamente, de acordo com princípios universais, mas indeterminados, de uma ordem finalística sistemática da natureza.⁷³

A esquematização reflexionante envolveria, portanto, a especificação dos conceitos universais do entendimento através do princípio transcendental do juízo reflexionante que, somente por essa especificação, torna possível a classificação de objetos em um sistema de gêneros e espécies. A reflexão operativa na sistematização do conhecimento especifica nossos conceitos mais universais para que seja possível a posterior classificação da natureza, a partir de espécies particulares até os gêneros mais universais. É em função do princípio de especificação que as várias leis empíricas causais mostram certa afinidade quando o seu conteúdo é coordenado.⁷⁴

Enquanto a aplicação das categorias é descrita como um processo mecânico, no qual o universal permanece fixo, a especificação reflexiva tem um caráter artístico pelo fato de o conceito universal ser, em si mesmo, modificado: o conteúdo pensado como contido no universal é especificado em termos de gêneros e espécies. A especificação de um conceito geral emprega esse conceito – tido como forma fixada na sua aplicação esquemática – como um conteúdo a ser formado. Por exemplo, ao invés de considerar a categoria de causalidade como uma forma universal e fixa sob a qual todos os objetos da natureza devem ser subsumidos, a imaginação agora o especifica em tipos diferentes de

apreendida de um objeto com o modo como as categorias são geralmente esquematizadas em relação à forma do tempo, e é esse acordo que seria esteticamente apazível.

⁷² (MAKKREEL: 1990, p. 55).

⁷³ (Ibid., p. 56).

⁷⁴ (Ibid., p. 57).

causalidade apropriados para diferentes tipos de objeto.⁷⁵

O comprazimento com a apreensão da forma se daria por haver uma concordância final entre a apreensão imaginativa do objeto e a exibição do conceito especificado da natureza. Trata-se de um prazer diante do evento inesperado de se achar um análogo imaginativo para o processo reflexivo de especificação de conceitos universais. Apreender um objeto formalmente organizado nos encoraja a esperar que a natureza, como um todo, seja sistematicamente organizada. Assim, podemos entender o sentido em que Kant caracteriza a forma bela como uma cifra pela qual a natureza fala conosco figurativamente (*KdU* V, 301, p.19). À sua maneira, ela sugere a estrutura sistemática integral do mundo. Enquanto cifra, ela não possui nenhum significado determinado, mas na medida que corresponde à especificação reflexiva das categorias, é um emblema de que a natureza em geral concorda com as demandas do juízo reflexionante.⁷⁶

A interpretação de Makkreel nos permite enxergar com nitidez a articulação entre os aspectos teleológico e estético do juízo reflexivo. Mas sua argumentação parte de premissas sobre os conceitos de *Darstellung* e *Gegenstand* e sobre a atuação das categorias no juízo de gosto suscetíveis a inúmeros questionamentos, que não poderemos desenvolver neste trabalho. Não faremos, portanto, uma análise mais atenta dos problemas e implicações de tais questões. Para o escopo dessa pesquisa, vamos nos ater ao possível desdobramento da sua concepção de um modelo de forma estética engendrado sem a ocorrência de sínteses perceptuais.

Tendo em vista a possibilidade da imaginação desempenhar ações tão distintas entre si quanto são a especificação estética e a síntese perceptual, poderíamos pensar na apreensão estética como um processo concomitante ou independente da apreensão perceptual de um objeto. As diferentes funções da imaginação fornecem ao juízo ocasiões

⁷⁵ (MAKKREEL: 1990, p. 58).

⁷⁶ (Ibid., pp. 63 - 5).

para diferentes modos do sujeito se debruçar sobre a natureza, i.e., pela determinação de objetos e pela mera reflexão. Sob essa perspectiva, a reflexão estética passa a ser entendida não como parte de uma etapa de determinação objetiva, mas como uma função que, sob a direção do olhar estético da imaginação, é capaz de se prolongar e proporcionar a apreensão de uma faceta da natureza que subjaz – e não simplesmente precede – a certas representações da experiência. A forma estética, vista enquanto produto de uma apreensão orientada por um processo específico, diferente do que orienta a apreensão sintética das representações é, agora, prontamente distinguível das formas perceptuais, tanto entendidas como formas puras da sensibilidade, quanto como formas categoriais puras do entendimento ou como formas lógicas voltadas para a determinação de conceitos empíricos. Mas ela ainda continua a ser definida em termos um tanto abstratos – concebida enquanto apreensão da totalidade de um objeto singular – e por uma via negativa – pelo contraste com as definições de forma citadas acima.

Abaixo, prosseguiremos nossa investigação a partir da análise do modelo de imaginação estética sugerido por Hanna Ginsborg que, como Makkreel, identifica uma função imaginativa especial da imaginação no fundamento dos juízos de gosto. Essa investigação se baseia na análise do papel da imaginação na exemplificação de regras para a formação de conceitos empíricos e da extensão normativa dessa atividade.

8.2. A imaginação exemplificadora de regras – o modelo de Ginsborg

Procurando compreender como é possível à imaginação esquematizar sem conceitos e exercer uma aparentemente incoerente livre legalidade no juízo de gosto, Ginsborg (pp. 37 - 81, 1997) recorre às exposições da *Analítica transcendental* sobre a atividade da imaginação na teoria cognitiva de Kant. Tendo em vista a raiz comum da reflexão estética e a reflexão que dá origem à conceitualização empírica e, partindo da hipótese de que a imaginação, diante do belo, se empenha na mesma atividade que é em

geral requerida para a formação de conceitos, sem a aplicação de nenhum conceito particular, a autora procura especificar o tipo de regra que rege a atividade imaginativa na determinação de objetos. Seu objetivo com isso é, em seguida, propor um modelo correlato para a atividade da imaginação no jogo livre com o entendimento apresentado na *CFJ*.

Sua análise culmina na proposta de um modelo para solucionar dois aparentemente contraditórios requisitos da teoria cognitiva de Kant envolvendo a síntese da imaginação. Duas interpretações antagônicas podem ser feitas a partir da leitura da *Análítica transcendental*: por um lado, se nossas representações possuem unidade objetiva, então nossa síntese deve ser regida por conceitos empíricos já que, conforme enfatiza Ginsborg, a atuação das categorias do entendimento, por si só, não é condição suficiente para a determinação de objetos sensíveis. Por outro lado, a própria aquisição de conceitos empíricos, conceitos estes que supostamente deveriam governar a síntese, pressupõe a unidade sintética necessária da imaginação, através da qual formamos imagens perceptuais do objeto ao qual o conceito se refere. Mas se tal síntese deve ser governada por conceitos, constata-se uma problemática circularidade neste argumento.⁷⁷

Ginsborg propõe um modelo reconciliador para essas duas interpretações, na medida em que consegue abarcar a possibilidade de conceitos empíricos governarem a síntese da imaginação sobre nossas representações, mesmo que a possibilidade desses conceitos pressuponha uma tal síntese. Segundo este modelo, devemos considerar o processo de síntese, não como guiado por regras, mas como sendo fonte de exemplo de regras, o que configura uma atividade sintética genuinamente governada por regras, mas sem a exigência de que essas regras tenham sido apreendidas anteriormente à atividade de síntese à qual elas aplicam sua normatividade.⁷⁸

⁷⁷ (GINSBORG: 1997, p. 64).

⁷⁸ (Ibid., p. 59).

8.2.1. Como a imaginação pode ser fonte de regras

Para explicar seu modelo de formação de regras, é dado como exemplo o aprendizado de uma língua nativa, onde as regras não são dadas anteriormente ao uso da língua, mas são sim descobertas a partir, e em função do uso da língua. A normatividade que prevê *como* determinada língua *deve* ser falada de modo correto não é estipulada antes que o falante efetivamente apreenda, na prática, por imitação, como ele deve falar para se comunicar. Mas para que venha a ter consciência das regras que regem o correto uso da língua, o falante precisa refletir posteriormente ao uso da própria língua. Tanto nosso conhecimento das regras, como, mais importante, as próprias regras, dependem do efetivo e anterior uso da língua. As regras não são estabelecidas por nenhuma determinação *a priori*, mas sim pelo fato do uso efetivo da língua. É tendo em vista uma atividade como essa que a autora concebe a ideia de uma atividade que pode ser exemplar a respeito de regras; uma atividade exemplifica regras na medida em que sua performance efetiva determina as regras de acordo com a quais aquela atividade deve ser realizada, ou seja, sua normatividade. Seus parâmetros de correção provêm do interior da própria atividade e não de uma determinação externa àquela, nem no sentido de ser dada anteriormente, nem no de ser uma determinação derivada de uma finalidade a qual a atividade deveria realizar.⁷⁹

Um outro exemplo de atividade que exemplifica regras é a de criações artísticas, tais como a composição de um movimento musical na forma de uma sonata. As regras da composição das sonatas de Haydn, considerado o criador deste estilo, por exemplo, não foram originadas anteriormente à escrita de sua primeira música nesta forma, mas foram derivadas retrospectivamente, a partir de reflexões sobre suas obras, bem como a de seus contemporâneos e sucessores.⁸⁰

⁷⁹ (GINSBORG: 1997, pp. 59 - 61).

⁸⁰ (Ibid., pp. 61 - 2).

A ideia de algo exemplificando regras também pode ser estendida a organismos da natureza, já que estes também podem ser pensados em termos normativos. Pensamos em plantas e animais em um sentido normativo quando estipulamos padrões de acordo com os quais tais organismos são considerados saudáveis e com um bom funcionamento, ou como doentes ou defeituosos. Consideraríamos, por exemplo, uma abelha com oito patas como falha em atender aos padrões normativos aplicáveis ao conceito de abelha. Mas não porque uma abelha de seis patas é intrinsecamente preferível a uma de oito patas, e sim em função de um padrão interno derivado da prática de se observar e examinar abelhas, que subsequentemente, passou a funcionar como guia para se estabelecer as características que abelhas, em geral, *devem ter*.⁸¹

A partir desses exemplos, podemos pensar no que está envolvido no juízo de uma representação considerada exemplo de uma regra. Ao julgarmos algo assim, tomamo-lo como exemplo de como ele e outras coisas do seu tipo devem ser; em outras palavras, julgamo-lo como sendo do modo como ele *deve* ser. Há dois modos como podemos julgar por esse viés: (a) o modo derivativo, que supõe a existência anterior de um modo determinado como aquilo deve ser, como ocorre, por exemplo, no caso de julgarmos uma abelha de seis patas como sendo apropriada ou conforme ao conceito do que ela deve ser; (b) e o modo primitivo, pelo qual consideramos algo em si mesmo como exemplificando ou constituindo o padrão ao qual ele deve se conformar. Por este último modo, julgamos uma ação, um organismo ou um artefato como se conformando a um padrão que é oriundo da própria expressão de sua constituição particular, de maneira que é a própria coisa, no ato de seu engendramento, que determina como ela deve ser.⁸²

O juízo primitivo é primitivo no sentido de que, ao contrário do derivativo, não pressupõe regras determinantes governando como o seu objeto deve ser, mas torna,

⁸¹ (GINSBORG: 1997 p. 62).

⁸² (Ibid., pp. 63 - 4).

primeiramente, essas regras possíveis; para que possamos avaliar a adequação de algo a um conceito ou expectativa, no sentido derivativo, é necessário pressupor que um juízo primitivo tenha, primeiramente, estabelecido a referência pela qual o objeto vai ser comparado e avaliado sob um viés derivativo. É apenas porque tomamos a atividade de falar inglês, por exemplo, como estabelecendo padrões para seu uso correto que é possível que articulemos regras em termos de quais usos particulares de inglês podem ser julgados como sendo corretos ou não. Do mesmo modo, um dado organismo só pode ser julgado como bem formado ou defeituoso na medida em que tomamos outros organismos do mesmo tipo como exemplares de como outros membros daquela espécie devem ser.⁸³

Como no sentido primitivo não julgamos o objeto em referência a nenhuma regra antecedente especificável, podemos dizer que tomamos o objeto como ele deve ser ou como conforme a regras em um sentido geral ou indeterminado. Ao fazê-lo, estabelecemos a possibilidade de formular regras determinantes em termos das quais o objeto e outros de seu tipo, podem ser avaliados.⁸⁴

O modelo da imaginação como “exemplificadora de regras” prevê que sejamos autorizados a considerar nossa síntese do múltiplo perceptual como exemplo de regras, ou seja, como sendo, no sentido primitivo, como *deve* ser. Essa interpretação sugere que a síntese da imaginação não é guiada por regras, nem inconscientemente, mas é um processo psicológico natural, correlato ao aprendizado de uma língua nativa, na medida em que não pressupõe nenhuma apreensão antecedente de regras ou padrões. Mas, mesmo assim, somos autorizados a considerá-la como uma atividade governada por conceitos, em particular, por conceitos empíricos, e como sujeita a regras não impostas extrinsecamente, mas sim determinadas pela mesma atividade que elas governam. O que nossa imaginação, de fato, faz na percepção de um objeto dado pode ser considerado

⁸³ (GINSBORG: 1997, p. 63).

⁸⁴ (Ibid., p. 64).

como um ato que estabelece o padrão para o que nossa imaginação *deve* fazer na percepção desse objeto e de outros do mesmo tipo.⁸⁵

Ginsborg elege o princípio segundo o qual somos autorizados a tomar nossa síntese perceptual como exemplo de como ela *deve* ser como fundamental para encontrarmos sentido na explicação de Kant sobre a possibilidade de conceitos empíricos. Se não pudermos tomar a imaginação como sendo exemplificadora de regras, então só nos resta considerá-la, ou como pertencendo inteiramente ao domínio da psicologia empírica, ou seja, governada somente por leis empíricas de associação, ou como uma faculdade que opera inteiramente *a priori*, regida somente pelos conceitos puros do entendimento. Somente pressupondo esse princípio, somos autorizados a concebê-la como governada por regras genuinamente normativas, mesmo sendo estas oriundas da experiência.⁸⁶

8.2.2. A exemplificação de regras no juízo estético

Conceber a imaginação como exemplificadora de regras nos permite pensá-la como livre do constrangimento de conceitos particulares e, ao mesmo tempo, como conforme ao requerimento do entendimento de legalidade em geral. A imaginação passa a ser pensada como conforme a regras pelo fato de exemplificar essas regras, não somente por se conformar a elas, mas também por estabelecer as regras com as quais se conforma.

A atividade exemplificadora de regras, portanto, condiz com o estado de jogo livre entre imaginação e entendimento, onde vigora aquela “legalidade livre” da imaginação, pela qual ela segue uma regularidade requerida pelo entendimento, sem que suas representações sejam submetidas a nenhum conceito em particular. Essa dinâmica pode ser entendida, em outros termos, como o que ocorre no estado de jogo livre entre

⁸⁵ (GINSBORG: 1997, p. 64).

⁸⁶ (Ibid., p. 66).

imaginação e entendimento exigida pelo juízo de gosto. Pensar a imaginação agindo conforme a uma legalidade, mesmo que interna, já é pensá-la como estando em uma relação com o entendimento, mesmo que ela não esteja sendo regida por conceitos; não se trata de uma desvinculação da imaginação ao entendimento, mas de uma relação livre e indeterminada entre essas duas faculdades.⁸⁷

Segundo essa hipótese, perceber um objeto como belo é tomar minha imaginação funcionando como ela deve funcionar em respeito ao objeto, mas sem ter em mente um conceito preexistente normatizando esse funcionamento, nem chegando a um tal conceito através dessa atividade. Por esse ato, está garantida a validade universal do juízo, já que ao tomar minha imaginação funcionando como deve funcionar na percepção do objeto, eu pressuponho que todos devam perceber o objeto do mesmo modo que eu, pois tomo a minha atividade imaginativa como exemplificando um padrão universal ao qual todos devem conformar.⁸⁸

Mas, embora a exemplificação de regras pela imaginação seja condição para a aquisição de conceitos empíricos, na cognição perceptual a síntese da imaginação que exemplifica a regra é, ao mesmo tempo, o mecanismo pelo qual o conceito rege a imaginação e pelo qual o objeto é também avaliado no sentido derivativo. Nesse caso, o que temos não é uma experiência subjetiva de uma imaginação legalmente livre, mas simplesmente a experiência objetiva de um objeto apreendido sob um conceito. É somente no caso especial da experiência estética que vigora um jogo livre entre imaginação e entendimento e é, portanto, somente por esta que experimento minha atividade imaginativa na percepção de um objeto particular como exemplificando a regra de como ela deve agir diante desse objeto. Portanto, é diante do belo que a imaginação pode ser considerada como genuinamente exercendo uma atividade que *deve* exercer em sua

⁸⁷ (GINSBORG: 1997, pp. 67 - 8 e 72 - 3).

⁸⁸ (Ibid., p. 70).

liberdade.⁸⁹

A atividade imaginativa percebida em conformidade a como *deve* ser em relação a um objeto indica a adequação recíproca da imaginação para com o objeto, que nos remete à noção de finalidade subjetiva atribuída tanto ao sujeito como ao objeto: por um lado, tomamos consciência de nossas faculdades cognitivas se engajando em uma atividade finalística como se tivessem sido designadas para aquilo, sob aquelas circunstâncias particulares; por outro lado, percebemos o objeto belo como final, como se tivesse sido criado para incitar nossa imaginação a um tal estado de jogo harmônico.⁹⁰

Embora Ginsborg não mencione uma relação direta entre sua interpretação da função da imaginação estética e a forma bela, percebemos na sua explicação sobre juízos primitivos e a atividade exemplificadora de regras apontamentos que podem nos ajudar a entender melhor esse conceito. O cerne da argumentação da autora está em evidenciar como uma representação pode se tornar exemplo de uma regra, sem que, por um lado, nenhuma regra tenha sido dada anteriormente como referência avaliativa e sem que, por outro, essas regras sejam governadas somente por leis empíricas de associação.

Essa questão prontamente nos remete à forma bela, já que sua representação não se baseia em um conceito anterior a ela e nem pode servir como regra conceitual para futuras avaliações. Sob a perspectiva de Ginsborg, é possível vermos em que medida a forma bela pode se apresentar como “exemplo de uma regra universal que não pode ser fornecida” (*KdU*, 237, p. 133). Ela é exemplo de si mesma na medida em que não é avaliada segundo um padrão comparativo preexistente, mas sim pela regra delimitada no

⁸⁹ (GINSBORG: 1997, p. 69).

⁹⁰ (*Ibid.*, pp. 71 - 2).

próprio ato de seu engendramento pela imaginação. Com isso em vista, podemos compreender como a imaginação pode ser prescritiva e construir uma forma a partir de uma regra indeterminada sem, no entanto, ser coagida pelo entendimento. A própria imaginação oferece os parâmetros de correção necessários para que a forma da representação se apresente como uma regra conforme a fins. Ela é, assim, orientada por uma normatividade genuína exigida pelo juízo de gosto puro.

A tese da autora, além de lançar luz sobre a constituição da forma bela, oferece também uma resposta ao problema de se estipular uma apreensão sintética subjetiva pré-conceitual, que colocaria a harmonia estética fora do discurso transcendental; o caráter prescritivo da imaginação, que é capaz de exemplificar regras, resgata esta faculdade do domínio da psicologia empírica governado por leis empíricas de associação, assim como do domínio estrito do entendimento.

A leitura de Ginsborg concede à imaginação um papel de importância central na constituição de juízos determinantes e reflexionantes. No entanto, o nível da capacidade autônoma da imaginação é ainda um tema altamente discutível entre os intérpretes de Kant. A seguir, mostraremos brevemente como o debate sobre os alcances e limites da imaginação na *CRP* incidem sobre a interpretação da atividade da imaginação na terceira *Crítica*.

CAPÍTULO III – IMAGINAÇÃO E EXPRESSÃO DA RAZÃO

9. Mensurando os limites estéticos da imaginação a partir da *Crítica da razão pura*

No capítulo anterior abordamos alguns pontos principais acerca da discussão sobre o papel da imaginação no juízo de gosto. Procuramos destacar como diferentes interpretações sobre os tipos de envolvimento da imaginação na apreensão das representações – sejam estas considerados de um ponto de vista cognitivo ou meramente estético – levam a importantes considerações sobre o alcance e limites da atividade sintética sob regimento da imaginação.

9.1. O embate entre as duas *Deduções*

Há na literatura um vívido debate acerca dos limites do potencial espontâneo da faculdade da imaginação, que está relacionado ao seu grau de autonomia em relação ao entendimento.⁹¹ O impasse gira principalmente em torno das interpretações sobre as diferenças entre as duas versões da *Analítica transcendental*, especialmente na *Dedução das Categorias* da *CRP*. Na primeira edição, a imaginação é descrita como a faculdade encarregada da síntese das intuições. A função sintética chega a ser tão marcadamente associada à imaginação que é inclusive usada para defini-la como “faculdade ativa da síntese desse [diverso do fenômeno] diverso” (*KrV*, A 120, p. 165). Ela ainda é descrita como “faculdade fundamental da alma humana” e colocada na “base de todo conhecimento *a priori*” (*Ibid.*, A 124, p. 167). O que confere o caráter produtivo à imaginação, que a distingue da sua atuação meramente reprodutiva e empírica, é sua incumbência de realizar a síntese *a priori*, pela qual ela é capaz de conferir a unidade necessária ao diverso do fenômeno (*Ibid.*, A 123, pp. 166 - 167). Com tudo isso, vemos

⁹¹ Para mais sobre essas interpretações, assim como referências a outros comentários sobre o tópico, ver, por exemplo, Zammito (1992, p. 69), Almeida (2015), Young (1988, pp. 147 - 150) e Silva (2006, p. 46).

claramente como à imaginação pode ser facilmente atribuída uma “função transcendental”, que possibilita qualquer futura afinidade empírica entre os fenômenos, tornando-os associáveis em uma experiência (*KrV*, A 123, p. 167).

Já na Dedução *B*, constata-se um deslocamento do comando da função sintética para o entendimento. Toda ligação sintética, enquanto ato de espontaneidade do nosso poder de representação, quer sejamos conscientes dela ou não, quer seja ela aplicada sobre o diverso da intuição ou sobre conceitos é, em última instância, um empreendimento do entendimento (*Ibid.*, B 130, p.128). Apesar da síntese transcendental da imaginação, que age diretamente sobre as intuições sensíveis, manter sua relevância e distinção da síntese meramente intelectual, ela tem sua liberdade limitada ao ser descrita como “conforme às categorias” e reduzida a um “efeito do entendimento sobre a sensibilidade” (*Ibid.*, B 152 - 153, pp. 140 - 141).

Apesar dessas considerações serem voltadas majoritariamente para o peso da imaginação na constituição no conhecimento objetivo e conceitual, o debate dialoga com as considerações da terceira *Crítica* acerca da liberdade da imaginação e do seu papel na constituição da forma bela. A imaginação reduzida a um simples instrumento do entendimento, rigorosamente orientada pelas categorias, não poderia exercer todo o potencial descrito nesta última obra. Diante de interpretações mais sintonizadas com as modificações publicadas na segunda edição, intérpretes da *CFJ* se veem diante do desafio de conceber como a uma imaginação fortemente intelectualizada e subordinada ao entendimento poderia ser concedida toda liberdade pela qual ela se torna uma imaginação que “joga” (*KdU*, 245, p. 141), “esquematiza sem conceitos” (*Ibid.*, 287, pp. 184 - 185) e exerce tamanha espontaneidade de “criar formas arbitrárias de intuições possíveis” (*Ibid.*, 240, p. 137).

9.2. A influência da Dedução A para um gosto autônomo

É compreensível, portanto, a predileção de estetas kantianos pela Dedução A. Hélio Lopes da Silva (2006, pp. 45 - 55), por exemplo, em seu artigo *A Imaginação na crítica kantiana dos juízos estéticos*, sustenta que a imaginação descrita na terceira *Crítica* só poderia reivindicar toda a liberdade exercida nos juízos estéticos, e contribuir para uma Estética kantiana realmente original e fundada se amparada pelas concessões permitidas a esta faculdade pela primeira edição da *Crítica da razão pura*. Como aponta o autor, na primeira versão, a imaginação era entendida como capaz de, por si só, promover uma unidade de síntese antes e independentemente de qualquer unidade conceitual proveniente do entendimento. Já na segunda versão, toda unidade, inclusive a unidade sintética do múltiplo da intuição sensível, depende de uma unidade conceitual fornecida exclusivamente pelo entendimento.⁹² A capacidade da imaginação de produzir unidade independentemente do entendimento é vista como essencial para que possamos conceber a possibilidade de que no juízo de gosto a imaginação possa exibir o objeto indeterminado de um conceito, sem que para isso nenhum conceito em particular seja formado.

Apesar do texto da edição A dar claramente mais independência à imaginação, Almeida (2015, pp. 11-26) nos atenta para o fato de que mesmo na edição B, na chamada *Dedução Metafísica*, Kant continuar atribuindo à imaginação uma função específica e distinta da do entendimento. A permanência dessa distinção no texto seria um forte indicativo de que a imaginação, mesmo na edição B, não é um mero artifício do entendimento, pois contém em si características específicas que a legitimam enquanto faculdade fundamental e distinta. A importante diferença mantida entre as funções da imaginação e do entendimento é a de que: enquanto a primeira é encarregada da “síntese em geral”, cabe ao entendimento a específica tarefa de “elevar a síntese da imaginação a

⁹² (SILVA: 2006, p. 47).

conceitos” (*KrV*, B 103, p. 112). O ato de síntese, de um lado, e o de conceitualizar de outro, ou seja, de subsumir o resultado dessa síntese sob conceitos, são duas atividades distintas e complementares, que exigem faculdades de naturezas e predisposições distintas para efetivá-las.

Outro forte argumento a favor de uma concepção de imaginação mais autônoma é a de que a sua submissão irrestrita ao entendimento culminaria em conflito direto com a fundamental e necessária heterogeneidade entre intuições e conceitos. Isso porque, se partimos do pressuposto de que a síntese é uma condição necessária das intuições sensíveis, uma atividade sintética absolutamente comandada por conceitos do entendimento implicaria uma intelectualização da intuição. E é justamente em função do fato de que intuições e conceitos não podem jamais ser reduzidos um ao outro que Kant se viu diante da exigência de uma dedução transcendental das categorias. Ela se faz necessária para demonstrar em que medida podemos pensar em uma conformidade necessária entre intuições e conceitos. Se toda a atividade sintética da imaginação fosse – como querem alguns intérpretes⁹³ adeptos à interpretação da Dedução *B* – submetida às prescrições do entendimento, uma dedução transcendental perderia sua razão de ser, tonando-se supérflua.⁹⁴

O autor completa que a interpretação não intelectualista da imaginação também se articula com trechos fundamentais presentes na *Estética transcendental*. Se mantemos em vista a distinção fundamental entre as funções da imaginação e entendimento – e nos afastamos da interpretação que praticamente aniquila a imaginação como faculdade independente do entendimento – notamos que a função específica à imaginação atende às exigências para a formação da noção de fenômeno, apresentada nesta parte específica do

⁹³ Almeida (2015, pp. 14 - 16) cita, por exemplo, as interpretações ditas intelectualistas de H. J. Paton e Strawson; Zammito (1992, p. 69), as de Jonathan Bennett e Eva Shaper.

⁹⁴ (ALMEIDA: 2015, pp. 17 - 18).

texto. Fenômeno é o objeto indeterminado de uma intuição empírica que, apesar de não ser ainda compatível com a noção de objeto (já que este último requer a ação de uma síntese intelectual), tem que ser constituído por uma síntese pré-conceitual que articule espaço-temporalmente os dados empíricos que afetam a sensibilidade. Sem a intervenção ordenadora dessa síntese intuitiva, a imaginação não exerceria a função estruturante de manter presentes em uma representação elementos que já não estão imediatamente presentes à sensibilidade, relacionando-os temporalmente a outros elementos intuitivos. Sem isso, o fenômeno não poderia ser constituído como uma unidade pronta para ser posteriormente submetida à espontaneidade discursiva do entendimento. A função da imaginação de discriminar espaço-temporalmente as intuições está em claro contraste com a função de identificar e reidentificar objetos por meio de conceitos, ação que só pode ser empreendida pelo entendimento.⁹⁵

Essa distinção é também ressaltada por Caimi (2012, p.257), que pondera que a síntese envolve, em primeiro lugar, o ato de se acrescentar as representações umas às outras pela imaginação e, em segundo lugar, o ato de reconhecer esse conglomerado de representações como um único conhecimento, tarefa do entendimento. A etapa final de síntese, que permite o reconhecimento do objeto por um conceito, requer a não menos importante etapa sintética não conceitual de congregar as representações em uma unidade fenomênica que, mesmo sem reconhecimento, não deixa de ser uma representação *em nós*. Tanto Caimi⁹⁶ quanto Almeida⁹⁷ nos atentam para o fato de que a dita “função cega” (*KrV*, B 103, p. 112) da imaginação pode ser entendida como metáfora para a ausência de consciência da regra que rege sua atividade, o que a torna incapaz de determinar, por si só, o objeto que se apresenta.

⁹⁵ (ALMEIDA: 2015, p. 20 - 25).

⁹⁶ (CAIMI: 2012, p. 281).

⁹⁷ (ALMEIDA: 2015, p. 20).

9.3. A imaginação que vê mais do que aparece aos olhos

Vemos que a consideração não intelectualista da imaginação nos dá elementos para legitimarmos a possibilidade de um objeto, ou melhor dizendo, de uma representação de um objeto, ser provida de espontaneidade suficiente para já ser apta a estabelecer uma relação com nosso aparato cognitivo, mesmo que não possa ser distinguida e reconhecida como um objeto determinado. O juízo reflexivo de gosto expressa um modo de se estabelecer uma conexão com a mera forma do objeto, na medida em que este não é considerado cognitivamente como algo de um certo tipo. Nesse sentido, o belo aponta para a possibilidade de nos relacionarmos com as representações sem que elas tenham que ser cognitivamente reconhecidas.

Segundo essa linha de raciocínio, a teoria estética kantiana nos revelaria outra possibilidade de abordarmos fenômenos dados, que não exigiria, necessariamente, a etapa de reconhecimento das representações pelo entendimento. Já uma outra perspectiva, colocada por M. J. Young (1988, pp. 140 - 164), atribui à imaginação produtiva uma função muito próxima daquela de um reconhecimento de intuições sensíveis – embora de acordo com sua leitura, ela não seja propriamente cognitiva. Essa função consiste em interpretar uma espécie de consciência (*awareness*) sensível de um objeto, que estaria envolvida na síntese unificadora pré-conceitual. O autor defende a tese de que, pela imaginação, somos capazes de interpretar algo como sendo de um certo tipo e, logo, discriminá-lo de outras coisas de outros tipos, permitindo, já antes do reconhecimento conceitual, uma forma fraca de reconhecimento. O seu argumento é o de que para que a função discursiva do juízo possa ser exercida – a de distinguir se um particular é ou não conforme a uma regra – é necessário que tenhamos previamente interpretado aquilo que nos foi dado à sensibilidade como algo que se conforma a uma certa regra. Essa seria uma função pré-discursiva da imaginação, que implicaria na possibilidade de termos a

percepção de um objeto indeterminado da intuição empírica, distinguindo-o de outros mesmo sem termos um conceito do mesmo. Ao imaginar, o que fazemos, fundamentalmente, é interpretar algo percebido como sendo algo a mais do que aquilo que se apresenta imediatamente. Essa interpretação é não conceitual e implica uma consciência meramente sensível de um objeto, pela qual é possível reconhecê-lo como algo de um certo tipo. O argumento de Young parte do pressuposto de que haveria uma diferença entre a (a) capacidade de representar algo como “algo de um certo tipo”, discriminando-o de outras representações, e (b) a capacidade de representar este algo de um certo tipo discursiva e reflexivamente. Esta última capacidade requereria que a representação fosse referida ao entendimento, e envolveria uma atividade judicativa ausente na primeira.⁹⁸

A leitura de Young está, com razão, sujeitas à sérias objeções⁹⁹ por acabar, involuntariamente, intelectualizando a imaginação. Apesar disso, reconhecemos nela apontamentos interessantes, que podem ser articulados com o exercício estético da imaginação. Sua caracterização da mesma como faculdade encarregada não apenas de formar imagens, mas como capaz de “*see more than meets the eye*”¹⁰⁰, ou seja, de, a partir do que é dado imediatamente, interpretar algo diferente ou complementar a ele, se coaduna, em certa medida, com os requisitos necessários para uma imaginação capaz de jogar livremente com o entendimento. É verdade que os exemplos dados por Young para ilustrar a capacidade interpretativa da imaginação são todos relativos a processos limitados à percepção cognitiva: a habilidade de um pintor de ver as cores de um modo

⁹⁸ YOUNG: 1988, pp. 152 -153).

⁹⁹ Conforme apontam Zammito (1992, pp. 84 - 85) e Almeida (2015, p. 24), a leitura de Young está sujeita à duras críticas por, ao atribuir a função de reconhecimento à imaginação, acabar reduzindo-a a um subproduto do entendimento. Apesar disso, Almeida reconhece que a análise de Young continua sendo oportuna por trazer à tona as diferentes implicações obtidas caso as sínteses da imaginação ocorram com ou sem consciência do ato. Já Zammito, lhe dá crédito por sua análise evidenciar as estreitas relações entre a imaginação e os juízos de percepção, e entre estes últimos e a faculdade de julgar.

¹⁰⁰ (YOUNG: “como mais do que aparece aos olhos”, tradução minha, 1988, p. 141).

surpreendente; um estudante de física que constrói uma linha para representar uma alavanca; uma criança que ludicamente toma um bastão como sendo uma arma; e alguém que se amedronta ao ouvir sons à noite, por associá-los à presença de um ladrão.¹⁰¹ Mesmo assim, consideramo-los oportunos por exemplificarem uma auto atividade produtiva da imaginação que pode também ser pensada no contexto de juízos não cognitivos. O autor nota que em todos esses casos não é necessário que sejam criadas imagens mentais de elementos não imediatamente presentes, mas os toma como exemplos que demonstram em que sentido a imaginação constrói algo que não está imediatamente presente. A capacidade de ver algo a mais do que aquilo que chega aos sentidos pode ser expressa esteticamente como a capacidade de se captar aspectos não conceituais da representação e, nesse sentido, aproxima-se da capacidade de apreensão da mera forma pela imaginação.

10. A forma bela sob a luz do gênio e das ideias estéticas

10.1. A expressividade do gênio

Analisamos acima algumas leituras que legitimam a autonomia da imaginação frente ao entendimento, seja em juízos cognitivos ou em juízos estéticos. Pela faculdade do gosto, portanto, a imaginação em sua liberdade demonstra o poder de julgar algo próprio à singularidade do objeto, que não se manifesta conceitualmente. Mas o potencial criativo da imaginação atinge seu máximo na faculdade produtiva do gênio. A liberdade da imaginação tem um papel fundamental na explicação dos momentos da *Analítica do belo*, mas a seção onde Kant mais ressalta o caráter criativo e potente da imaginação é aquela dedicada ao gênio e às ideias estéticas. Nela, é atribuída a esta faculdade o poder de “criação de uma outra natureza a partir do conteúdo que a verdadeira lhe dá” (*KdU* V,

¹⁰¹ (Ibid., pp. 141 - 142).

313 - 314, pp. 210 - 212).

A genialidade, segundo Kant, é um dom voltado somente para a arte, nunca para a ciência. O gênio é o talento natural, descrito também como faculdade produtiva, através do qual a natureza da regra à arte. Como, para Kant, o fundamento da beleza artística não pode estar em regras conceituais que determinem como a obra bela deve ser de antemão, as regras que constituem a beleza de uma obra só podem ser provenientes do gênio, já que tais regras são, em última instância, manifestações da natureza no sujeito. O talento do gênio não pode ser aprendido, apenas aperfeiçoado, e sua tarefa consiste na capacidade de expressar ideias estéticas através de criações artísticas (*KdU* V, 307 e 317, pp. 205 e 215).

Por ideia estética, Kant quer dizer uma certa representação da imaginação, associada a um conceito, que incita a exibição de vários conceitos, sem que nenhum em particular seja exatamente compatível com ela. Através das ideias estéticas Kant atribui à imaginação um potencial intensamente criativo e expressivo, pois elas permitem como que a “criação uma outra natureza a partir do conteúdo que a verdadeira lhe dá”, sempre segundo leis analógicas e de acordo com princípios da razão (*Ibid.*, 314, p. 212).

10.2. Ideias da imaginação à serviço da razão

A doutrina das ideias estéticas, assinala, mais uma vez,¹⁰² na *Crítica da faculdade de julgar*, um vínculo significativo da faculdade da razão com o juízo estético. Pela expressão das ideias estéticas, a imaginação procura aproximar-se de uma exposição das ideias da razão, em uma tentativa de aludir a algo que está além dos limites da experiência. Mesmo sendo submetida a um conceito, a ideia estética dá mais a pensar, por si mesma, do que conceito algum jamais seria capaz. Em seu estado criativo, a imaginação amplia

¹⁰² Como vimos, o vínculo da razão com os juízos estéticos foi primeiramente introduzido na discussão sobre o sublime.

esteticamente o conceito associado à sua representação e estimula ideias da razão. Por tentar comunicar tais ideias – sempre indetermináveis – a única linguagem que pode tornar compreensível o conteúdo de uma ideia estética é a que se dá por metáforas e analogias (Ibid., 314 - 315, p. 212).

Nesse estado, a imaginação se desvincula das leis de associação inerentes ao seu uso empírico para tentar interpretar ideias inexprimíveis da razão. Já vimos que, quando empregada para o conhecimento, a imaginação se encontra submetida à coerção do entendimento, que exige adequação das representações sensíveis a um determinado conceito. Já em seu uso estético, ela é livre para oferecer ao entendimento um conteúdo a mais que se presta a algo que vai além da concordância com um conceito. Esse conteúdo consiste em um rico material, pelo qual o entendimento não estava à procura e desconsiderava para a determinação de conceitos que, no entanto, atende ao propósito subjetivo de avivar as forças do conhecimento (*KdU* V, 317, p. 215). Se para o entendimento essa abundância de material é desconsiderada, para razão ela é a oportunidade de projetar simbolicamente suas ideias, já que, pela via esquemática é vedada a ela qualquer possibilidade de exibição¹⁰³. O imbricamento das ideias estéticas com a razão vai explicar, posteriormente, a caracterização do gosto como “a faculdade de julgamento da sensificação das ideias morais”, que fecha a *Crítica da faculdade de julgar estética*.

Por serem o conteúdo pelo qual o gênio pode se inspirar e criar suas obras, as ideias estéticas são essenciais para a produção artística. A atividade do gênio requer tanto a capacidade de encontrar ideias estéticas para um conceito, quanto a de transmitir essas ideias, i.e., essa disposição de ânimo subjetiva, que acompanha um conceito. O que ele expressa, de fato, é o aspecto inominável no estado de ânimo que acompanha uma certa

¹⁰³ Na subseção 11.2, abordaremos mais detidamente o processo de exibição simbólica da razão.

representação; a atividade expressiva do gênio é único meio pelo qual esse aspecto se torna comunicável. Essa exteriorização do inefável é sempre marcada pelo ineditismo da originalidade do gênio que, em sua obra, cria uma nova regra que não poderia seguir-se de exemplos ou princípios prévios (*KdU V*, 317, p. 215).

Vemos que com o conceito de ideias estéticas é acrescentado um novo elemento à teoria do gosto que não é tratado diretamente na *Analítica do belo*. No entanto, ao dar enfoque à faculdade do gênio, Kant não deixa de considerar o gosto como parte necessária para a possibilidade da beleza. Ao rico material das ideias estéticas deve ser associada a forma apropriada para que a obra possa se materializar do devido modo. Para que o artista encontre a forma mais adequada e definitiva para sua abundância de pensamentos é necessário um exercício, por vezes lento e penoso, pelo qual ele corrige e refina sua obra. É pela faculdade do gosto que o artista consegue chegar ao meio mais adequado – a forma – para que a sua criação consiga transcender um mero capricho subjetivo e ser, de fato, uma obra bela. Por essa adequação das ideias à forma, a imaginação se conforma à legalidade do entendimento sem deixar de preservar sua liberdade (*KdU V*, 310 - 312 e 318, pp. 208 - 210 e 216).

10.3. A forma das ideias

Ao explicitar a relação entre gosto e gênio Kant assevera que “A forma aprazível que lhe [ao gosto] é dada [...] é apenas o veículo da comunicação e, digamos, uma maneira de apresenta-lo, em relação à qual permanecemos em certa medida livres, ainda que ela permaneça ligada a um determinado fim” (*KdU V*, 313, p.211). Sob a luz das ideias estéticas, a forma bela é, mais uma vez na obra de Kant, apresentada sob um novo enfoque: como o meio de expressão que permite às ideias estéticas serem ordenadas de modo a permanecerem conforme a fins. O meio de expressão é tão essencial à beleza quanto as ideias estéticas transmitidas, já que ele é condição necessária para que a ideias

ganhem a concretude apropriada para se tornarem um exemplo de arte bela, universalmente aprazível e passível de aprovação geral (*KdU* V, 319, p. 217).

Apesar da ênfase dada às ideias estéticas ser na sua importância para a produção artística, elas também têm lugar como elemento de fruição estética. Se em um primeiro momento a ideia estética é introduzida como o substrato para a criação do gênio, no parágrafo § 51 vemos que ela também pode se manifestar na mente de quem contempla a beleza. A beleza em geral, tanto a artística quanto a natural, é caracterizada aqui como a própria expressão de ideias estéticas. Isso implica que, se as ideias estéticas no gênio dependem da forma, precisamente para serem *expressas* e comunicadas, elas devem poder se manifestar, a partir do estímulo da forma, na mente de quem recebe a sua expressão. No caso do belo natural, no entanto, a comunicação de ideias estéticas não pode ser entendida da mesma maneira que no das belas artes, já que não há como conceber uma proveniência intencional de ideias da natureza. Enquanto no belo artístico a ideia estética deve ser ocasionada por um conceito¹⁰⁴ de objeto, no belo natural só é necessária a reflexão sobre uma intuição dada para sejam comunicadas as ideias ali expressas (*KdU* V, 320, p. 218).

Por ser definido, na *Analítica do sublime*, como expressão de ideias estéticas, nota-se uma aparente incongruência entre as definições do belo durante os quatro momentos da *Analítica do belo*, e a sua repentina vinculação às ideias estéticas. Mas essa incongruência não precisa ser entendida como uma contradição ou incoerência. Conforme observa Guyer (1997, pp. 207 - 208 e 1977, p. 48), de fato, se interpretarmos o conceito de forma bela a partir da concepção formalista que o restringe à mera configuração espaço-temporal, não podemos reconciliar as interpretações do belo como finalidade da

¹⁰⁴ Como bem aponta Allison (2001, p. 287), ao afirmar que ideias estéticas se manifestam por um conceito, no caso das belas artes, Kant está reiterando, apenas, que temos que ser conscientes da obra como arte e não como natureza.

forma e como expressão de ideias estéticas. Guyer não se detém nos possíveis problemas da diferença entre essas duas descrições desse conceito já que, como vimos no capítulo I, para ele a concepção de forma do terceiro momento não deve ser considerada uma parte essencial da teoria do gosto. Segundo sua leitura, a doutrina das ideias estéticas seria uma extensão da teoria da harmonia das faculdades em casos que incluem elementos representacionais, em particular, elementos que representam conceitos da razão.¹⁰⁵ Mas nem precisaríamos ir tão longe quanto Guyer para chegarmos a essa conclusão. Um olhar atento pode atestar que a referência à beleza no parágrafo § 51 como “*expressão* das ideias estéticas” (*KdU* V, 320, p. 218, grifos do autor), em última instância, coaduna-se com a definição de beleza do final do terceiro momento como a “[...] forma da finalidade de um objeto, na medida em que é percebida sem a representação de um fim” (*KdU*, V, 236, p. 132). Afinal, em nenhum momento vemos a identificação do belo com as ideias estéticas, mas sim com a sua *expressão*, que é, como mostramos acima, a forma pela qual as ideias vêm a se manifestar sensivelmente.

Não precisamos (e tampouco devemos), portanto, diminuir a importância da forma estética no juízo de gosto para reconhecermos que, ao invés de depor contra as considerações da *Analítica do belo*, a introdução do conceito de ideias estéticas pode ser uma complementação necessária para fazermos sentido da noção de forma bela. Para Gasché (2003, p.108), por exemplo, ao invés de abandonar as condições formais da beleza, a sessão sobre o gênio revela que elas têm uma função poderosa na formação da arte como arte bela, e enfatiza a importância do gosto muito mais do que a importância de uma abundância de ideias.¹⁰⁶

¹⁰⁵ (GUYER: 1977, p.55).

¹⁰⁶ Gasché faz aqui uma objeção direta a interpretações como as de Jens Kulenkampff, para quem o juízo de gosto não deve ser o único ao qual a arte deve ser submetida, devendo ser o juízo sobre a mera forma suplementado e corrigido por outras questões de maior ou igual relevância. Sua principal ressalva a esse ponto de vista é que juízos sobre algo distinto da forma em obras de arte não seriam juízos de gosto (2003,

Também Allison (2003, pp. 287 - 289) vê a teoria das ideias estéticas como o complemento necessário ao que ele entende como formalismo não restritivo¹⁰⁷ do terceiro momento. Isso porque a forma final e a expressão de ideias estéticas podem ser vistas como noções correlativas: assim como não pode haver expressão e comunicação dessas ideias sem forma, também não pode haver nenhuma forma aprazível sem a expressão de ideias estéticas. Apesar de reconhecer a ausência de uma referência textual reiterando a reciprocidade entre forma e expressão, Allison nos indica uma passagem, no parágrafo § 53, onde Kant ilustra uma tal relação ao descrever como a expressão de ideias estéticas ocorre na música. Aqui, pode-se perceber tanto a compatibilidade entre forma estética e ideias estéticas como a dependência que a última estabelece com a primeira:

[...] como, no entanto essas ideias não são conceitos ou pensamentos determinados, a forma da composição de tais sensações (harmonia e melodia) serve apenas, em lugar da forma de uma linguagem, para exprimir, através de uma disposição proporcional delas (a qual, estando baseada, no que diz respeito aos sons, na relação do número de vibrações do ar no mesmo tempo, na medida em que os sons se ligam simultânea ou sucessivamente, pode ser subsumida matematicamente sob certas regras), a ideia estética de um todo concatenado de uma plenitude inominável de pensamentos em conformidade com um certo tema – que constitui o afeto dominante em uma dada passagem.” (*KdU* V, 328 - 9, pp. 226 - 227).

A complexidade própria à tarefa requerida para o êxito do trabalho do gênio demonstra a imbricada relação entre ideia e forma estética. Dele é exigido não apenas o talento inato de conceber os atributos apropriados de uma ideia estética, como também o

p. 108). Essa crítica de Gasché se baseia na sua leitura particular do envolvimento da razão na concepção de forma, o que será tematizado na próxima subseção.

¹⁰⁷ Como vimos no capítulo I, Allison, ao contrário de Guyer, reconhece a importância da forma estética na teoria do juízo de gosto como elemento necessário à harmonia entre as faculdades. Mas sua interpretação vê como possível o entendimento, a partir da leitura do terceiro momento, da forma estética como podendo abranger a configuração de elementos como cores, nas artes plásticas, e instrumentação, na música. Apesar de Guyer esboçar a possibilidade de se extrair tanto uma teoria restrita de forma, reduzida somente à estrutura espaço-temporal, quanto também uma teoria mais abrangente semelhante à de Allison, ele não adere definitivamente a nenhuma delas, e acaba por considerar a forma estética como elemento descartável no juízo de gosto.

de unificar esses atributos em um todo coeso, de acordo com a sua capacidade de julgar a adequabilidade dessa criação para a expressão simbólica da ideia que o inspirou. O gênio, portanto, não é capaz de expressar suas ideias sem que tenha também uma apurada faculdade do gosto, através da qual ele é capaz de compor e conduzir adequadamente a sua obra.

11. Razão e forma bela

11.1. O gosto como expressão da razão

Vimos em nossa análise sobre o sublime como a faculdade da razão, além da imaginação e do entendimento, também estabelece uma relação essencial com juízos reflexionantes estéticos. Com a introdução da doutrina das ideias estéticas, também o belo é contemplado com a intervenção da razão, lá aonde os conceitos do entendimento não conseguem abarcar a riqueza das ideias provenientes da imaginação. As ideias estéticas introduzem no gosto mais um componente que Kant até então não tinha mencionado.

Ao tratarmos das ideias estéticas na subseção precedente, ressaltamos o quanto elas podem ser importantes para especificar mais uma perspectiva sob a qual podemos pensar a forma bela: em relação às ideias estéticas, a forma é pensada agora como meio, condução de um conteúdo que não se identifica, de modo algum, com a “matéria” sensorial ou mesmo com a “matéria” conceitual, que foram prontamente excluídas como fundamento do prazer no gosto. Apesar da forte plausibilidade dessa perspectiva, ela ainda deixa em aberto algumas questões que insistem em vir à tona. A quase completa ausência da menção às ideias estéticas durante a *Analítica do belo*, e o forte caráter autônomo que Kant atribui à forma bela, na mesma seção, levam a uma discrepância entre as noções de forma durante os quatro primeiros momentos, e durante a *Analítica do sublime*. De fato, podemos cogitar, inclusive, a possibilidade de Kant estar usando a palavra forma quando associada às ideias estéticas, com uma conotação distinta da

descrita anteriormente. Isso não seria estranho, se lembrarmos que, como vimos no capítulo I, a noção de forma utilizada em alguns trechos das *Introduções* tem a conotação estritamente subjetiva de forma *das* faculdades cognitivas, que se distingue da descrição de forma referida à representação de um objeto.

No entanto, podemos também considerar uma certa continuidade da noção de forma bela, do quarto momento até a *Analítica do sublime*, mas, nesse caso, parece-nos necessário reconhecermos e analisarmos a interferência da razão em juízos de gosto. Essa possibilidade ganha força se colocamos em relevo o fato de que as ideias estéticas encontram sua conformação – embora indireta – justamente nas ideias da razão. Desse modo, as ideias da razão adquirem “consistência” e um reconhecimento sensível que elas não poderiam adquirir através da mesma via esquemática pela qual o entendimento consegue exibir seus conceitos na intuição. Se o entendimento, portanto, se manifesta efetivamente quando seus conceitos correspondem diretamente a intuições da imaginação, a razão só consegue efetivar seu contato com as intuições pelas ideias estéticas, de maneira indireta, no âmbito da reflexão do gosto. Tendo essa perspectiva em vista, vemos como, apesar de Kant não enunciar literalmente, podemos com razão conceber a introdução das ideias estéticas e da razão como um importante complemento à teoria do gosto.

Segundo a interpretação de Guyer (1977, pp. 63 - 64), por exemplo, a razão pode ser introduzida na teoria da harmonia das faculdades. Isso porque a beleza, se entendida como expressão de ideias estéticas, envolveria uma harmonia entre as três faculdades: imaginação, entendimento e razão. De fato, uma leitura concebendo a inclusão da razão no jogo entre as faculdades vem à tona diante de uma imaginação que:

[...] é aqui criadora e coloca a faculdade das ideias intelectuais (a razão) em movimento dando ocasião a pensar mais, a respeito de uma representação (o que

de fato pertence ao conceito do objeto), do que nela mesmo se poderia compreender ou aclarar” (*KdU V*, 315, p. 212).

O movimento da razão se faz perceber pelo estímulo de suas ideias provocado pelas ideias da imaginação.

11.2. O arquétipo do gosto e o máximo da razão

Gasché (2003), em seu livro *The Idea of Form*, vai ainda mais longe na tentativa de estabelecer um lugar de destaque para a razão na apreciação da beleza. A sua interpretação de forma bela está intrinsecamente vinculada à razão: ele procura esclarecer o conceito de forma bela partindo da tese segundo a qual a razão não só participa do juízo de gosto, como também é necessária para a própria constituição de uma tal forma. A alusão à forma no título da obra, inclusive, foi escolhida justamente para explicitar a intervenção da razão em juízos reflexionantes estéticos, e mostrar o quão instrumental o poder das ideias é para qualquer representação de forma. Segundo sua análise, a constituição da forma bela requer uma intervenção dupla de exibição – a esquemática e também a simbólica.¹⁰⁸

Sua leitura se baseia em grande medida em passagens do parágrafo § 17, intitulado “O ideal da beleza”, no qual Kant apresenta o conceito de ideal do belo e o relaciona com a ideia da razão. O ideal do belo é definido como o padrão de referência – que somente agora nos é apresentado – para se julgar se um produto é ou não um modelo de beleza. Um ideal é a representação de um singular adequado a uma ideia. O ideal do belo, também chamado de ideal da imaginação, é caracterizado como o próprio arquétipo ou modelo supremo do gosto que se baseia na ideia indeterminada da razão de um máximo. Ele não pode ser representado por conceitos, mas somente por uma exposição singular (*KdU V*,

¹⁰⁸ (GASCHÉ: 2003, p. 12).

232, pp. 128 - 129). Devemos frisar aqui, seguindo Gasché, que o ideal do belo parece acrescentar à faculdade do gosto a habilidade de, além de julgar pela mera forma a beleza de um objeto, julgar também, tendo como critério o ideal do belo, a exemplaridade da beleza, ou seja, de atestar quais objetos belos são mais exemplares de beleza que outros.¹⁰⁹ Essa observação é importante para não atribuirmos ao juízo de gosto um fundamento calcado em uma regra dada *a priori*, o que contrariaria o cerne de toda a doutrina do gosto. No entanto, como veremos abaixo, Gasché atribui a esse ideal uma função que vai muito além do que, no texto de Kant, às vezes parece ser uma menção a um uso meramente empírico do belo, voltado para o cultivo do gosto.

Dessa súbita inclusão do ideal do belo na teoria do gosto, Gasché constata ser necessário admitirmos que a imaginação deve ter que ser relacionar, de algum modo e ativamente, com a razão¹¹⁰. A consequência dessa relação incide diretamente sobre a noção de forma bela que, agora permeada pela presença de um elemento da razão, não pode mais, definitivamente, ser entendida sob uma perspectiva formalista.¹¹¹ Essa conclusão parte de uma leitura segundo a qual a faculdade do gosto consiste tanto em julgar a forma de objetos, como em julgar os produtos do gosto de acordo com um padrão, no caso, o das ideias estéticas. Essa dupla função do gosto é entendida pelo autor como uma dupla função de exibição. As duas formas de hipotiposes¹¹² que Kant diferencia e

¹⁰⁹ (GASCHÉ: 2003, p. 101).

¹¹⁰ Ao considerarmos a interferência da razão em juízos de gosto, temos que lidar com a complicada questão do interesse que ela associaria ao gosto. No parágrafo § 42, Kant (*KdU*, 298 - 303, pp. 196 - 200) nos mostra em que medida o interesse da razão pelo objeto dos juízos de gosto – mais precisamente pela beleza natural – revela o parentesco entre o prazer estético puro e o sentimento moral. No entanto, o caráter desinteressado do juízo de gosto não é comprometido, sendo apenas despertado o interesse da razão pela liberdade e finalidade do gosto.

¹¹¹ (GASCHÉ: 2003, p. 101).

¹¹² No parágrafo § 59 Kant expõe e diferencia todos os modos pelos quais é possível estabelecer a realidade de nossos conceitos. Para todos eles são requeridas intuições. Para a objetificação de conceitos empíricos, é necessária a referência a uma intuição que é um (a) *exemplo* desse conceito. Já para a sensificação dos conceitos puros do entendimento, são necessários os (b) *esquemas*, que, como visto na primeira *Crítica*, são as intuições diretamente correspondentes às categorias, e produtos da síntese pura *a priori* da imaginação. Na terceira *Crítica*, a exibição esquemática é agora descrita como um subtipo de um gênero chamado *hipotipose* (apresentação, *subieto sub adspectum*). Além da esquemática, o outro subtipo de hipotipose é a simbólica, exibição de um conceito da razão ao qual nenhuma intuição sensível pode ser

caracteriza no parágrafo § 59, seriam já atuantes no juízo de gosto. Nesse caso, em todos os juízos de gosto haveria uma influência essencial de uma ideia indeterminada de um máximo da razão. Essa ideia, manifestando-se na exibição individual de si mesma, fornece o padrão de acordo com o qual o múltiplo da intuição é coletado, de modo a se tornar a mera forma de um objeto. Esse acima, é o cerne do argumento de Gasché em defesa da tese da interferência da razão na constituição da forma bela e, conseqüentemente, do seu papel para entendermos o que Kant quer dizer, afinal, quando se refere à mera forma bela. Ele acrescenta que é necessária uma exibição simbólica de uma ideia *indeterminada* de um máximo da razão – distinta de uma exibição de uma ideia *determinada* da razão –, que se identifica com uma exibição da divisão e unificação do múltiplo do entendimento, através de um princípio, na forma de um ser individual. Essa exibição simbólica viria completar a exibição de um conceito indeterminado do entendimento, cuja forma é aquela de uma coisa que tem a mera forma de um objeto.¹¹³

Em um juízo puro de gosto, a imaginação reúne um múltiplo sensível para ser exibido como adequado para a cognição em geral de acordo com a ideia de um máximo da razão, que é usada como padrão para a unificação daquele múltiplo. Esse ato de exibição é simultaneamente simbólico e esquemático. A exibição esquemática é aquela referente ao esquematismo sem conceitos, que consegue colocar a imaginação e o entendimento em um contato harmônico, favorável a qualquer cognição. Já a exibição simbólica se refere ao poder expressivo das ideias estéticas de, indiretamente, corresponderem a ideias da razão. A mera ideia de um máximo da razão é atualizada em uma apresentação simbólica, na forma de um ser individual, que é uma apresentação

adequada, a não ser indiretamente. A intuição exibida nesse caso é chamada de (c) *símbolo*. A faculdade de julgar procede de forma análoga ao seu modo de atuar esquemático, apenas segundo a forma da reflexão, concordando com um conceito, não por correspondência direta ao conteúdo de uma intuição, mas segundo a mera regra do esquematismo (*KdU*, V, 351, p. 249).

¹¹³ (GASCHÉ: 2003, p. 102).

indireta da mesma.¹¹⁴

Vemos que, em sua interpretação, Gasché também considera importante colocar em relevo – além a interferência da razão – o papel da exibição no juízo de gosto. Ele assevera que, assim como a mera forma de um objeto não é o conceito geral do objeto, mas somente a exibição da imaginação de um conceito em geral, similarmente o ideal da beleza não é um conceito determinado da razão, mas meramente a exibição da imaginação de um máximo da razão, que pode também ser chamada de mera ideia de um tal máximo.

Enquanto na exibição esquemática a imaginação molda o múltiplo intuído de um objeto, configurando-o naquilo que vem a ser a mera forma do objeto, no caso da exibição simbólica, a imaginação atinge o êxito na exibição, na medida em que se esforça para produzir um ideal: uma representação de um ser individual que poderia ser considerado como adequado para o máximo indeterminado da razão.¹¹⁵ A influência do arquétipo do gosto incide sobre a unidade do múltiplo coletado pela imaginação para se conformar à exibição um conceito em geral, na medida em que serve como uma medida para avaliar o nível de êxito com o qual um múltiplo intuitivo foi coletado para ser a unidade da mera forma.¹¹⁶

O grande diferencial da interpretação de Gasché está em seu entendimento de que, sem o ideal da beleza, nenhum juízo puro de gosto seria possível, já que a ideia indeterminada de um máximo da razão deve acompanhar a coleta da imaginação de um múltiplo intuitivo para construir a mera forma de um objeto.¹¹⁷ Se assumirmos essa premissa, duas questões polêmicas da *CFJ* se tornam menos problemáticas: (a) o processo de constituição da forma bela ganha mais um polo de orientação ao se explicar como a imaginação agrega o múltiplo de um objeto em um juízo puro de gosto para que esse

¹¹⁴ (Ibid., p. 103).

¹¹⁵ (GASCHÉ: 2003, pp. 101 e 104).

¹¹⁶ (Ibid., p. 102).

¹¹⁷ (Ibid., p. 106).

múltiplo sirva de ilustração sensível do conceito em geral.¹¹⁸ Consequentemente, é enfraquecida a perspectiva formalista de forma bela, que reduz em muito sua riqueza de possibilidades e até mesmo seu aspecto transcendental. Além disso, (b) o uso da mera ideia em juízos de gosto – configurando a ação conjunta de entendimento e razão – seria mais um indício que explicaria por que a ideia pode se tornar um símbolo da moralidade.

O impacto dessa ideia na coesão do múltiplo também testifica a favor da ponte que a *CFJ* constrói juntando o abismo entre a cognição e a moralidade, que se manifestaria no próprio ato de exibição da imaginação, ao mesmo tempo esquemático e simbólico.¹¹⁹ O juízo de gosto sobre a mera forma de um objeto é visto aqui como manifestação do mais elementar entrelaçamento da razão prática e da razão teórica, antes dos seus empregos ordinários e mutuamente excludentes. Nele, a razão teórica e a prática estão presentes, respectivamente, na forma de um conceito em geral, e na forma daquilo que Gasché chama de uma mera ideia. O imbricamento entre elas é tal que, ao julgar o belo, entra em suspensão a distinção entre a intuição sensível e as ideias: a intuição sensível (na forma da mera forma) e as ideias (na forma de meras ideias) aparecem imediatamente interconectadas, confirmando assim a designação de Kant do aspecto dual da razão, que é tanto teórica como prática.¹²⁰

Apesar disso, não há como ignorar que, apesar de convincente, toda a leitura de Gasché parte de uma interpretação muito particular de uma curta de passagem do parágrafo § 17 onde Kant faz uma apresentação dos conceitos de *ideia*,¹²¹ *ideal*¹²² e *ideia normal estética*,¹²³ através de uma descrição um tanto confusa, já que no decorrer de suas

¹¹⁸ (Ibid., p. 99).

¹¹⁹ (GASCHÉ: 2003, p. 103).

¹²⁰ (Ibid.).

¹²¹ Ideia aqui é apresentada na sua definição mais costumeira nas obras de Kant, “como um conceito da razão” (*KdU* V, 232, p.128).

¹²² “Ideal é a representação de um singular como ser adequado à ideia” (*KdU* V, 232, p.128).

¹²³ Kant apresenta a ideia normal estética como um padrão de medida usado para julgarmos um elemento pertencente a uma determinada espécie, e a define como “uma intuição singular (da imaginação) que representa o padrão de medida de seu julgamento como uma coisa pertencente a uma espécie particular de

caracterizações, não são tão nítidas as distinções entre elas ¹²⁴. Em um primeiro momento, Kant caracteriza o ideal do belo como uma representação singular de uma ideia indeterminada da razão, e a identifica com o arquétipo do gosto caracterizado como:

[...] uma mera ideia que cada qual tem de produzir em si mesmo, para segundo ela, julgar *tudo* o que é objeto de gosto, tudo o que é exemplo de um julgamento por meio do gosto, e mesmo o que é o gosto de cada um” (*KdU* V, 232, p.128, grifos meus);

Essa é a parte fundamental para a tese de Gasché. Mas logo em seguida, Kant restringe a atuação da ideia de belo à juízos de gosto aderentes, que pressupõem um fim conceitual em seu fundamento:

[...] a beleza para qual se deve buscar uma ideia não poderia ser uma beleza *vaga*, mas uma *fixada* pelo conceito de uma finalidade objetiva, e não poderia, por conseguinte, ser o objeto de um juízo de gosto inteiramente puro, mas teria de pertencer a um juízo parcialmente intelectualizado” (Ibid., 232 - 233, p.129, grifos do autor).

Como se não bastasse, logo em seguida, Kant afunila ainda mais aquilo que pode ser julgado de acordo com esse ideal, ao associá-lo exclusivamente ao julgamento da figura humana já que “[...] somente *o ser humano* pode determinar os seus próprios fins através da razão [...]” (Ibid., 233, p.129, grifo do autor).

Obviamente, Gasché não ignora a inevitável objeção que essa disparidade de definições levanta. Afinal, de acordo com a segunda caracterização, o ideal do belo se distancia enormemente de um fundamento necessário para todo juízo de gosto. Contra essa objeção, o autor salienta que, na caracterização do julgamento pelo ideal do belo

animal” (*KdU* V, 233, p.129). Distinguindo-a do ideal do belo, Gasché especifica a função da ideia estética como a de determinação primária teórica e objetiva do juízo (2003, p.105).

¹²⁴ Paul Guyer (1997, p. 226) chega a considerar o argumento do parágrafo § 17 uma “aberração”.

atribuído à figura humana, Kant menciona ter que haver “alguma ideia da razão, segundo determinados conceitos, capaz de *determinar a priori* o fim em que se baseia a possibilidade interna do objeto” (Ibid.). Ou seja, basicamente, Gasché identifica nas entrelinhas do texto duas conotações distintas, com usos completamente diferentes. O ideal da beleza que se aplica a seres humanos é um ideal baseado na ideia racional dos propósitos da humanidade, ou seja, em uma ideia *determinada* da razão, algo bem distinto de uma ideia *indeterminada* um máximo da razão, entendida também como uma mera ideia da razão.¹²⁵ Uma objeção que poderia ser levantada contra Gasché é que ele toma o ideal do belo¹²⁶ como uma espécie de análogo da ideia estética, interpretação para a qual não há evidência textual direta.¹²⁷ Segundo essa perspectiva, assim como as figuras expressas pelas ideias estéticas dão regra à arte, também a imagem original e singular que constitui o padrão do gosto dá a regra à exibição da esquematização livre do juízo, funcionando como exibição simbólica das exigências da razão.

11.3. O gosto da arte e o gosto da crítica

Como visto acima, Gasché nos oferece uma saída interpretativa para não incorrerem em uma interpretação formalista de forma bela que, via de regra, a reduz a uma mera configuração espaço-temporal. Além de colocar em relevo o papel da razão no cerne da constituição da forma, ele completa sua defesa apontando o que seria um mal-entendido comum entre os comentadores, ao se aterem às passagens do quarto momento. Esse equívoco seria resolvido ao refletirmos sobre o objetivo geral do parágrafo § 14, a começar pelo seu título “Elucidação por meio de exemplos”. Ao identificarmos regras de

¹²⁵ (GASCHÉ: 2003, p. 105).

¹²⁶ Poderia objetar-se também, contra o argumento de Gasché, que o ideal da beleza, tal qual interpretado por ele, assumiria o mesmo papel de uma regra determinada que comprometeria a liberdade da imaginação. Mas devemos lembrar que, por ser basear em uma ideia indeterminada de um máximo da razão, o arquétipo, mesmo impondo limites, ainda assim, permite à imaginação jogar em liberdade.

¹²⁷ No entanto, a caracterização do ideal do belo como exibição singular da imaginação (*KdU* V, 232, pp. 128 - 129), poderia ser uma alegação em favor da interpretação de Gasché.

gosto por meio de exemplos, estamos nos limites de uma crítica do gosto como *arte*, e não como ciência.

Ele se refere aqui a distinção feita por Kant já na *Analítica do sublime*, no parágrafo § 34, entre uma crítica subjetiva do gosto, entendida como *arte*, e a crítica propriamente transcendental, que tem como objeto o gosto entendido como *ciência*. Os críticos do gosto visto como arte não se preocupam em estabelecer o fundamento do juízo estético, mas sim em investigar “as faculdades de conhecimento e suas atividades nesses juízos e *elucidar, com exemplos*, a recíproca finalidade subjetiva – cuja forma [...] é a beleza do objeto em uma dada representação” (*KdU V*, 286, p. 183, grifos meus). O conteúdo do § 14 teria a específica função de ilustrar o significado de forma em uma perspectiva transcendental, através de uma implícita comparação entre os procedimentos de uma crítica transcendental e os da crítica de arte.¹²⁸

Se, perante uma obra de arte, o indivíduo sem o cultivo do gosto se deixa facilmente levar pelo que gratifica na sensação – como pela cor de um quadro, por exemplo –, o crítico de arte tem plena consciência da importância dos aspectos objetivamente formais das obras, tais como o delineado e a composição de que, portanto:

Na pintura, na escultura, e aliás em todas as artes plásticas, bem como na arquitetura e no paisagismo, na medida em que são belas artes, o essencial é o *desenho*, no qual o que constitui o fundamento de todas as disposições para o gosto não é o que contenta na sensação, mas somente aquilo que apraz por sua forma” (*KdU V*, 225, p. 121).

Mas essa distinção entre forma e matéria da sensação está circunscrita aqui à esfera do domínio do gosto *como arte*, e serve ao propósito de oferecer uma analogia com a forma bela em uma perspectiva da crítica científica que, assim como a forma objetiva

¹²⁸ (GASCHÉ: 2003, p. 64).

de uma obra, também está em nítido contraste com o que é puramente sensitivo ou agradável. É crucial que aqui seja entendido que a perspectiva transcendental de forma bela se difere da perspectiva formalista do crítico de arte, que identifica essa forma como um delineado ou composição objetiva.¹²⁹

Somos mais favoráveis a essa interpretação do que à mais comumente levantada pela hipótese de que, no terceiro momento, Kant tenha cometido deslizes ao confundir o conceito de forma bela com o conceito de forma espaço-temporal da primeira *Crítica*, ou que tenha, à certa altura de sua escrita, se convencido da identidade entre esses dois conceitos. Como vimos no capítulo I, essa última é, em linhas gerais, a interpretação de Guyer (1997, p. 203 e 1977, p. 59 - 60).

Ele identifica, no terceiro momento, uma confusão entre o conceito de forma da primeira *Crítica* (configuração espaço-temporal derivada das formas puras *a priori da* sensibilidade), com o conceito de forma aplicável à representação da beleza, i.e., a forma *da* finalidade sem fim. A distinção entre matéria e forma do parágrafo § 14 seria uma equivocada reminiscência da distinção empreendida na primeira *Crítica*. Até o momento, na *CFJ*, a pureza dos juízos de gosto tinha sido atribuída à sua separação de qualquer conceito ou interesse do fundamento do belo. Nada, no argumento de Kant, prevê que a ausência de interesse e conceito implicaria a ausência de sensação nesse fundamento. Teria sido a súbita influência da distinção entre matéria e forma da primeira *Crítica* a responsável por levar Kant a identificar a matéria do juízo de gosto com a sensação, a mesma matéria dos juízos cognitivos.¹³⁰

Embora discordemos da hipótese de ter havido um engano ou confusão de termos, reconhecemos que Guyer nos apresenta importantes pontos contra uma interpretação

¹²⁹ (GASCHÉ: 2003, p. 64).

¹³⁰ A pureza dos juízos de gosto, atribuída à sua separação de interesses e conceitos, é a temática do primeiro momento da *Analítica do belo* (*KdU*, V, 197 - 211, pp. 99 - 107).

formalista do terceiro momento. Uma delas é a respeito da interdependência e imbricamento entre cor e forma, que Kant parece supor serem facilmente separáveis. Nossa percepção de forma poderia depender empiricamente ou estar integrada à nossa percepção de cores, de tal maneira que a distinção entre elas, tal qual descrita na terceira *Crítica*, não se sustentaria.¹³¹

Similarmente, Zammito (1992, pp. 119 - 121) entende que a preocupação de Kant com a pureza levou-o a um engano quanto à natureza do fundamento formal estético. A pureza para Kant é exclusivamente uma questão de forma, e ele já havia explorado completamente todo o potencial transcendental da forma sensível, como estrutura da intuição *a priori*, na *Estética transcendental*. Tal forma na representação-de-objetos é aquela elegível para o uso cognitivo, e faz referência ao objeto. De acordo com Zammito, Kant teria se preocupado, em um primeiro momento, em diferenciar a noção de forma acima, da noção de forma estética, que se refere exclusivamente ao sujeito e que, conseqüentemente, não se confunde com a forma sensível. Não era a forma da representação-do-objeto em sua referência objetiva que ocasionava a beleza, mas sim a formalidade estética daquela representação, sua referência ao sujeito, a harmonia entre as faculdades desencadeada por aquela representação.¹³²

Mas Zammito aponta um engano de Kant, que teria se convencido no parágrafo § 14, de que somente a forma como referência objetiva na representação do objeto poderia desencadear o sentimento do belo. Se assim fosse, tons musicais e cores de quadros – dois dos maiores reinos da arte – não fariam parte do domínio da teoria estética de Kant. No intuito de enquadrar cores e tons em uma formalidade objetiva, ele recorreu à teoria de Euler, que tentou estabelecer regularidades objetivas a esses fenômenos em termos de frequência de ondas. Do esforço para extrair forma objetiva da mera matéria da sensação

¹³¹ (GUYER: 1977, p. 59).

¹³² (ZAMMITO: 1992, p. 119).

na cor e no som, ele teria caído no equívoco de identificar forma estética em geral com forma objetiva. Kant teria acreditado ter estabelecido a pureza dessas sensações como uma espécie de forma e, isso o teria levado ao grave erro de confundir “matéria estética” (o charme e o agradável) com “matéria cognitiva” (sensação, como cor e som, por exemplo).¹³³

Essa alegada tentativa de identificar forma bela com forma objetiva, dado o interesse de Kant de conferir validade ao juízo de gosto, seria consequência de sua convicção do potencial da forma de garantir validade objetiva. Além disso, havia um forte interesse de sua parte em discriminar forma estética de matéria estética, i.e., o belo do agradável. O problema é que, justamente no curso dessa tentativa, ele teria simplesmente confundido matéria estética com matéria cognitiva na representação-do-objeto, e, portanto, vetado à matéria cognitiva qualquer influência na constituição formal do belo.¹³⁴

A identificação de Kant dos termos “figura” (*Gestalt*) e jogo (*Spiel*) com regularidade, na famosa passagem do parágrafo § 14,¹³⁵ expõe a ambiguidade de todo o procedimento. Para Zammito, Kant deveria tê-los interpretado somente em referência ao domínio da forma estética, ou seja, “figura” e ‘jogo’ deveriam ser entendidos como a lúdica reconfiguração dos dados dos sentidos pela imaginação. Essa seria a verdadeira teoria kantiana, que o próprio Kant não teria percebido ao ignorar a conotação transcendental desses termos.¹³⁶

Apesar de discordamos da hipótese de Zammito quanto ao alegado engano ou mudança de opinião de Kant no parágrafo § 14, nos alinhamos com sua constatação de que os tão polêmicos termos “figura” (*Gestalt*) e “jogo” (*Spiel*), têm um enorme potencial

¹³³ (ZAMMITO: 1992, p. 119).

¹³⁴ (Ibid., p. 120).

¹³⁵ “Qualquer forma dos objetos dos sentidos (tanto dos externos como, mediatamente, também dos internos) é ou *figura* ou *jogo*; e, neste último caso, é ou jogo de figuras (no espaço, a mímica e dança), ou mero jogo de sensações (no tempo)” (*KdU* V, 225, pp. 121 - 122, grifos do autor).

¹³⁶ (ZAMMITO: 1992, p. 121).

para uma teoria do belo quando dissociadas de sua conotação objetivista ou formalista. Afinal aquilo que configura uma unidade estética não precisa ser identificado com uma unidade objetiva, podendo se manifestar, por exemplo, em um fragmento de um objeto cognitivo ou em um agregado de objetos. Nessa medida, a forma estética e sua figura (*Gestalt*) essencial não devem ser confundidas com forma objetiva e seu contorno determinado.

Apesar de tudo isso, as consequências de todo autoengano de Kant no terceiro momento são atenuadas quando ele, no parágrafo § 22, exime-se de todo seu equívoco ao reconhecer a impossibilidade de formas geométricas regulares serem fundamento da beleza. Kant teria resgatado a si mesmo da sua própria confusão de tomar forma objetiva – mera disposição no espaço e no tempo – por beleza (forma estética).¹³⁷

Diante de tais interpretações, fica para nós evidente que, independentemente das caracterizações formalistas terem se originado de um súbito autoengano ou equívoco de seu autor, Kant, (como sustentam Guyer e Zammito), ou deste engano estar na interpretação de seus comentadores, alheios ao propósito mais geral do parágrafo § 14, (como defende Gasché), a concepção formalista de forma não se sustenta diante de toda a complexidade inerente a uma crítica transcendental. Nossa análise das faculdades envolvidas no juízo de gosto e dos principais elementos que orbitam a forma bela, como as ideias estéticas, o princípio da finalidade e o sublime, apontam para a consonância com essa refutação do formalismo. O teor produtivo da imaginação na criação de ideias, e o potencial expressivo da razão através delas dão uma dimensão muito mais vasta e rica ao gosto, que não condiz com uma definição tão ascética e limitante de algo tão vivificador como a forma bela.

¹³⁷ (ZAMMITO: 1992, p. 121).

CONCLUSÃO

Ficou evidente como as interpretações dos comentadores têm suas diferenças marcadas pela ênfase que cada um deles atribui ou não à diferentes conceitos da *Crítica da faculdade de julgar*. Vimos, por exemplo, que Guyer privilegia a doutrina da harmonia das faculdades em detrimento da importância da noção de forma bela, chegando a afirmar que as passagens referentes ao terceiro momento, onde a forma bela é o tema central, poderia ser extirpada da *Analítica do belo* sem grandes prejuízos à doutrina geral do geral do gosto.

Opondo-se diretamente a essa posição, com o que estamos de acordo, Allison se propõe a reassegurar a importância desse conceito na teoria do gosto, ressaltando sua necessária relação com a reflexão. Nesse intuito, ele advoga a favor de uma interpretação não formalista e não restritiva de forma bela que, nem por isso, permite que ignoremos sua função no gosto e, conseqüentemente, sua distinção de uma mera forma *da* finalidade.

Apesar do conceito de forma bela *da* representação estar intimamente relacionado ao de forma *da* finalidade, admitir uma identificação entre eles acarreta aceitar um distanciamento entre a harmonia das faculdades cognitivas e a representação pela qual o objeto é dado. A forma *da* finalidade diz muito mais a respeito do contexto subjetivo da beleza, i.e., a harmonia entre as faculdades cognitivas do que da representação do objeto. Afinal, para que forma *da* finalidade seja associada a uma representação, basta que ela ocasione a harmonia subjetiva na ausência de conceitos.¹³⁸

Atribuir a forma *da* finalidade a uma representação bela equivale a atribuir-lhe finalidade subjetiva ou finalidade formal que, como vimos no capítulo I, foi assim descrita em referência à finalidade imbuída de fins, pertencente aos juízos determinantes. O fim em um juízo determinante é aquele representado por um conceito. Assim sendo, se nos

¹³⁸ (ALLISON: 2001, p. 132).

contentamos com uma definição de forma bela que a reduz à forma da finalidade, estamos aceitando fundamentar a beleza de uma representação no simples (e isolado) fato de esta não ser determinada por conceitos. Se não associamos à forma *da* finalidade a forma *da* representação, deixamos de lado o fato de que somente um múltiplo organizado em um arranjo ou ligação entre sensações pode catalisar a reflexão estética responsável pelo prazer com a harmonia das faculdades. Isso porque, conforme nos lembra Allison (2001, p. 136), a reflexão pressupõe que o produto da apreensão da imaginação tenha se mostrado adequado para a exibição de um conceito indeterminado. Somente um arranjo de sensações (que pode incluir, mas não se limita à configuração espaço-temporal), e não uma sensação isolada é capaz de instigar o ato de reflexão.

Diante dessa explicação de Allison (e, apesar de ele mesmo não levantar este tópico), fica para nós claro como é mais plausível assumir a ocorrência de uma síntese (ou talvez de um análogo a ela, como sugere Guyer¹³⁹) do que aderir à hipótese de Makkreel (1990, pp. 42 - 47), que concebe uma noção de apreensão não-sintética como o diferencial distintivo da apreensão estética. Makkreel parte do pressuposto de que a atividade sintética exige a subserviência total da imaginação ao entendimento. Por conseguinte, o jogo livre entre as faculdades, que revela uma atividade muito mais coordenativa do que subjuntiva, não poderia ocorrer mediante uma síntese, por esta implicar uma subsunção da imaginação sob o entendimento. Ao descartar a possibilidade de síntese na apreensão estética, Makkreel tenta atribuir à imaginação uma atividade completamente diferente da realizada por ela quando à serviço das determinações cognitivas e, com isso, oferecer uma solução para os problemas levantados pela falta de distinção entre apreensão cognitiva e estética.¹⁴⁰

Mas essa sugestão não nos parece convincente, pois, por mais que Kant não tenha

¹³⁹ (GUYER: 1977, p. 52).

¹⁴⁰ Cf. Cap. II, subseção 7.3, pp. 22 - 24.

se referido à atividade sintética na terceira *Crítica*, nas passagens em que ele menciona a apreensão estética envolvida no juízo meramente reflexionante, fica claro que se trata de um processo voltado – embora nem por isso idêntico – à determinação de objetos, que atende às condições para a exposição de um conceito indeterminado do entendimento. O entendimento não poderia ter sido acionado para um estado de harmonia com a imaginação, *exigida para todo conhecimento em geral*, se a imaginação não tivesse previamente ordenado as representações, de modo a torná-las apreensíveis como *uma* representação. Em outras, palavras, a determinabilidade potencial da representação bela supõe que tenha que haver síntese na sua apreensão, embora não uma sujeita às regras do entendimento.

Reconhecer a distinção entre forma bela e forma *da* finalidade nos permite apontar para aspectos da representação bela que vão além de sua relação com um fim. Esse é o sentido ressaltado por Gasché (2003, p. 66), ao explicitar sua interpretação não formalista de forma bela: o que constitui a beleza é uma certa riqueza da forma, sua indeterminabilidade e potência de possibilidades. Segundo essa perspectiva, a forma não é vista como oposta ou contrária ao conteúdo, mas sim como uma exuberância de indeterminação, anterior a qualquer significado objetivo fixo e suas características formais restritas.

Essa abundância formal que o entendimento não consegue abarcar por completo não evoca um conceito que lhe corresponda, pois não se trata da forma de um conceito, mas sim, como expressa Gasché, como que da “*forma da própria forma*” (2003, p. 80). Essa expressão coloca em relevo uma autossuficiência da forma bela, pela qual ela não se reduz a ser uma forma *para* um conceito (fim), pois a finalidade subjetiva de sua singularidade formal suscita a formação de uma vastidão de conceitos, sem que nenhum em particular lhe seja correspondente. O prazer com o belo não está na ausência de

conceitos, mas sim naquele jogo de indeterminabilidade com o qual as faculdades cognitivas se entretêm. O mesmo traço que atesta seu vínculo com as condições epistêmicas da formação de conhecimento – ser a forma da exibição de um conceito em geral – lhe distingue do conhecimento, pois a torna uma fonte de inesgotáveis possibilidades de determinação expressas através de um sentimento.

Todo o potencial de indeterminabilidade da forma é a expressão da livre legalidade da imaginação no juízo de gosto. Zammito (1992, p. 114) destaca a essência desse ato de liberdade da imaginação como uma recuperação do poder de configuração do sujeito. Embora também nos regozijemos na experiência do charme e da emoção, esse prazer não é marcado por uma liberação do sujeito: simplesmente recebemos passivamente, sem nenhum jogo de reconfiguração nem engajamento cognitivo ou imaginativo. Zammito se refere à uma famosa passagem da *Antropologia*, citada também por Alisson (2001, p. 137), em sua discussão sobre a forma bela:

Porém no *gosto* (da escolha) isto é, na faculdade de julgar estética, não é imediatamente a *sensação* (o material da representação do objeto), mas a maneira como a livre imaginação (produtiva) a harmoniza mediante a criação, ou seja, é a *forma* que produz a satisfação com o objeto, pois somente a forma é capaz de reivindicar uma regra universal para o sentimento de prazer (*Anthrop.* VII, 241, p. 138, grifos do autor).

Essa passagem evidencia a atividade da imaginação na qual ela exerce espontaneamente sua “autoridade transcendental”,¹⁴¹ como diz Zammito (1992, p. 114), reinterpretando e reconfigurando algo meramente apreendido. É precisamente a recusa em ficar com o mero dado e o seu jogo voluntarioso com esse dado que eleva o gosto a um patamar mais alto que o apetite. Obviamente, a imaginação não cria a matéria da

¹⁴¹ A mais familiar e reconhecível espontaneidade e “autoridade transcendental” é aquela do entendimento, manifesta na reinterpretação do meramente dado por meio da determinação de suas próprias regras fixas. Já a imaginação expressa sua espontaneidade ao se apoderar do meramente dado, e se regozijar em um jogo de reconfiguração com o mesmo. (ZAMMITO, 1992, p. 114).

sensação, pois esta é simplesmente dada. O que ela *pode* criar, portanto, é a configuração desse dado, portanto a forma.¹⁴²

Debruçando-se sobre o caráter ativo da consciência no juízo como uma “experiência de pura construção”, Zammito (Ibid.) se vale da caracterização de Odebrecht da apreciação estética como uma interrupção da experiência cognitiva ordinária e liberação subjetiva, expressa pela reconquista do poder subjetivo de reconfiguração. Ele cita uma bela passagem de Odebrecht, onde ele explica em que medida é na elaboração da forma que a imaginação dá vazão à sua liberdade:

Ali ocorre, no contexto da intensa atividade da minha consciência, uma liberação [Loslösung] do primeiro estágio do charme e emoção, uma quebra da forma fenomênica [Scheinform] e uma reconstrução espirituosa [stimmungshafte] do ritmo, em si-mesmo sem significado, da configuração no material. Nessa configuração, desperta para mim simbolicamente, um novo objeto [Gegenständlichkeit] que é inteiramente referido ao meu próprio ego [Selbstgefühl meines Ich] e o constitui (ODEBRECHT, 1930, p. 97, apud. ZAMMITO, pp. 114 - 115, tradução minha).¹⁴³

Conforme explica Odebrecht (1930, apud ZAMMITO, p. 115), a atividade da imaginação consiste em redesenhar o dado na experiência estética. Desse modo, o termo *Zeichnung* (delineado), mencionado no parágrafo § 14¹⁴⁴ da *Analítica do belo*, deve ser lido como um *ato* e não como objeto e, conseqüentemente, a forma bela não deve ser entendida como algo dado ou encontrado mas sim, elaborado, construído pela espontaneidade do sujeito. Em semelhante tom, Lebrun também ressalta a importância do

¹⁴² (ZAMMITO, 1992, pp. 114 -5).

¹⁴³ “There takes place, in the context of intense activity of my consciousness, a liberation [Loslösung] from the first stage of charm and emotion, a shattering of the form of appearance [Scheinform] and a spirited [stimmungshafte] reconstruction of the in-itself meaningless rhythm of configuration in the material. In this configuration there awakens for me symbolically a new object [Gegenständlichkeit] which is entirely referred to the feeling of self of my ego [Selbstgefühl meines Ich] and constitutes it”.

¹⁴⁴ “Na pintura, na escultura, e aliás em todas as artes plásticas, bem como na arquitetura e no paisagismo, na medida em que são belas artes, o essencial é o *desenho*, no qual o que constitui o fundamento de todas as disposições para o gosto não é o que contenta na sensação, mas somente aquilo que apraz por sua forma” (KdU, V, 225, p. 121).

potencial da imaginação de reinterpretar os conteúdos na apreciação estética: “eu não viso mais aquilo que o objeto ou conteúdo sensorial me davam a conhecer” pois, “refletir é cessar de conhecer ou de acreditar que se conhece para entregar-se a uma interpretação espontânea dos conteúdos” (1993, p. 458).

As passagens de Odebrecht e Lebrun nos ajudam a entender também como o caráter de *atividade*, próprio ao juízo reflexionante na reconfiguração do múltiplo pela imaginação, confere um caráter subjetivo específico à forma bela. Isso nos permite apontar uma solução para o que, no capítulo I, descrevemos como sendo uma das principais dificuldades no entendimento da forma bela: a questão da ambiguidade do aspecto objetivo/subjetivo intrínseco ao seu conceito. A natureza dessa atividade subjetiva – calcada em um fundamento transcendental necessário para todo conhecimento em geral – como que permite ao conceito de forma bela transitar entre os polos de objetividade e subjetividade.¹⁴⁵ Esse trânsito contínuo não permite que ela se identifique definitiva e completamente como algo subjetivo (como o sublime ou o agradável), ou objetivo (como a conhecimento de um objeto). Mais do que uma ambiguidade conceitual, constatamos que essa é, afinal, uma de suas características distintivas.

Enquanto atividade de reconfiguração do sujeito, a forma é decisivamente (universalmente) subjetiva; enquanto reconfiguração da representação de um objeto (que absolutamente tem de se emprestar à atividade da imaginação), ela se refere a esse objeto e, de certo modo, é “objetiva”¹⁴⁶ no sentido em que pode ter a mesma função no juízo – se bem que apenas formalmente – de um predicado lógico.

¹⁴⁵ Ao citar as diferenças entre o caráter subjetivo do belo e o do sublime, Allison (2001, p. 373, 4n) faz uma observação que também nos ajuda a entender a especificidade da subjetividade da forma bela: enquanto os juízos sobre o belo são subjetivos somente no que diz respeito ao seu fundamento de determinação – o estado mental de engajamento do sujeito com o objeto – não ao seu referente, os juízos sobre o sublime são subjetivos nesses dois sentidos.

¹⁴⁶ Essa objetividade é pensada, no entanto, em sentido fraco, ou seja, não se trata daquela objetividade estrita kantiana, própria a determinações cognitivas do entendimento; similarmente, a subjetividade da forma bela, por ser universal, também não se identifica com aquela atribuída a estados puramente subjetivos, como o agradável, por exemplo.

Ao fim deste trabalho, não chegamos propriamente a uma resposta definitiva que responda a todos os problemas e questões surgidas com a nossa própria leitura de Kant, ou levantadas por alguns de seus muitos comentadores. Apesar de elucidarem inúmeras questões e de apresentarem soluções interpretativas para vários problemas, os comentários analisados acima não nos mostraram uma caracterização consistente ou definição “positiva” de forma bela. O melhor modo de defini-la ainda parece ser através da análise do modo como ela é produzida, das faculdades envolvidas nesse processo e dos estados associados a ela. Mas, curiosamente, essa dificuldade de definição acaba sendo aquilo que talvez revele mais sobre ela, pois é inerente à sua essência de exemplaridade singular. A forma bela é referida ao aspecto do objeto que, na reflexão estética, o revela, não como um exemplo de um gênero específico, mas como aquilo que nele se mostra como uma espécie ou tipo singular.¹⁴⁷

Embora não desenvolva a relação de seu modelo de imaginação com o conceito de forma bela, a interpretação de Ginsborg (1997, pp. 37 - 81) sobre a função de exemplaridade da imaginação nos pareceu bastante promissora para pensarmos na constituição específica da forma bela. Temos aqui uma explicação bem fundamentada de como a imaginação é capaz de criar regras empíricas normativas que não pressupõem uma intervenção *a priori* do entendimento. No contexto estético, essas regras empíricas são representações capazes de servirem como exemplo de si mesmas. Por essa via, conseguimos conceber uma síntese que cria uma regra que, apesar de meramente empírica e *a posteriori*, ainda assim aparece ao nosso entendimento como exemplo de como algo deve ser, ou seja, ela demonstra ser algo que atende às exigências do entendimento por regra, o que equivale a dizer que o produto sintético da imaginação – livre de regras *a priori* do entendimento – apresenta uma finalidade sem fim. Ele é sintético e sem

¹⁴⁷ (Allison: 2001, p. 188).

conceito, mas mesmo assim, normativo, portanto não está submetido a leis de associação empíricas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia Primária

KANT, I. *Crítica da faculdade de julgar*. Trad. Fernando Costa Matos. Petrópolis: Vozes; 2016.

_____. *Crítica da razão pura*. Trad. Fernando Costa Matos. Petrópolis: Vozes; 2015.

Bibliografia Secundária

ALLISON, H. E. *Kant's Theory of Taste: A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

ALMEIDA, G. A. "The cognitive function of imagination". In: Patrícia Kauark-Leite, Giorgia Cecchinato, Virginia de Araújo Figueiredo, Margit Ruffing e Alice Serra (eds.). *Kant and the metaphors of reason*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms, 2015.

BECKENKAMP, J. *Introdução à Filosofia Crítica de Kant*. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

CAIMI, M. "A versão definitiva da dedução transcendental das categorias na primeira edição da *Crítica da razão pura*". In: KLEIN, J.T. (org.). *Comentários às obras de Kant: Crítica da razão pura*. Florianópolis: Nefiponline, 2012, pp. 249 - 286.

CAYGILL, H. *A Kant Dictionary*. Hoboken: Blackwell Publishing Ltd., 2000.

CECCHINATO, G. "Form and Colour in Kant's and Fichte's Theory of Beauty". In: BREAZEALE, D. and Tom ROCKMORE, T. (orgs.). *Fichte, German Idealism, and Early Romanticism*. Amsterdam, New York, NY: Rodopi, 2010, pp. 65 - 81.

CRAWFORD, D. W. "Kant's Theory of Creative Imagination". In: GUYER, P. (org.). *Kant's Critique of the Power of Judgment: critical essays*. Lanham: Rowman &

Littlefield, 2003, pp. 143-170.

FIGUEIREDO, V. “Kant e a mímese”. *Studia Kantiana*, São Paulo, 3(1): 195 - 230, 2001.

_____. “Os três espectros de Kant”. *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, nº 18, set. 2004.

FREITAS, V. “A subjetividade Estética em Kant: da apreciação da beleza ao gênio artístico”. *Veritas* (Porto Alegre), Porto Alegre, v. 48, n.2, pp. 253 - 276, 2003.

_____. “O interesse mimético da imaginação na *Crítica da faculdade de julgar*”. In: DUARTE, R. e FREITAS, H. (Org.). Congresso Internacional Deslocamentos da Arte. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/99893725/DUARTE-Rodrigo-Deslocamentos-Na-Arte>.

FRICKE, C. “‘Esquematizar sem conceitos’: A teoria kantiana da reflexão estética”, *Cadernos de Filosofia Alemã* v. 7 (2001) pp. 5 - 14.

GADARMER. H. G. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997.

GASCHÉ, R. *The idea of form. Rethinking Kant's aesthetics*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

GINSBORG, H. “Reflective Judgment and Taste” *Noûs*, v. 24, n. 1, (Mar., 1990), pp. 63 - 78. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2215613>. Acesso em: 27 Ago 2013.

_____. “Lawfulness without a law: Kant on the free play of imagination and understanding”, *Philosophical topics* 25 (1997), pp. 37 - 82.

GONÇALVES, R. G. C. *Kant, Greenberg e a questão do formalismo na Arte*. Salvador: EDUFBA, 2016.

GRUPILLO, A. *O homem de gosto e o egoísta lógico: uma introdução crítica à estética de Kant*. São Paulo: Edições Loyola, 2016.

GUYER, P. “Formalism and the theory of expression. In Kant's aesthetics”. In: *Kant -*

- Studien*, 68. Jahrgang, Berlin: Walter de Gruyter & Co., (1977), pp. 46-70.
- _____. *Kant and the Claims of Taste*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- KANT, I. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. Trad. Clélia Martins. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- KEMP SMITH, N. *A Commentary to Kant's "Critique of pure reason"*. London: Macmillan, 1923.
- LEBRUN, G. *Kant e o fim da metafísica*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- LONGUENESSE, B. *Kant and the capacity to judge: sensibility and discursivity in the Transcendental analytic of the Critique of pure reason*. Trad. Charles T. Wolfe. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- MAKKREEL, R. A. *Imagination and interpretation in Kant: the hermeneutical import of the Critique of Judgment*. Chicago/London: the University of Chicago Press, 1990.
- _____. "Reflection, reflective judgment, and aesthetic exemplarity". In Rebecca Kukla (ed.), *Aesthetics and Cognition in Kant's Critical Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 223 - 244.
- REGO, C. R. "Reflexão e fundamento: sobre a relação entre gosto e conhecimento na estética de Kant". *Kriterion*, Belo Horizonte, n 112, pp. 214 - 228, 2005.
- SILVA. H. L. "A imaginação na crítica kantiana dos juízos estéticos". *Arte e filosofia*, Ouro Preto, n 1, pp. 45 - 55, 2006.
- _____. SILVA, H. L. "O jogo livre da Imaginação é compatível com a dedução kantiana das categorias?". *Studia Kantiana* (Rio de Janeiro), v. 18, pp. 182 - 205, 2015.
- YOUNG. J. M. "Kant's view of imagination". *Kant-Studien* 79 (1988), pp.140 -164.
- ZAMMITO, J. H. *The Genesis of Kant's Critique of Judgment*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1992.