

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA  
NÍVEL: DOUTORADO**

**HARMONIA E RUPTURA: A *CRÍTICA DA FACULDADE DO  
JUÍZO* E OS RUMOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA**

**GERSON LUÍS TROMBETTA**

**Porto Alegre, abril de 2006.**

**GERSON LUÍS TROMBETTA**

**HARMONIA E RUPTURA: A *CRÍTICA DA FACULDADE DO*  
*JUÍZO* E OS RUMOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, sob orientação do Prof. Dr. Hans-Georg Flickinger, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Filosofia.

**Porto Alegre, abril de 2006.**

**GERSON LUÍS TROMBETTA**

**HARMONIA E RUPTURA: A *CRÍTICA DA FACULDADE DO*  
*JUÍZO* E OS RUMOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA**

**BANCA EXAMINADORA:**

Prof. Doutor Hans-Georg Flickinger (Orientador)

Prof. Doutor Ricardo Timm de Souza

Prof. Doutor Nythamar H. F. de Oliveira Jr.

Prof. Doutor Rodrigo A. de Paiva Duarte

Prof. Doutor Christian Hamm

**Porto Alegre, abril de 2006.**

Dedico este trabalho...

àquele que vai nascer...

Agradeço de modo muito especial:

À Débora, com quem divido cada momento da minha vida.

Ao professor, orientador e amigo Hans-Georg Flickinger, com quem aprendi muito mais que filosofia.

À minha família: mãe, pai e Fabiane, que compreenderam minhas ausências durante o período do doutorado.

Aos colegas do curso de Filosofia da Universidade de Passo Fundo: Édison, Angelo, Altair, Cláudio, Márcio, Jaime, Eduardo, Nadir e Ediovani, pelo apoio e pela tranquilidade de saber que todo trabalho em equipe é mais feliz.

Ao professor Elli Benincã, a quem só posso chamar de mestre.

À instituição Universidade de Passo Fundo, na pessoa do vice-reitor de Pesquisa e Pós-Graduação, professor Carlos Alberto Forcelini, pelo apoio e incentivo.

Aos professores da PUCRS, pela qualidade e desafios das discussões promovidas nas aulas.

Aos funcionários e colegas da PUC, pelo clima de amizade e respeito.

Aos companheiros do NUPEFE da Universidade de Passo Fundo.

À professora Maria Emilse Lucatelli, pela sempre cuidadosa e qualificada revisão da linguagem.

A todos os alunos com quem tive oportunidade de trabalhar durante o doutorado e que, mesmo sem saber, por sua inquietação e capacidade de contagiar, foram decisivos em cada passo da minha formação.

*As coisas belas mostram que o homem se adequa ao mundo e mesmo a sua intuição das coisas está de acordo com as leis da sua intuição.*

Immanuel Kant

.....

*Para quê, por quê, ou? Por que em outra escuridão ou na mesma? E de quem é a voz perguntando isso? Quem pergunta, De quem é a voz perguntando isso? E responde, De quem quer que seja que cria tudo. Na mesma escuridão em que está sua criatura, ou em outra. Pela companhia. Quem pergunta no fim, Quem pergunta? E quem, no fim, responde como acima? E, muito depois, acrescenta para si mesmo, A não ser que haja mais outro. Que não se sabe onde procurar. E menos do que todos, o inimaginável. O inominável. O último. Eu. Deixa-o depressa.*

Samuel Beckett

*Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador.*

Clarice Lispector



## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

CFJ: *Crítica da Faculdade do Juízo* (Kant)

CRP: *Crítica da Razão Pura* (Kant)

CRPr.: *Crítica da Razão Prática* (Kant)

FMC: *Fundamentação da Metafísica dos Costumes* (Kant)

MC: *Metafísica dos Costumes* (Kant)

Log: *Lógica* (Kant)

TE: *Teoria Estética* (Adorno)

LE: *Lições de Estética* (Hegel)

Rep: *A República* (Platão)

## RESUMO

O trabalho expõe a dupla face da “Crítica da faculdade de juízo estética” de Kant, explorando seus desdobramentos na compreensão dos fenômenos estéticos. A primeira face é representada pelo prazer da beleza, índice de harmonia entre o modo como o mundo natural se organiza e as faculdades do conhecimento (imaginação e entendimento) em livre-jogo. Apesar de os ajuizamentos de gosto serem reflexivos, não determinados por um conceito, o prazer que os acompanha funciona como uma espécie de garantia sensível da nossa capacidade de conceptualizar em geral. A segunda face é representada pela experiência do abalo, da ruptura de tal harmonia, que leva o nome de sublime. O sublime, juntamente com as figuras do gênio e das idéias estéticas, indica para a insuficiência do próprio sujeito como portador de conceitos na compreensão de certos objetos. Considerando essa força negativa, o sublime fornece uma porta de entrada para o exame da arte contemporânea, principalmente na literatura. O romance *O inominável*, de Samuel Beckett, é um dos casos em que é possível constatar os desdobramentos da experiência do sublime, a partir de três aspectos básicos: 1) a construção de uma narrativa cuja dinâmica formal é caracterizada por constantes dúvidas e autonegações, impedindo uma compreensão estética como totalidade orgânica; 2) a presença de passagens poéticas que evocam no leitor o encontro com o indizível e o “não-silêncio” que aí se esconde; 3) como o “eu” autoconsciente e organizador do mundo, elemento recorrente da filosofia da consciência, é transformado num “eu” mínimo marcado pela suspeita sobre sua própria existência.

**Palavras-chave:** Kant, experiência estética, sublime, Beckett

## ABSTRACT

This dissertation posits double sides of Kant's "Critique of aesthetical judgment", examining its development in the understanding of the aesthetic phenomenon. The first side is represented by the pleasure of beauty, an indication of harmony between the way in which the natural world gets organized and the cognitive powers (imagination and understanding) in free play. Although the judgments of taste are reflective and not determined by a concept, the pleasure that comes with them works as a kind of sensitive guarantee of our general power of conceptualizing. The second side is represented by the experience of the "shock", the rupture of such harmony, which is called sublime. Sublime, along with the genius and the aesthetic ideas, indicates the insufficiency of the subject, seen as someone who has concepts, in the understanding of certain objects. Taking into account this negative strength, sublime allows us a way to examine the contemporary art, mainly in the literature. The novel *The Unnamable*, by Samuel Beckett, is an example of a piece in which it is possible to perceive the developments of the experience of sublime, seen from three basic points of view: 1) the construction of a narrative which formal dynamics is characterized by constant doubts and self-negations, preventing an aesthetic comprehension from happening as organic totality; 2) the presence of poetical passages that evoke in the reader the meeting with the unsayable and the "non-silence" that is hidden there; 3) the manner the self-conscious "self" and organizer of the world, a common element in the philosophy of consciousness, is transformed into a minimum "self" characterized by the suspicion about his / her own existence.

**Key words:** Kant, aesthetic experience, sublime, Beckett

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO GERAL E APRESENTAÇÃO DO PROBLEMA .....</b>	<b>14</b>
<i>Demarcações preliminares.....</i>	<i>14</i>
<i>Formalização dos problemas .....</i>	<i>20</i>
<b>1. A HARMONIA ENTRE RAZÃO E NATUREZA (I): A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COMO PROMESSA DE FELICIDADE .....</b>	<b>27</b>
1.1. OS JUÍZOS DE GOSTO NO PROJETO CRÍTICO.....	29
1.1.1. <i>O caráter estético .....</i>	<i>30</i>
1.1.2. <i>O caráter sintético.....</i>	<i>36</i>
1.1.3. <i>O caráter apriorístico.....</i>	<i>39</i>
1.2. O PRIMADO PRÁTICO DA LIBERDADE E SUA CONEXÃO COM A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA .....	47
1.2.1. <i>Experiência estética e aprendizado moral .....</i>	<i>49</i>
1.2.2. <i>Experiência estética e epistemologia moral.....</i>	<i>51</i>
<b>2. A HARMONIA ENTRE RAZÃO E NATUREZA (II): OS SINAIS ESTÉTICOS DE UMA IMAGEM COGNITIVA E MORAL DO MUNDO.....</b>	<b>59</b>
2.1. O PROJETO TRANSCENDENTAL E A NOÇÃO DE “IMAGEM DO MUNDO” .....	60
2.2. A CFJ COMO ALARGAMENTO DO PROJETO CRÍTICO: NOVOS JOGOS ENTRE AS FACULDADES DO CONHECIMENTO .....	63
2.3. OS JOGOS HARMÔNICOS DAS FACULDADES COGNITIVAS COMO BASE DOS JUÍZOS REFLEXIVOS .....	69
2.3.1. <i>Reflexão e jogo livre.....</i>	<i>70</i>
2.3.2. <i>Jogo livre e sentimento de prazer.....</i>	<i>72</i>
2.4. O PRINCÍPIO TRANSCENDENTAL DA “CONFORMIDADE A FINS” (ZWECKMÄSSIGKEIT) .....	74
2.4.1. <i>O papel epistemológico da conformidade a fins .....</i>	<i>74</i>
2.4.2. <i>O papel estético da conformidade a fins .....</i>	<i>75</i>
2.4.3. <i>“Conformidade a fins” (Zweckmässigkeit) não se confunde com “fim” (Zweck). 78</i>	
<b>3. PARA ALÉM DOS CONCEITOS (I): A RUPTURA E A AMBIVALÊNCIA DO SUBLIME.....</b>	<b>85</b>
3.1. DO AJUIZAMENTO DO BELO AO AJUIZAMENTO DO SUBLIME .....	87
3.2. A ESPECIFICIDADE DO SUBLIME.....	95
3.2.1. <i>Por primeiro, grandeza e quantidade .....</i>	<i>95</i>

3.2.2. <i>O sublime no limite do pensamento teórico-determinante</i> .....	98
3.2.3. <i>O sublime e o sentimento do moral</i> .....	102
<b>4. PARA ALÉM DOS CONCEITOS (II): A NATUREZA DA ARTE E A ARTE DA NATUREZA</b> .....	<b>105</b>
4.1. O LUGAR ARGUMENTATIVO DA ARTE NA CFJ .....	107
4.1.1. <i>A bela arte e sua delimitação</i> .....	111
4.1.2. <i>A imitação na relação arte e natureza</i> .....	112
4.2. AS FRONTEIRAS DA TÉCNICA: O PAPEL DO GÊNIO NA PRODUÇÃO DA ARTE.....	114
4.3. A ATIVIDADE DO GÊNIO, O INDIZÍVEL E A VONTADE DE DIZER: O CASO DAS IDÉIAS ESTÉTICAS .....	117
<b>5. AS VERTIGENS DO ESTÉTICO: O SUBLIME E A ARTE CONTEMPORÂNEA</b> .....	<b>124</b>
5.1. O SUBLIME E A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA.....	124
5.2. O SUBLIME NA NATUREZA E NA ARTE .....	130
5.3. A APARÊNCIA LITERÁRIA DO SUBLIME: O CASO DA POESIA E DA LITERATURA .....	133
5.4. O SUBLIME COMO APORIA DO PENSAMENTO UNILATERAL: UMA PAUSA PARA ADORNO.....	141
5.5. AS VERTIGENS DO ESTÉTICO: UM EXPERIMENTO COM A LITERATURA DE BECKETT .....	143
5.5.1. <i>As “frustrações” da forma e o matematicamente sublime</i> .....	147
5.5.2. <i>Para além da palavra: o sublime e o murmúrio do silêncio</i> .....	153
5.5.3. <i>As formas minimalistas da subjetividade no limiar do sublime</i> .....	157
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>164</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>169</b>
<i>Obras de Kant – originais e traduções consultadas</i> .....	169
<i>Referências auxiliares</i> .....	170

## **INTRODUÇÃO GERAL E APRESENTAÇÃO DO PROBLEMA**

### **Demarcações preliminares**

Antes de qualquer menção ao problema que conduz a investigação mais especificamente filosófica, é importante marcar duas idéias (a,b) que, juntas, delineiam aspectos decisivos que subjazem à argumentação. São idéias que expressam as motivações que levaram ao tema de pesquisa proposto e foram cruciais na definição da maneira como foi feita a abordagem. A primeira (a) tem a ver com a pertinência de se retomar a filosofia kantiana para compreender os cenários estéticos contemporâneos; a segunda (b) ressalta a riqueza da arte na tematização das questões e conceitos filosóficos que serão investigados na tese.

(a) A filosofia é, acima de tudo, uma compreensão voltada para o mundo e para o próprio ato de compreender o mundo. Uma investigação no campo da estética, portanto, não pode simplesmente se entregar ao exame isolado do patrimônio legado pela tradição filosófica, abstraindo-se das experiências nas quais o homem contemporâneo encontra-se mergulhado. Um trabalho filosófico sobre estética não pode ignorar a evidência de um cenário de estetização ou sensualização total, altamente influente na formação da consciência desse homem contemporâneo e com importantes interfaces com a vida moral. Nos dias de hoje, desde as coisas mais simples até produções altamente sofisticadas, que absorvem milhões e milhões de

dólares, tudo está cercado por preocupações estéticas e todas as coisas passam a ser compreendidas e julgadas de acordo com tal perspectiva. Nem é preciso mencionar o quanto isso atinge a questão de qual é o objetivo da vida humana e onde reside seu sentido. Se, antigamente, tomavam-se os santos e os intelectuais como modelos de vida, hoje a orientação é dada pela manutenção ou produção da beleza juvenil. O modelo a ser buscado é o do corpo atraente e bem delineado, mesmo que às custas de horas na esteira, de toneladas de silicone e litros de “botox”. Até mesmo os delírios impulsionados pelas possibilidades da manipulação genética encontram fundamento no terreno estético: clonagem, substituição de “partes envelhecidas pelo uso” e a busca da química da energia sexual eterna são, no fundo, sinais de uma época que põe o estético na linha de frente da organização da vida. Todos os recantos que estão ao alcance da retina, de modo especial os do espaço urbano, estão sendo submetidos a um cuidado estético<sup>1</sup> extremo. Os produtos são dotados de embalagens atrativas, as vitrines seduzem o olhar, os meios de comunicação de massa hipnotizam com uma overdose de efeitos e, até mesmo, os locais de “feióra” transformam-se em atração estética<sup>2</sup>. Além disso, ainda no horizonte de ambientes altamente estetizados, a emoção transforma-se na palavra do momento: os mais diversos espaços de interação, desde processos educativos até ambientes profissionais, exigem a criação de zonas de livre-fluxo emocional; discursos que se opõem a isso são tomados como retrógrados, atrasados e pouco eficientes. Isso significa que, se o modelo de sociedade em que nos encontramos pudesse realizar seus últimos propósitos, certamente teríamos um cenário, por assim dizer, *hiperestético*. Essa estetização do cotidiano é marcada pelo incentivo a vivências individuais, tais como o entretenimento, a diversão, o prazer (visual, emocional...) e o gozo sem conseqüências. É preciso destacar também que esse processo é estrategicamente econômico: pela associação com a estética tudo pode ser vendável e sedutor, até mesmo o que não pode ser vendido. E o que já é vendável é vendido por muito mais mediante um “banho” de forma. A dinâmica da produção estética exige, no entanto, uma altíssima velocidade de reposição: a vida do produto é tão breve que, antes mesmo de se tornar inútil, já se tornou *out*, como dizem os

---

<sup>1</sup> . Sobre a intensificação do cenário estético e suas decorrências podem-se consultar os textos de Welsch (1995 e 1997) bem como o trabalho de Jurandir Freire da Costa (2004).

<sup>2</sup> . Veja-se, por exemplo, o repentino sucesso que gozam os roteiros turísticos que incluem as favelas cariocas.

ingleses, ou *demodé*, como sugerem os franceses. O processo de estetização do mundo imprime uma dinâmica própria ao mundo industrial; se sai melhor quem consegue ser mais avançado do ponto de vista estético<sup>3</sup> e quem é mais rápido na reposição. A idéia adorniana de não haver mais nenhuma cultura a não ser em forma de mercadoria estaria, pois, se confirmando cada vez mais.

Sobre esse quadro já se realizaram importantes reflexões, das quais destacamos, de modo especial, os trabalhos de Adorno e Horkheimer (*Dialética do Esclarecimento*) e de N. Luhmann (*A realidade da mass-mídia*). Tais teorias demonstraram que a novidade do século XX não é o caráter mercadológico gerado por artistas livres, “mas a transferência *irrestrita* de critérios econômicos para a produção cultural e sua prática abertamente assumida, ou seja, a substituição do valor de uso das mercadorias culturais pelo valor de troca” (SCHWEPPENHÄUSER, 1999, p. 47 – grifo do autor). A consequência disso é simplesmente a produção de uma falsa identidade entre o particular e o universal (ou uma identidade artificialmente produzida). Os produtos culturais perderiam qualquer caráter distinto porque não obedeceriam, como no caso da arte autêntica, a uma lei própria, a uma lógica própria.

As teorias assinaladas têm em comum a referência a processos esquematizados de produção da cultura de massa. A idéia de um “esquema” é inspirada em Kant e tem a ver com o pressuposto epistemológico de que os dados múltiplos oferecidos pela experiência necessitam ser unificados pelo entendimento. Essa capacidade unificadora garantiria o espaço de uma subjetividade autônoma. No conceito de indústria cultural, essa “força de subjetividade” (ser sujeito) é solapada e substituída por uma filtragem planejada; já, para Luhmann, a função produtiva dos esquemas para o trabalho de memorização e aprendizagem ofereceria condições para uma liberdade cognitiva e prática<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> . A indústria de cigarros, já na década de 80, foi uma das primeiras a incorporar em suas campanhas o apelo estético. Se as compararmos com propagandas das décadas anteriores, veremos que as mais antigas valorizavam muito as qualidades internas dos produtos e seu apelo era mais racional do que emocional.

<sup>4</sup> Considerando o que dissemos até agora, o ponto central em que as duas teorias podem se corrigir mutuamente é a argumentação sobre a dominação. Na teoria crítica, a indústria cultural é instrumento eficiente para garantir a docilidade das massas. Isso não significa que seja algo planejado, mas se funda na própria irracionalidade da sociedade como um todo. Nesse ponto, a teoria funcionalista oferece um aparato teórico mais eficaz, pois



Levando em conta o que sugerem as linhas gerais dessas duas importantes teorias da cultura de massas, podemos lançar a suspeita de que o processo de estetização do mundo não é algo superficial, um simples avanço no processo de tornar a vida humana menos sombria ou sofrida, mas, sim, portador de algo com severas interferências na condução moral<sup>5</sup>, uma vez que advoga pela instrumentalização radical das coisas e das relações; um tipo de lógica mais objetificante até do que a da utilidade, uma vez que é marcada pelo agrado e pelo narcisismo. Isso quer dizer que as experiências estéticas, no cenário contemporâneo, carregam o “perigo” de reforçarem somente a postura de que tudo está disponível ao prazer individual e de que o estético, ou a experiência estética, restringe-se ao agradável ou a uma relação de prazer imediato. Paradoxalmente, a maximização estética produz como consequência a restrição a um tipo de satisfação apenas. Esse fato, ao invés de gerar e incentivar relações marcadas pelo cuidado como as coisas nos afetam, produz o que podemos chamar de **embrutecimento estético**. Uma vez que os estímulos estéticos convidam simplesmente ao agrado e à satisfação imediata, o resultado é a perda de sensibilidade e de interesse por aquilo que não é mais capaz de atender ao desejo narcisista. Outra consequência da redução do estético ao agradável é a perda da capacidade de produzir julgamentos (linguagem) sobre as experiências realizadas. O indivíduo encontra-se emudecido uma vez que está literalmente “satisfeito” pelo agrado proporcionado pelo

---

dispensa o pressuposto dos controladores e condutores da dominação (uma espécie de “teoria conspiratória”). Por outro lado, isso gera um outro problema: “Na medida em que são apresentados como resultado da evolução aparecem como a única coisa possível e não como algo que pudesse ser transformado pela práxis. [...] Não havendo nenhum sujeito, também não há um sujeito negativo que conduzisse a indústria cultural ou fosse seu substrato. O sistema funciona sozinho” (SCHWEPPENHÄUSER, 1999, p. 52). Neste sentido, a desvantagem descritiva do conceito de indústria cultural se evidencia como vantagem normativa na perspectiva da alteração do *status quo*. Dessa forma, uma alternativa para esboçar um diálogo produtivo entre as teorias citadas seria uma recombinação que pudesse unir à teoria dos sistemas uma contingência na autoprodução de um sistema parcial e os indicadores históricos do seu surgimento com uma teoria da ação crítica. Na lógica interna da teoria do sistema, as desestabilizações internas dos consensos surtem efeitos de estabilização. “Contra isso poderia se argumentar que a reflexão filosófica e crítica poderia tentar fugir desse sistema, oferecendo horizontes que não reproduzissem a totalidade da comunicação da mídia” (SCHWEPPENHÄUSER, 1999, p. 54). Ao reconstruir a realidade da indústria cultural como produto de uma racionalidade que se desenvolve dentro de um sistema, abre-se espaço para a transcendência dessa racionalidade na forma de auto-reflexão. Parece evidente, assim, que a filosofia social não pode mais trabalhar com o conceito forte do “sujeito” – mas ela tem que deixar espaço para *os sujeitos*, entendidos como sujeitos que criticam, perseguem interesses e agem dentro de complexos sistêmicos. Apesar de instigante, não é o caso, agora, de avançarmos nessa questão.

<sup>5</sup>. Sobre a relação entre estética e moralidade podem-se consultar as obras de Schiller (2002), Guyer (1997) bem como o recente artigo de Nadja Hermann (2004).

objeto. É como se, como aprendera na infância, não devesse pronunciar nenhuma palavra de “boca cheia”.

Em síntese, essa primeira idéia esboça um quadro no qual se harmonizam as expectativas de prazer do indivíduo com os produtos estéticos à sua disposição. A experiência estética gerada daí, com um caráter altamente restritivo, anuncia a aparência de um mundo que promete felicidade ilimitada e que nunca põe em questão a própria expectativa de prazer posta no início. É em Kant que julgamos encontrar referenciais teóricos que ajudam a elucidar esse complexo cenário. Na análise do ajuizamento estético<sup>6</sup> são estabelecidas categorias que tanto podem explicar a experiência de harmonia do sujeito com o mundo como suas próprias contradições. É evidente que Kant nem de longe poderia imaginar um grau de sensualização da vida como o que o homem contemporâneo médio vivencia. E, além disso, o ajuizamento estético só é exercitado muito além do agradável ou da mera satisfação dos sentidos. A questão, porém, fica interessante se pensarmos em termos de harmonia entre sujeito e mundo: assim como acontece com o consumidor contemporâneo que se sente “em casa” quando experimenta os clichês ou os enredos previsíveis da maioria dos bens culturais à sua disposição, também a beleza, no sentido kantiano, confirma que o mundo é um bom lugar para exercer nossas potencialidades cognitivas e morais. Não queremos dizer com isso que Kant seja algum tipo de precursor da indústria cultural; muito pelo contrário, o tipo de prazer que funda um juízo estético autêntico é totalmente diferente daquele que caracteriza o consumo. A semelhança entre o ajuizamento estético no sentido kantiano e o agudo processo de estetização do mundo atual está numa espécie de maximização do sujeito que ambos, por vias diversas, produzem. No consumo desenfreado de bens estéticos o sujeito não vê limites para si e transforma-se na medida das coisas. Algo só tem valor se agrada, se cumpre a

---

<sup>6</sup>. Como se sabe, o termo “estética”, na terceira *Crítica*, sofre um deslocamento semântico com relação a seu uso na primeira. Essa pequena “revolução” visa impedir de transportar as questões das formas puras a priori da sensibilidade para aquelas dos juízos sobre o belo e o sublime. Na terceira *Crítica*, o termo designa o próprio juízo refletido enquanto interessado exclusivamente no sentimento de prazer ou desprazer. A sensação informa o ânimo (*Gemüt*) sobre o seu estado. O estado de ânimo (*Gemütszustand*) afeta o pensamento enquanto pensa algo. A sensação - a *aisthesis* - assinala onde e como está o ânimo em termos de afeto (prazer e desprazer). Pode-se dizer que a sensação já é um julgamento imediato do pensamento sobre si mesmo. O pensamento julga seu próprio estado (se está “bem” ou se está “mal”) por ocasião de um objeto.

exigência de dar prazer<sup>7</sup>. No projeto crítico, por sua vez, o prazer que acompanha o ajuizamento de gosto atribui ao sujeito o *status* de ser privilegiado, que pode lidar com uma natureza que se deixa determinar teórica e moralmente.

Como contraponto a essa idéia de harmonia total, a essa “maximização” do sujeito, duas forças igualmente estéticas podem ser apontadas: de um lado, como questionadora radical das expectativas e dos desejos inautênticos do consumidor está a arte moderna; de outro, agora pensando segundo a lógica interna da argumentação kantiana, estão as figuras do sublime, do gênio e das idéias estéticas. E aqui, mais uma vez, podemos pensar aproximações entre os potenciais da filosofia kantiana e os cenários estéticos contemporâneos.

**(b)** A filosofia, na direção da compreensão do mundo, “funciona” melhor quando permite interfaces com outras formas de ver e entender o mundo. No caso da presente investigação, a literatura e o cinema serão parceiros freqüentes tanto na criação de imagens explicativas como na ampliação dos horizontes conceituais. A despeito dos ambientes de estetização que prezam pela agradabilidade e pelo oferecimento ao homem de uma espécie de prolongamento do “eu” narcisista, a arte procura recuperar a experiência estética deslocando-se da fluidez das situações cotidianas. Nesse deslocamento a arte passa a ser parceira da filosofia tanto como um tipo de linguagem capaz de apresentar – pelo uso acentuado da imaginação – temas e questões filosóficas que se localizam para além das fronteiras do conceito sistemático, quanto como referência crítica ao modo filosófico de colocar e solucionar problemas. Em razão desses potenciais muitas vezes, no decorrer do trabalho, faremos uso de imagens e situações encontradas no interior de obras de arte; nos últimos dois capítulos, com o propósito de experimentar mais concretamente as categorias

---

<sup>7</sup>. Aventamos rapidamente o quanto de ilusório e inautêntico pode ser esse prazer. O consumidor vê um desejo seu sendo suprido, mas não vê que tal desejo foi criado artificialmente. Isso significa que, ao invés de uma maximização do sujeito, o que temos é uma redução, uma perda de sua capacidade de julgar. O consumo só se fortalece quando o sujeito acredita estar comandando as decisões, quando, na verdade, encontra-se sem condição nenhuma de escolha. No campo do consumo a maximização é, na verdade, seu contrário: um aniquilamento do sujeito.

kantianas do sublime, do gênio e das idéias estéticas, apresentaremos um estudo do romance *O inominável* de Samuel Beckett.

## Formalização dos problemas

Estabelecido o pano de fundo das motivações teóricas, podemos partir para a formalização dos problemas e das hipóteses que guiam a pesquisa. Por uma questão didática, agrupamos os problemas e hipóteses em três eixos:

1º. Teria o ser humano, considerando o modo como é constituído, razões para assumir que não se encontra na posição de estranho dentro do mundo que o rodeia? Uma resposta positiva a essa questão deveria oferecer uma espécie de primado cognitivo capaz de garantir, salvaguardadas as diferenças, uma conexão segura entre homem (enquanto ser cognitivo) e natureza e que uma tal concordância poderia ser transferida para a experiência. Para Kant, o sinal sensível dessa unidade pode ser encontrado no ajuizamento estético da beleza. A harmonia interior das faculdades do conhecimento (jogando livremente) produz acordos espontâneos com a conformidade a fins (*Zweckmässigkeit*) das formações naturais, prometendo ao homem a “felicidade” espiritual necessária para habitar um mundo reconhecível como seu<sup>8</sup>. Aqui reside a causa pelo nosso interesse pela simples representação de objetos naturais, sem, no entanto, desejá-los imediatamente. Desse modo, como uma obra dedicada aos juízos estéticos e teleológicos, a *Crítica da faculdade do juízo*<sup>9</sup> pode ser lida quase num tom psicanalítico ao evidenciar que no ajuizamento espontâneo do belo na natureza encontra-se um desejo (sentimento) – ainda que de ordem superior – de pôr-se em harmonia com as condições exteriores (naturais). O sentimento do prazer, na simples

---

<sup>8</sup> . A hipótese de que o prazer, que acompanha o ajuizamento sobre a beleza, é um sinal da harmonia entre a forma da conformidade a fins de um objeto e o livre-jogo das faculdades do conhecimento associa-se à posição de Jens Kulenkampff, de modo especial a exposta no artigo “A lógica kantiana do juízo estético e o significado metafísico do belo na natureza”.

<sup>9</sup> . Traduzida também por *Crítica do juízo* ou *Crítica da faculdade de julgar*. As citações das obras de Kant serão localizadas no corpo do texto, mencionado sempre a abreviatura correspondente, o parágrafo se houver, a posição na numeração oficial e a página na tradução utilizada. As passagens citadas neste trabalho foram extraídas da tradução dos professores Valério Rohden e Antonio Marques, publicada em 1995 pela editora Forense Universitária. As passagens mais críticas foram cotejadas com outras traduções, cujas referências completas encontram-se no final.

representação, é o índice, o sinal, de que essa harmonia não é um postulado vazio ou artificial, mas uma evidência que pode ser sentida e ajuizada. No entanto, isso permite levantar a suspeita de que estamos diante de um paradoxo drástico do kantismo: o ser humano se adequa ao mundo (e vice-versa) porque, de acordo com o idealismo transcendental, foi ele próprio quem o constituiu. Para ilustrar melhor tal paradoxo recorreremos a um filme.

O filme *Memento* (2000), traduzido para o Brasil como *Amnésia* e dirigido por Christopher Nolan, apresenta o drama de alguém (Leonard)<sup>10</sup> que é posto na situação-limite de não poder mais contar com a memória recente<sup>11</sup>. Essa deficiência, iniciada por ocasião do assassinato da esposa, obriga-o a criar estratégias que garantam sua integridade e sobrevivência no mundo. O que Leonard faz, então, é andar sempre rodeado de materiais nos quais possa fazer anotações úteis para utilizar em outras oportunidades. Para as informações mais cruciais, como as que se referem às supostas circunstâncias do assassinato e aos dados do assassino, é o próprio corpo que, tatuado, serve como bloco de anotações. O filme parece sugerir que essa limitação da memória, que poderia ser um obstáculo severo para qualquer autodeterminação, inesperadamente se transforma num recurso para a produção de uma identidade (subjetividade) ilimitada. Isso ocorre à medida que Leonard descobre ao final (ou no início de um novo ciclo) que ele mesmo pode ser e produzir tudo, que criação e gozo só dependem dele, que sua identidade não encontra limites e se deixa moldar pelos seus desejos mais presentes e imediatos. Esquecer, para Leonard, passa a ser não mais fraqueza, mas poder; esquecer sempre abre a possibilidade de controle do tempo e do mundo, de decidir sobre os rumos das coisas a partir do desejo presente, sem levar em conta o passado ou o futuro. Graças a isso, Leonard pode iniciar novos ciclos a qualquer momento, porém, quando a situação se inverte e quer esquecer, já não consegue. O seu maior drama é não poder se livrar da memória, que insiste em ser ativada espontaneamente (o estupro e a morte da mulher). Não poder esquecer transforma-se,

---

<sup>10</sup> . Papel desempenhado por Guy Pearce.

<sup>11</sup> . O filme é construído de tal forma que a consciência do espectador se vê obrigada a experimentar a amnésia do personagem. O efeito é conseguido por uma montagem que subverte a ordem temporal. Personagem e público só sabem o que está acontecendo, mas não sabem o que aconteceu no passado, ou o que é responsável pelo modo como os fatos foram desencadeados.

assim, em fraqueza. Esquecer, assim como lembrar, é um poder que não pode ser controlado. Mas é algum poder o que não pode ser controlado?

O que garante a sobrevivência existencial do personagem principal é a realização de um projeto de vingança: encontrar o assassino da esposa. Entretanto, tal projeto se vê constantemente ameaçado pela impossibilidade de ele próprio não poder vivenciar um *continuum*, algo que mantivesse e fixasse a ordem dos fatos ou a seqüência causal que encaminharia o desfecho almejado. Diante dessa incapacidade, o projeto de vingança só é viabilizado pela tentativa de domínio total do mundo externo, pelo acesso a uma objetividade pura. Essa referência segura deveria compensar a incapacidade de guardar fatos novos na memória e, ao mesmo tempo, colocaria seu projeto a salvo de sua própria e danificada subjetividade. Dominar e objetivar – no caso, a mesma coisa – à custa de treinamento, esforço e rotina parece ser o caminho para a permanência no mundo e sua única garantia de humanidade. Leonard, como um “herói” da subjetividade, “arma-se até os dentes” com blocos, canetas, fotografias, mapas, cartazes, material para tatuagem, seu próprio corpo e sua inseparável *Polaroid*. A lente objetiva da máquina fotográfica (como exemplo da lógica imperfeita do objetivo<sup>12</sup>) e o escrever no próprio corpo – numa espécie de exteriorização (objetivação) total – são as metáforas dessa jornada épica. Os dados cuidadosamente compilados e registrados garantiriam acesso à realidade mesma, condição necessária para o sucesso da vingança. Os gestos de Leonard procurando objetivar tudo, porém, vêm acompanhados de, no mínimo, duas conseqüências paradoxais: a primeira é a constante ameaça da perda do controle, o terror diante da presença de algo ou alguém que pudesse pôr em suspeita a objetividade do mundo por ele criado<sup>13</sup>. Uma anotação não feita, por exemplo, produziria efeitos em cascata praticamente irrecuperáveis, o que deixa Leonard sempre na tênue fronteira entre uma ordem que pode controlar e o caos total. A segunda, e talvez mais drástica, conseqüência é que, na busca do domínio

---

<sup>12</sup> . Numa menção ao clássico filme *Blow Up* (*Depois daquele beijo* – 1966), de Michelangelo Antonioni, inspirado, por sua vez, no conto “Las babas del diablo” (1959), do escritor argentino Júlio Cortazar (1914-1984).

<sup>13</sup> . O assassinato de Teddy, no início (ou no final) do filme, poderia ser compreendido como uma estratégia para eliminar qualquer risco na lógica construída por Leonard. Ao pôr em risco suas certezas, Teddy também precisa ser dominado; o contraditório também precisa ser incorporado e, nesse caso, incorporar (dominar) significa eliminar.

total da realidade externa, o personagem não consegue mais saber qual é a sua identidade. Leonard estrutura um suposto mundo objetivo de maneira completamente auto-referencial e, por isso mesmo, não pode confiar em ninguém. Só o “eu” é confiável<sup>14</sup>, só as anotações com sua letra são confiáveis, só as fotografias instantâneas da sua máquina são confiáveis. Nesse mundo auto-referencial Leonard é, ao mesmo tempo, criador e criatura; ao buscar definir sua identidade a partir do mundo que ele mesmo criou, Leonard não pode mais saber quem é, pois pode ser qualquer um. No seu mundo não há espaço para mais ninguém, não há nenhuma sociabilidade (sua única salvação, talvez). O sonho de um mundo totalmente objetivo – que só elimina a ameaça do incontrolado por ser totalmente auto-referencial – acaba por aniquilar a identidade do criador. Leonard não pode saber quem é, pois o mundo onde procura se autodefinir é produto seu e, por isso, marcado por uma existência deteriorada e frágil, não havendo garantia nenhuma de sua realidade. Assim, a objetividade prometida pelo mundo totalmente dominado trai o projeto de vingança para o qual o próprio mundo foi construído. Para vingar, Leonard teria de, primeiro, garantir sua identidade, garantir que o que o impulsiona não é ficção, que seu inimigo é real. Como não aceita nenhum mundo para além do dele, neste mundo Leonard se perde.

É evidente que o caráter drástico e desesperador da condição de Leonard faz apenas o papel de metáfora. No campo da argumentação filosófica, os dramas existenciais e particulares são apenas ilustrativos e só muito raramente determinantes. Entretanto, a situação retratada no filme apresenta, de um modo radical, o paradoxo cognitivo que está na base de uma razão transcendental, principalmente quando se leva em conta sua dimensão estética: no ajuizamento estético as coisas se passam como se a natureza desse garantias sensíveis de sua cognoscibilidade. Tais garantias confirmariam nossa condição de seres conhecedores ou, ao menos, de seres portadores de tal poder. O belo, na natureza, assumiria um “significado metafísico” (KULENKAMPPFF, 1992, p. 22), pois nos processos de relação com o mundo natural estaria em jogo bem mais do que o simples conhecimento de eventos particulares, mas

---

<sup>14</sup> . Alguém poderia argumentar que os “outros”, que aparecem no filme não são mesmo dignos de confiança. Entretanto, é preciso levar em conta que os “outros” estão sendo apresentados pelo olhar de Leonard; portanto têm sua imagem gerada pela desconfiança típica do sujeito controlador.

algo sobre a nossa própria natureza cognitiva. Kulenkampff (1992, p. 23) resume essa idéia afirmando que “o belo da natureza nos assegura que estamos em casa no mundo empírico”. Isso deveria conceder ao sujeito um estatuto epistemológico suficiente para continuar produzindo mais e mais conhecimento sobre o mundo. E então aí se apresenta o paradoxo: este mundo, que dá ao homem sinais de que é cognoscível, é já constituído pelo sujeito transcendental; os sinais, portanto, poderiam ser apenas um reencontro consigo mesmo, como o que acontece com Leonard ao confiar naquilo que ele mesmo providenciou tão cuidadosamente. Abordaremos esse primeiro eixo de questões nos capítulos 1 e 2.

2º) Para além da busca de produzir “pontes” entre natureza e liberdade, a CFJ também é uma obra que apresenta os elementos tensionados dessa própria tentativa. Daí decorre o segundo eixo dessa investigação: trazer à tona três desses elementos – o sublime, o gênio e as idéias estéticas - sinalizando sua produtividade para a compreensão daquelas experiências que ultrapassam o território da aplicação direta de conceitos teóricos e/ou morais.

Se com o belo a razão conhece sua confirmação no mundo sensível, com o sublime ela conhece o drama, o embaraço de sua inadequação. O drama sublime (do ponto de vista matemático) resulta do umbral a que a imaginação chega quando se opõe por si mesma a toda estimativa estética de grandeza. A experiência estética do sublime põe em evidência a situação do homem que se confronta simultaneamente com o desafio da experiencialidade da natureza e a interrogação em face de si próprio quando tal experiencialidade lhe é negada. Trata-se de uma ocasião em que a máxima abertura e os limites da relação com o mundo se exprimem. No sublime os objetos se apresentam como excessivos com relação à imaginação. Um objeto excessivo é todo aquele que, quer pela sua grandeza (sublime matemático), quer pela sua força e poder (sublime dinâmico), resiste a deixar-se compreender numa intuição. Essa é a gênese sensível que deflagra um encontro conflituoso entre a imaginação, o entendimento e a razão. De um lado, há um movimento de atração: a imaginação é desafiada a medir o incomensurável, sendo estimulada a elevar-se para além dos seus limites. Nesse limite



da sensibilidade é a razão que se descobre como ressonância das suas idéias constitutivas e irrepresentáveis. De outro lado, há um movimento de repulsa: na medida em que a imaginação falha na tentativa de intuir, podemos sentir no ânimo como que encerrados dentro de limites. O objeto, assim, é admitido como sublime através de um prazer que só é possível mediante um desprazer. Os capítulos 3 e 4 são destinados a apresentar os detalhes desse raciocínio.

A perspectiva de uma descrição das condições de possibilidade de uma experiência da apresentação negativa ou de uma não-apresentação faz do sublime algo que extrapola o horizonte da filosofia kantiana. Associado às figuras do gênio e das idéias estéticas, o sublime aparece como instrumento adequado para serem pensados motivos fundamentais da arte contemporânea. Essa é a hipótese central do trabalho, que se sustenta na medida em que enfatizamos o sublime no seu aspecto de “falha representacional”, colocando em plano menor a discussão do sublime como certeza da porção supra-sensível do homem. A idéia é compreender o estatuto ao mesmo tempo frágil e persistente dessa figura singular no pensamento crítico, buscando irradiar os efeitos desse olhar para a arte contemporânea, quando todas as categorias que pareciam identificar uma obra de arte, enquanto aparecer de um conteúdo, enquanto representação de um objeto segundo regras da harmonia e proporção, enfim, enquanto declinações do conceito de belo, deixam de ser suficientes.

3º) Por fim, no último capítulo julgamos demonstrar a produtividade das figuras do sublime, do gênio e das idéias estéticas propondo uma abordagem mais direta de uma forma de arte, a literatura, e de uma obra em especial, *O inominável*, de Samuel Beckett. Além de apresentar os motivos que permitem deslocar a discussão do interior da “Crítica da faculdade do juízo estética”<sup>15</sup> para o terreno da arte e da literatura contemporânea, essa parte do trabalho procura navegar rapidamente nas águas agitadas do texto de Beckett. A navegação destaca três traços que, no nosso entender, exigem

---

<sup>15</sup> . É importante assinalar que o foco central da investigação é “Crítica da faculdade de juízo estética”, primeira parte da CFJ. Apesar de não compor o objeto principal da tese, a estrutura dos juízos teleológicos, apresentada na segunda parte da CFJ, é fundamental para entender o mecanismo finalístico e reflexivo da razão humana; faremos menção a isso quando houver necessidade.

que se ultrapasse uma estética fechada na tranquilidade e no acordo (universal) abrindo as portas para uma estética capaz de reconduzir a obra ao lugar de sua inquietação, um lugar que só pode receber o nome de sublime: a) a constituição formal do romance, marcada por constantes autoquestionamentos e contradições por parte do narrador. Essa característica dificulta a apreensão de uma unidade, levando o leitor a experiências muito próximas ao que Kant denominou de “matematicamente sublime”; b) as passagens poéticas que evocam no leitor o encontro com o indizível, o inapresentável, o inominável, e que, ao mesmo tempo, dão muito a pensar, não implicando silêncio; c) como o “eu” autoconsciente e organizador do mundo, figura recorrente da filosofia da consciência, é transformado num “eu” mínimo marcado pela suspeita sobre a própria existência.

## **1. A HARMONIA ENTRE RAZÃO E NATUREZA (I): A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COMO PROMESSA DE FELICIDADE**

Na CFJ, como em todas as obras críticas, pressupõe-se a singular posição do homem como o único ser dotado de razão. Diante das realizações autônomas permitidas por tal condição privilegiada, tanto no conhecer como no agir, apresenta-se o receio de que o homem simplesmente se afaste da relação natural em que desde sempre já se encontra como ser sensível. O homem só conhece a si mesmo como ser racional, o que, considerando os outros seres, significa uma exceção ou um “abismo” entre ele e o meio. Sua condição racional gera, necessariamente, uma cisão entre sensibilidade e inteligibilidade, e o homem só poderia superar (ou suportar) tal “esquizofrenia” de duas formas: entregando-se totalmente às demandas da sensibilidade, numa aproximação radical com os demais seres naturais, ou contando que a razão encontre pontos de apoio na natureza. A primeira hipótese é rechaçada pela razão pelo simples fato de representar a negação da liberdade e da felicidade, ao passo que a segunda permitiria que a razão não visse a natureza como o seu inteiramente outro, mas a própria natureza (como um todo, do ponto de vista teleológico) poderia ser pensada como racional e portadora de fins.

Considerando a última idéia, o eixo temático deste capítulo poderia ser formalizado assim: teria o homem razões morais para assumir que se encontra num mundo no qual a possibilidade de autodeterminação do seu agir tem chance segura de

sucesso? Em outras palavras: existem razões para ter esperança de que, sendo o homem como é, adequa-se ao mundo podendo desenvolver o que constitui propriamente sua humanidade? Responder a tal questão implica ressaltar o logocentrismo prático que está por trás dela e sustentar conexões possíveis entre a autodeterminação (liberdade), como qualidade humana fundamental, e a condição de ser sensível (pertencente à natureza de algum modo) deste mesmo ser humano .

É na tentativa de explorar um pouco mais esse primado prático, pressuposto na arquitetônica da razão e, por conseguinte, na análise kantiana da experiência estética, que inscrevemos o objetivo geral deste capítulo. A organização dos raciocínios obedece a várias etapas. Em primeiro lugar, verificamos como Kant concede legitimidade e especificidade a uma investigação transcendental delimitada aos juízos de gosto, garantindo seu caráter estético, sintético e a priori, conforme a lógica argumentativa do primeiro e do segundo momento da “Analítica do Belo”<sup>16</sup>. A reconstrução das características dos juízos de gosto sobre o belo é um passo necessário para a verificação de sua relação com a moralidade, principalmente no que diz respeito à ausência de interesses. A tese kantiana é de que a beleza não é uma característica do objeto, ainda que nos juízos de gosto ela se apresente como um predicado objetivo. Numa outra perspectiva, o belo é tomado como objeto de uma representação na medida em que esta ocasiona prazer, ou seja, o belo está vinculado a um sentimento – por isso o juízo é estético – que ocorre na presença de uma determinada representação, constituída a partir de um livre-jogo das faculdades do conhecimento (imaginação e entendimento). O juízo estético refere-se ao nosso sentimento de vida, diferenciando-se dos juízos sobre as qualidades dos objetos (teóricos) e dos juízos sobre o valor dos fins do nosso agir (morais). Só tem gosto, diz Kant, aquele que é capaz de fazer uso da capacidade de vivenciar esse prazer, cuja característica é a ausência de interesses com relação ao objeto. Em segundo lugar, apresentamos a possibilidade de que a investigação estética se assenta em algo mais primordial da filosofia prática kantiana (ou talvez do idealismo alemão, em sentido amplo): a garantia da liberdade (incondicionado) como algo fundamental da relação do homem com o mundo, com os

---

<sup>16</sup> . De ora avante, apenas “Analítica”.

demais e consigo mesmo. Guiados por essa intenção, propomos uma brevíssima descrição da importância da experiência estética para aquilo que denominamos de “psicologia moral” (ou pedagogia moral – no sentido de um aprendizado) para, em seguida, explorar mais detidamente as relações com uma epistemologia moral.

## 1.1. OS JUÍZOS DE GOSTO NO PROJETO CRÍTICO

A obra que concentra os escritos estéticos de Kant é a primeira parte da CFJ, publicada pela primeira vez em 1790. Ainda que, em obras menores<sup>17</sup>, Kant já tivesse dedicado tempo para tratar de questões estéticas, é na CFJ que veremos uma abordagem consistente e embasada metodologicamente nos fundamentos do sistema crítico. Ali podemos verificar a filosofia transcendental buscando um ponto de prova a respeito da universalidade dos juízos de gosto num contexto onde as estéticas empiristas – como as de Hume e Burke – os relegavam ao âmbito do relativismo e da obscuridade dos sentimentos privados. Além de enfrentar as dificuldades emergentes desse debate, Kant precisa equilibrar os argumentos com as exigências do sistema crítico, ou seja, se, por um lado, precisa rebater as teses particularistas, por outro precisa manter fidelidade às demandas transcendentais que fundara e dera corpo nas *Críticas* anteriores. Assim, a expansão da crítica do gosto, realizada na “Introdução” definitiva<sup>18</sup> da CFJ, concede à experiência estética um maior significado e a coloca lado a lado dos temas cruciais da filosofia transcendental, servindo

[...] para os “nossos interesses morais”, para entender a sociabilidade humana, mesmo para um modo de conceber a conformidade da natureza aos fins dos homens e por conseguinte para uma nova forma de explorar o complicado jogo das metáforas da “imposição” e “passividade” que se encontram no cerne da filosofia crítica, e até para uma “transição” do domínio da natureza para o da liberdade, efetuando assim a mediação do

<sup>17</sup> . Como, por exemplo, as *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, de 1764.

<sup>18</sup> . Por “Introdução” definitiva entende-se a “Segunda introdução”, aquela que efetivamente foi anexada à obra a partir da primeira edição. Esta “Segunda introdução”, apesar de ser menor, não é um resumo da primeira. Conforme Ricardo TERRA (1995, p. 27) a redação da segunda é mais cuidadosa e o texto mais bem articulado, fato que permite uma compreensão melhorada das teses básicas.

grande dualismo que Kant legou à história da filosofia. (PIPPIN, 1992, p. 116).

### 1.1.1. O caráter estético

Na nota de rodapé 19 (CFJ, p. 47) Kant explica o gosto como a faculdade de ajuizamento do belo, significando que uma investigação do que seja o belo deve pautar-se pela análise dos juízos a partir dos quais o gosto se expressa e que é na experiência do sujeito – não nos objetos – que devemos procurar o que nos faz definir propriamente a beleza de algo. O predicado belo, num juízo, não é uma característica objetiva, mas uma especial experiência subjetiva que o objeto desencadeia. Uma “Analítica” justifica-se então, como uma decomposição dos diversos momentos do juízo de gosto, tomados como “funções lógicas”, já que, como demonstraremos adiante, essa modalidade de juízo guarda sempre uma referência ao entendimento. Tanto nos juízos do entendimento quanto nos juízos de gosto, as funções lógicas permanecem idênticas; o que varia é a especificidade da experiência e a estrutura a priori de cada juízo.

A demonstração de que os juízos de gosto são estéticos começa pela própria definição do belo: “Para distinguir se algo é belo ou não, referimos à representação, não pelo entendimento ao objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade de imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer e desprazer”. (CFJ, § 1, B 4, p. 47). Como vemos, Kant está realizando aqui um duplo deslocamento: primeiro, o belo é deslocado para a direção da representação para, em seguida, mais radicalmente, ser deslocado para o âmbito do prazer ou desprazer mediante essa representação. Por se referir exatamente ao sentimento de prazer ou desprazer ocorrido no sujeito mediante a **simples representação** de um objeto, o belo não diz nada do objeto. A **simplicidade** da representação deve aqui ganhar destaque uma vez que guarda uma **complexidade** que se bifurca em dois sentidos: primeiro, designa um afastamento do objeto: aquilo que provoca prazer ou desprazer é independente (no sentido de que não pressupõe interesse) da existência do objeto;

segundo, a **simples representação** não é tão simples como está se anunciando, já que é nela que Kant fundará a aprioridade do juízo de gosto sobre o belo e sua conseqüente universalidade e necessidade.

O juízo de gosto sobre o belo só existe na presença de um sentimento; é, portanto, subjetivo, não podendo ser teórico (pois seu fundamento teria de ser objetivo), mas estético<sup>19</sup>. Um juízo do tipo “x é belo” não pode ser tomado como designando uma propriedade de “x”, pois equivaleria a torná-lo cognitivo (teórico); ele está apenas comunicando uma experiência especial de prazer que o sujeito vivencia na representação do objeto “x”. O juízo, assim, é estético, pois designa um modo como o sujeito é afetado pela sensação, não sendo diretamente determinado pela fonte das representações, pois estas podem ser empíricas ou racionais (idéias). O caráter estético reside apenas na referência do juízo: se o juízo se refere ao objeto, é teórico (lógico); já, se a referência for o próprio sujeito (seu sentimento), é estético.

Uma vez definido o caráter estético do juízo de gosto, é preciso encontrar a especificidade do que seja propriamente o belo, afinal, nem todo ajuizamento que expressa sentimentos (de prazer ou desprazer) corresponde ao belo. Além disso, pensar uma teoria da beleza nas condições estéticas até agora estabelecidas seria dar razão à noção vulgar de que questões de gosto não se discutem (*de gustibus non est disputandum*). O recém-conceituado caráter estético parece apontar para esse relativismo, pois, se o belo está ligado ao gosto e ao sentimento e não é uma propriedade objetiva, é totalmente privado e dependente das particularidades de cada sujeito. Levado às derradeiras conseqüências, esse pensamento prejudica ou até mesmo inviabiliza qualquer tentativa de levar adiante uma reflexão filosófica sobre juízos de gosto, ao mesmo tempo em que transfere para a psicologia empírica toda e qualquer abordagem sobre esse tipo de experiência. Nada, porém, é mais refratário ao pensamento kantiano do que tratar das questões estéticas com base em premissas

---

<sup>19</sup> . O termo “estética” é derivado do grego *aisthesis*, que designa sensação ou sentimento, tendo sido utilizado primeiramente por Alexander G. Baumgarten (1750). Na CRP, Kant já o utilizara, no sentido teórico, enquanto buscava investigar as condições transcendentais (formas puras *a priori*) da sensibilidade (percepção de objetos). Na CFJ o termo é empregado não designando mais a percepção de objetos, mas o sentimento (subjetivo) de prazer ou desprazer (LALLANDE, 1993, p. 344).

relativistas. Para o filósofo de Königsberg é preciso, como forma de suplantar os perigos do subjetivismo, submeter os juízos de gosto a uma análise minuciosa e verificar quais são os modos pelos quais o sujeito pode ser afetado (esteticamente) pelo objeto, experimentando modos distintos de complacência,<sup>20</sup> e pontualizar qual desses é próprio de uma faculdade de sentir superior. É só na medida em que localizamos nas diferentes formas de complacência uma ligada à faculdade de sentir superior que fica possibilitada a investigação transcendental.

É com esse objetivo que se incluem os parágrafos 2 a 5 da *Analítica*: estabelecer as devidas distinções entre os juízos sobre o agradável, sobre o bom e, finalmente, sobre o belo, produto de uma faculdade de sentir superior. Começemos investigando o fundamento do juízo sobre o agradável: “Agradável é o que apraz aos sentidos na sensação.” (CFJ, § 3, B 7, p. 50). Para uma compreensão exata do significado da complacência no agradável, é preciso proceder a um exame da noção de sensação em jogo aqui: uma complacência qualquer é sempre uma sensação, a sensação de um prazer, de uma satisfação. O uso comum do termo “sensação”, conforme descrito acima, para compreensão do estatuto diferenciado dos juízos sobre o agradável, gera confusão, já que o prazer é sempre uma sensação agradável. Um outro sentido da palavra “sensação”, no entanto, quando vinculado ao substrato empírico da faculdade do conhecimento, pode contribuir para esclarecer a complacência no agradável. Trata-se do contato possível do sujeito com os objetos do exterior, ou seja, a sensação deve ser tomada como uma representação objetiva (pois se refere ao objeto) dos sentidos e o juízo sobre o agradável “[...] já resulta claro do fato que mediante sensação ele suscita

---

<sup>20</sup> . Na construção desta tese optamos por manter para a palavra alemã *Wohlgefallen* a tradução proposta pelos professores Valério Rohden e António Marques, a saber, “complacência”. Pesa, para tanto, a justificativa do tradutor na nota 22 da CFJ, principalmente ao argumentar que esta tradução estaria de acordo com o equivalente latino *complacere* (*cum alio placere*) proposto por Kant em outras passagens. É preciso, entretanto, levar em conta que alguns usos da palavra “complacência” na língua portuguesa revestiram-se de significados pejorativos, tais como benevolência excessiva, condescendência, ou, até mesmo, permissividade. Um homem complacente, neste caso, seria alguém que permitisse abusos. Visando tornar o texto mais fluente, utilizaremos tanto “complacência” como “satisfação” (adotada em diversas traduções da CFJ e presente também na versão francesa do *Kant-Lexikon* de Rudolf Eisler) significando um tipo de experiência em que o sujeito vivencia uma certa completude na sensação com relação ao objeto representado. Em traduções para línguas latinas podemos encontrar: *satisfacción* (tradução espanhola de Manuel García Morente), *placer* (tradução espanhola – edição argentina – de José Rovira Armengoi), *piacere* (tradução italiana de Alfredo Gargiulo) e *satisfaction* (nas traduções francesas de Alexis Philonenko e de Alain Renaut). Nas traduções inglesas consultadas aparecem ainda *delight* (James Creed Meredith) e *satisfaction* (J. H. Bernard).



um desejo de tal objeto, por conseguinte a complacência pressupõe não o simples juízo sobre ele, mas a referência de sua existência ao meu estado, na medida em que ele é afetado por um tal objeto”. (CFJ, § 3, B 9, p. 51-52).

A complacência ligada ao agradável ocorre na presença de um interesse nitidamente voltado à existência do objeto. Não é a simples representação que satisfaz, mas a existência e a possibilidade de deleite do objeto. O objeto agradável **deleita** muito mais do que **apraz**, pois sua representação tem em vista o **gozo** e um prazer interessado. Interesse é aqui entendido como a “[...] complacência que ligamos à representação da existência de um objeto. Por isso, um tal interesse sempre envolve, ao mesmo tempo, referência à faculdade de apetição, quer como seu fundamento de determinação, quer como vinculando-se necessariamente ao seu fundamento de determinação”. (CFJ, § 2, B 5, p. 49). A complacência no agradável, por estar intimamente ligada ao interesse pelo objeto, fica restrita à faculdade de desejar (apetição) inferior – por tratar-se de uma determinação movida pela sensação, um móbil, um desejo de consumo, não uma determinação de cunho racional. E, por ter em vista somente gozo e deleite, no agradável o julgar se torna dispensável (CFJ, § 3, B 10, p. 52).

Seguindo o itinerário das devidas distinções, é importante explicitar uma outra espécie de complacência, em muitos casos idêntica ao agradável, já que, a seu exemplo, também se funda no interesse. Estamos nos referindo à complacência no **bom**:

Bom é o que apraz mediante a razão pelo simples conceito. Denominamos bom para (o útil) algo que apraz somente como um meio; outra coisa, porém, que apraz por si mesma denominamos bom em si. Em ambos está contido o conceito de um fim, portanto a relação da razão ao (pelo menos possível) querer, conseqüentemente uma complacência na existência de um objeto ou de uma ação, isto é, um interesse qualquer. (CFJ, § 4, B 10, p. 52).

Kant aponta, nessa definição, a existência de duas formas do bom: tomado na relação do objeto com um fim, quando dizemos que o objeto é útil, bom para isto ou aquilo; ou tomado como uma finalidade presente no próprio objeto, é o bom em si

mesmo. Ambos, no entanto, comungam de uma mesma característica: pressupõem, com respeito ao objeto, o conceito de um fim. A complacência no bom, tanto mediata quanto imediatamente, exige uma operação da razão. No objeto bom, enquanto útil, é a razão que estabelece o fim ao qual este objeto serve como meio; no objeto bom em si mesmo, que Kant identifica como o bem moral, é a razão, **atuando no seu mais alto interesse**, que o determina imediatamente. Ainda que tal interesse seja diferente daquele presente no agradável, por se dar mediante um conceito da razão, isso não retira o peso de ser ele o elemento que funda o ajuizamento.

Por fim, é necessário esclarecer a especificidade da complacência no belo: “Pode-se dizer que, entre todos estes modos de complacência, única e exclusivamente o do gosto pelo belo é uma complacência desinteressada e livre; pois nenhum interesse, quer dos sentidos, quer o da razão, arranca aplauso”. (CFJ, § 5, B 15, p. 55). É o desinteresse que marca a peculiaridade da complacência no belo por fixar uma completa independência (autonomia) com relação à existência do objeto. O caráter estético do juízo de gosto já demonstrara que sua referência nunca é posta exclusivamente na simples representação; agora, a noção de complacência desinteressada reforça a idéia de que é possível vivenciar prazer ou desprazer independentemente da existência do objeto. É evidente que isso não significa que uma experiência do belo exclua qualquer objetualidade, afinal, dizemos “*O objeto x é belo*”, e julgamos o belo **como se**<sup>21</sup> fosse uma propriedade do objeto<sup>22</sup>. O que Kant aduz é que, no belo, o interesse inexistente como uma inclinação ao objeto. A complacência nasce da simples representação; a representação exige o objeto (*Gegenstand*); o objeto (*Objekt*) da representação não é, entretanto, fundamento do interesse: “Não se tem que simpatizar minimamente com a existência da coisa, mas ser a esse respeito completamente indiferente para em matéria de gosto desempenhar o papel de juiz”. (CFJ, § 2, B 7, p. 50). É assim que vai se delineando uma das características paradoxais da complacência no belo: o juízo de gosto funda-se numa experiência interessantíssima, mas totalmente desinteressada, ou, como afirma o

<sup>21</sup> . A importância metodológica e as implicações teóricas deste “como se” analógico, aplicado às relações que o ajuizamento estético tem com o uso teórico e prático da razão, serão abordadas posteriormente.

<sup>22</sup> . Conforme Loparic (2001, p. 61) o belo funciona, nesse tipo de juízo, como um “quase predicado”.

próprio Kant, “[...] ele não se funda sobre nenhum interesse mas produz um interesse”. (CFJ, § 2, nota 23, p. 50).

É preciso, agora, saber como a simples representação do objeto pode ser acompanhada de satisfação (complacência) e, ao mesmo tempo, permanecer independente da existência do objeto. Esse “saber como” aponta, desde já, para o núcleo central da investigação sobre o gosto: a possibilidade de fundamentar um princípio a priori, anterior ao sentimento de prazer ou desprazer e que funcione como condição de possibilidade da experiência estética. O fato de Kant ter vinculado a complacência do belo à faculdade de sentir superior, autonomizando-a dos móveis sensíveis (interesses), é o que lhe permite entabular uma investigação transcendental. Na complacência do bom (útil) e no agradável, por serem sensações fundadas em interesses diretos no objeto, é impossível localizar uma base (transcendental) específica na consciência que faz tais experiências<sup>23</sup>.

A explicação do belo inferida do primeiro momento da *Analítica*, e que contém os seus resultados<sup>24</sup>, pode ser compreendida com um triplo propósito: em primeiro lugar, o caráter estético do juízo de gosto separa a faculdade do juízo da faculdade do entendimento; em segundo lugar, a complacência desinteressada do juízo de gosto sobre o belo separa-o do uso prático da razão (faculdade da razão), tanto ao tomarmos a faculdade de desejar inferior (agradável) quanto a superior (bom em si); finalmente, em terceiro lugar, a noção de complacência desinteressada une o belo à faculdade de sentir superior (faculdade do juízo). É a realização desses propósitos que criará as condições para Kant buscar os elementos a priori desse especial sentimento de prazer que é o belo.

---

<sup>23</sup> . É preciso, aqui, registrar um breve esclarecimento: no que concerne ao agradável e ao útil, qualquer investigação transcendental é inexequível dado o seu teor eminentemente privado. Entretanto, no bom em si é possível pensar algo *a priori*. Isso foi demonstrado pela CRPr ao explicar o bem moral. O juízo, neste caso, nunca poderia ser denominado estético, mas, sim, moral. Mais adiante procuraremos argumentar que a separação entre gosto e moralidade não parece ser tão drástica em outras partes da CFJ, como o que se encontra na *Analítica*.

<sup>24</sup> . Citêmo-la: “Gosto é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante uma complacência ou descomplacência independente de todo interesse. O objeto desta complacência chama-se belo”. (CFJ, B 16, p. 55).

### 1.1.2. O caráter sintético

Para Kant, julgar é construir uma unidade entre dois termos heterogêneos, “[...] que relacionam um sujeito a um predicado, de maneira tal que estabelece um enlace entre ambos pese o fato de serem entre si completamente estranhos” (BARCO, 1988, p. 33). Conforme a “Introdução” da CRP (B 10 a B 14), os juízos, do ponto de vista da relação sujeito-predicado, podem existir de duas formas: a) **analíticos**: são juízos em que o predicado nada acrescenta de conteúdo ao sujeito (por exemplo, “todos os corpos são extensos”). Os juízos analíticos seguem o princípio da não-contradição e são pensados segundo a identidade: o que se diz do sujeito é apenas uma explicitação de algo que já estava nele. Por isso, podem ser chamados também de “juízos explicativos”. Em juízos desse tipo a negação só é possível à custa de contradição; b) **sintéticos**: são juízos extensivos, nos quais o predicado amplia as informações sobre o sujeito (por exemplo, “alguns corpos são pesados”). Um juízo sintético remete a outro juízo, nunca a si mesmo. Nestes, a negação do predicado, em relação ao sujeito, não produz contradição.

Além dessa primeira classificação, ainda na “Introdução” da CRP, Kant realiza outra, sobre a relação do juízo com a experiência. Nesse sentido, os juízos podem ser: a) **a priori**: são independentes da experiência; trata-se de uma independência lógica, ou seja, são independentes de todo juízo que descreva experiências ou impressões sensíveis; b) **a posteriori**: dependem da experiência ou de juízos que descrevam experiências.

A classificação kantiana dos juízos traz duas implicações: que todo juízo analítico deve ser a priori – o que os faz equivaler às proposições analíticas da lógica e da matemática – e que todos os juízos a posteriori são sintéticos – o que os faz equivaler às proposições descritivo-científicas. Entretanto, é bem sabido que existe uma terceira modalidade de juízos, exatamente a que ocupa um *status* central no sustento do sistema kantiano: os juízos sintéticos a priori. São juízos que, paradoxalmente, independem da experiência, cujos predicados acrescentam informações novas ao

sujeito e cuja negação não supõe contradição. Kant estabelece, dessa forma, uma diferença importante entre o a priori sintético (suporta negação sem contradição) e o a priori analítico (não suporta negação sem contradição). Isso só pode ser compreendido na medida em que admitimos uma ampliação do conceito de necessidade. Os juízos sintéticos a priori são necessários, mas não necessários no sentido analítico-formal (lógico). A aprioridade caracteriza-se pela necessidade e pela universalidade, ou seja, pela validade objetiva. A necessidade fica definida pela função que tais juízos exercem em nosso pensamento quanto às questões de fato. Os juízos sintéticos a priori são traços permanentes do pensamento e operam tanto no uso teórico quanto no uso prático da razão:

No caso das proposições sintéticas a priori, que são teóricas, consiste em seu estar sendo condições de nosso pensamento sobre assuntos de fato e, como mostrou a Crítica da razão pura, da experiência dos objetos. No caso do imperativo categórico, a necessidade consiste em sua aplicabilidade a diferentes âmbitos da experiência e do pensamento – ou seja, a experiência moral e o juízo moral -. É prático porque pode determinar a vontade. (KÖRNER, 1987, p. 131).

A base da lógica clássica eram os juízos analíticos e seu pressuposto era que o pensamento e suas concatenações eram cópias da realidade (ser). No horizonte do projeto kantiano essa lógica é reconfigurada, transformando-se em transcendental: o pensamento é construtor da realidade fenomênica e suas formas estruturais (ou estruturantes) encontram-se nos juízos sintéticos a priori. São, no mínimo, três as implicações disso: em primeiro lugar, os juízos sintéticos devem constituir a especificidade dos juízos cognitivamente válidos, ao passo que os juízos analíticos funcionariam apenas como meio para obtenção de outros juízos. Para a metafísica (tradicional - dogmática) isso significa a inviabilidade enquanto ciência objetiva. Em segundo lugar, porém, uma tal força dos juízos sintéticos a priori permite à metafísica o exercício de uma nova função: estabelecer a análise da mente (ânimo – *Gemüt*) e o inventário de suas categorias – tarefa realizada na CRP. Em terceiro lugar, a tarefa da razão (como tratada na *Dialética transcendental*) abre-se à metafísica: “[...] o propósito final a que visa, em última análise, a especulação da razão no uso transcendental, diz respeito a três objetos; a liberdade da vontade, a imortalidade da

alma e a existência de Deus”. (CRP, B 826). A função última da metafísica seria a de postular a unidade transcendental absoluta (o incondicionado), tornando-se uma atividade vinculada à razão pura prática (metafísica moral). A busca de um princípio moral e sua fundamentação também deve apontar para uma estrutura sintética a priori que determina a vontade; trata-se do imperativo categórico, o juízo sintético a priori do uso prático da razão. Delineia-se, assim, a tarefa da CRPr: provar a objetividade do imperativo categórico, o que equivale a provar o seu caráter sintético a priori, justificando a noção de que a vontade de todo ser racional está submetida a ele, independentemente dos seus desejos e, inclusive, em oposição a eles:

[...] dado que a razão prática não tem a ver com os objetos para os conhecer, mas com a sua própria faculdade de tornar reais aqueles (segundo o conhecimento dos mesmos objetos), isto é, com uma vontade, que é uma causalidade, enquanto a razão contém o seu princípio determinante; uma vez que, por consequência, ela não tem de indicar objecto algum da intuição, mas (porque o conceito da causalidade contém sempre a relação de uma lei que determina a existência do diverso na sua relação recíproca), enquanto razão prática, somente uma lei da mesma: assim, uma crítica da analítica desta razão, na medida em que deve ser prática (o que se constitui o verdadeiro problema da analítica), tem de começar pela possibilidade de princípios práticos a priori. (CRPr, p. 105).

Na CFJ o território legítimo da metafísica é alargado e atinge também o gosto, na medida em que se demonstra o que há de a priori na experiência da beleza. Os juízos estéticos não são simplesmente analíticos: atribuir o predicado “belo” a um objeto determinado não significa explicitar algo que já estava subentendido no conceito do objeto. Pelo contrário, os juízos estéticos devem ser tomados como sintéticos, pois unem à intuição do objeto um sentimento de prazer ou desprazer: “O fato de que os juízos de gosto são sintéticos pode-se descortinar facilmente, porque eles ultrapassam o conceito e mesmo a intuição do objeto e acrescentam a esta, como predicado, algo que absolutamente jamais é conhecimento, a saber, o sentimento de prazer (ou desprazer)”. (CFJ, § 36, B 148, p. 135).

Entretanto, essa união não se dá mediante conceitos (como no uso teórico) ou mediante um princípio (como no uso prático). A união no juízo de gosto também não é a posteriori, pois, se fosse, dependeria da existência do objeto e tornar-se-ia

meramente particular e privada (o objeto não deveria ser denominado “belo”, mas apenas “agradável”). Por isso, tal união deve ser pensada como a priori e como reflexiva, ou seja, transcendentemente, mediante a presença de um universal subjetivo a ser construído<sup>25</sup> (estado de ânimo), pelo jogo livre das faculdades do conhecimento em geral, não de um universal dado (conceito ou princípio). Dessa forma, os juízos estéticos podem ser definidos como “[...] juízos sintéticos reflexionantes cuja unidade não se estabelece por meio de conceitos, e que referem a representação não ao objeto, mas ao sentimento de prazer ou dor do sujeito”. (BARCO, 1988, p. 34).

### 1.1.3. O caráter apriorístico

O exposto até o momento exige que demonstremos algo na estrutura do sujeito que funcione como condição de possibilidade da experiência do belo. Quanto a isso, podemos apresentar algumas questões: a) como é possível encontrar algo a priori ao se tratar de um sentimento, ainda que se trate de um sentimento peculiar? b) como pensar o caráter de universalidade e necessidade presente na estrutura transcendental quando relacionado a algo reconhecidamente subjetivo? c) como firmar a autonomia da experiência estética ao tratar da sua aprioridade, sem que isso encerre uma confusão com a experiência prática ou cognitiva e suas respectivas bases transcendentais? d) Enfim, postular uma aprioridade na experiência do belo não implicaria criar um terceiro tipo de conceitos, além dos da natureza e os da liberdade, fato que desmentiria os resultados das *Críticas* anteriores?

O enfrentamento dessas questões já começa no parágrafo 6 da CFJ, onde é descrito como devemos entender o caráter universal da complacência no belo:

Pois aquilo, a respeito de cuja complacência alguém é consciente de que ele é nele próprio independente de todo interesse, isso ele não pode ajuizar de outro modo, senão de que tenha de conter um fundamento da complacência para qualquer um. Pois, visto que não se funda sobre qualquer inclinação do

---

<sup>25</sup> . Aqui se poderia explorar a hipótese da presença de uma concepção romântica por trás da busca do universal, este entendido como uma ausência diante da ruína.

sujeito (nem sobre qualquer interesse deliberado), mas, visto que o julgante sente-se inteiramente livre com respeito à complacência que ele dedica ao objeto, ele não pode descobrir nenhuma condição privada como fundamento da complacência à qual, unicamente, seu sujeito se afeiçoasse, e por isso tem que considera-lo como fundado naquilo que ele também pode pressupor em todo outro. (CFJ, § 6, B 17, p. 56).

Kant enuncia que uma primeira marca da universalidade dos juízos estéticos é sua pureza, ou seja, sua total isenção de interesses. É assim que o problema da universalidade subjetiva dos juízos de gosto é introduzido: do ponto de vista da quantidade lógica, esses juízos são singulares<sup>26</sup>, mas não exclusivamente; são estendíveis à universalidade, exigindo uma aprovação geral. É por essa trilha que podemos, agora, entender a idéia do “**como se**” mencionada anteriormente: por ser puro, sem interesse, o juízo de gosto sobre o belo extrapola os móveis individuais e adquire pretensão de universalidade, devendo ser estendido, enquanto válido, para todos os indivíduos que também julgarem desinteressadamente. Por isso, “[...] ele falará do belo **como se** fosse uma qualidade do objeto e o juízo fosse lógico (constituindo através de conceitos do objeto, um conhecimento do mesmo), conquanto ele seja somente estético”. (CFJ, § 6, B 18, p. 56. O grifo é nosso). Com respeito ao belo, o sujeito fica impossibilitado de julgar o objeto de outra maneira, como se possuísse um conceito específico para a conexão efetivada no juízo. A estrutura da mente (ânimo) articula-se sem estar impulsionada diretamente por uma instância ou determinação externa.

O raciocínio kantiano poderia ser descrito de outra forma: por não estar submetido a nenhuma inclinação, o juízo de gosto sobre o belo não contém aquilo que lhe daria o caráter privado; logo, é universalizável. Ele pode ser considerado como próprio de uma vivência livre com relação a uma satisfação direta permitida pelo objeto, a qual pode ser suposta em qualquer um:

---

<sup>26</sup> . O caráter de singularidade, neste caso, assume uma dupla acepção: em primeiro lugar, os juízos de gosto referem-se a um objeto apenas, não a um conjunto de eventos semelhantes. Por exemplo, quando se diz “esta flor é bela” não está implicado, sob nenhum aspecto, que todas as flores sejam belas. Em segundo lugar, o juízo de gosto é singular, pois expõe um sentimento que é sempre individual. Não obstante, só neste último caso pode ser estendido à universalidade.



Se um vestido, uma casa, uma flor é bela, disso a gente não deixa seu juízo persuadir-se por nenhuma razão ou princípio. A gente quer submeter o objeto aos seus próprios olhos, como se sua complacência dependesse da sensação; e contudo, se a gente então chama o objeto de belo, crê ter em seu favor uma voz universal e reivindica a adesão de qualquer um, já que, do contrário cada sensação privada decidiria só e unicamente para o observador e sua complacência. (CFJ, § 8, B 25, p. 60).

Com relação ao agradável, o mecanismo é essencialmente diverso. Nele “cada um resigna-se com o fato de que seu juízo, que ele funda sobre um sentimento privado [...], limita-se também simplesmente a sua pessoa” (CFJ, § 7, B 19, p. 56). É por isso que, com relação ao agradável, vale a máxima de que “questões de gosto não se discute”. O julgar o belo exige do sujeito um desprendimento dos interesses privados<sup>27</sup> e o faz pôr-se em lugar dos outros, exercício que guarda intensa proximidade com a moralidade. Nesse aspecto, os juízos sobre o belo, ao contrário do que propaga a máxima popular, são altamente discutíveis e sua legitimidade pode ser censurada. A base de autonomia, que o julgar exige, pode ser posta em questão no agradável; do contrário, cada um teria seu gosto e o sujeito seria incapaz de alguma vez experimentar o belo.

A questão que se impõe neste ponto é se a ausência de interesses privados é suficiente para garantir a universalidade dos juízos de gosto, ou se poderia funcionar como uma espécie de a priori da experiência do belo, compondo a estrutura transcendental do sujeito. Se levarmos em conta que **ausência** (de interesse) indica uma **não-presença** de algo, seria muito embaraçoso para a argumentação transcendental sustentar a base transcendental dos juízos de gosto. Apesar de apontar para uma universalidade possível e para a compatibilidade com as exigências da moralidade, a ausência de interesses de nenhuma forma pode se apresentar como condição transcendental, mas apenas como característica a posteriori do juízo de gosto sobre o belo. Sua função é vincular o sentimento de prazer ou desprazer (mediante a simples representação) à faculdade de sentir superior. O verdadeiro caráter universal e necessário dessa modalidade de juízo deve ser buscado mais além, exatamente na

---

<sup>27</sup> . Até que ponto os interesses privados estão excluídos do exercício do gosto permanece uma questão discutível. Na abordagem sobre a arte os interesses parecem recuperar algo da sua importância e também poderíamos perguntar se o gosto não estaria sendo exercido legitimamente quando os interesses são coincidentes. O que parece certo é que, de forma nenhuma, os interesses podem fundar um juízo de gosto.

condição que possibilita o sentimento de prazer ou desprazer quando da representação do objeto.

Um sentimento de prazer ou desprazer no belo é sempre a posteriori (por isso subjetivo), mas, por estar vinculado à faculdade de sentir superior e ser totalmente livre de interesses, é possível perguntar: como esta experiência é possível? Ou, em termos mais didáticos: como é possível experimentar um sentimento de prazer sem estar movido por nenhum interesse? A resposta a essa questão – típica do sistema crítico – perfaz, como diz o próprio Kant, a “chave da crítica do gosto” e é com ela que o filósofo se ocupa nos áridos parágrafos 8 e 9 da *Analítica*, esclarecendo a condição subjetiva que, paradoxalmente, oferece objetividade (universalidade e necessidade) a juízos que têm por objeto um sentimento. É preciso deixar claro que o caráter de universalidade da complacência no belo é subjetivo, o que não é propriamente uma novidade em Kant. Nas anteriores *Críticas*, na análise dos juízos teóricos e práticos, a universalidade tinha por fundamento conceitos, no caso dos primeiros, ou um princípio, no caso dos segundos, ambos presentes na estrutura do sujeito, portanto, de algum modo também subjetivos: “Ora, um juízo objetivo e universalmente válido também é sempre subjetivo, isto é, se o juízo vale para tudo o que está contido sob um conceito dado, então vale para qualquer um que representa um objeto através deste conceito”. (CFJ, § 8, B 23, p. 59). O enigma dos juízos estéticos é que, ao mesmo tempo em que pretendem universalidade, não se fundam em conceitos ou princípios. Dessa forma, sua validade é subjetiva (referem-se apenas ao sujeito), ao contrário dos teóricos e práticos, que possuem validade objetiva por legislarem sobre objetos. É importante reforçar essa decisiva distinção efetuada por Kant na altura de B 24: a noção de validade universal a ser demonstrada nos juízos sobre o belo não pode ser estendida ao objeto porque, como se repetiu anteriormente, esses juízos são estéticos. O juízo de gosto não conecta o predicado da beleza ao conceito do objeto; sua universalidade ocorre no sentido de ser estendível à “esfera inteira dos que julgam”.

Apesar de logicamente singulares, sua universalidade é somente subjetiva, já que “se trata de ver que no juízo de gosto nada é postulado (*postuliert*), a não ser uma

tal voz universal com vistas à complacência, sem a mediação dos conceitos”. A **voz universal** postulada nos juízos de gosto de forma nenhuma pode estar referida a um possível consenso em relação ao mérito do juízo. Um consenso exigiria razões, portanto, conceitos, prática que a característica estética recusa. Ninguém pode ser “convencido” (racionalmente) a emitir um juízo de gosto de uma determinada forma. Quem julga apenas imputa aos outros a necessidade de adesão, e o conceito de beleza, empregado no juízo, apenas comunica tal necessidade. Sobre esse aspecto em particular, sobram questões: a) de que tipo de autoridade o sujeito julgante pode se valer para exigir dos outros a adesão ao juízo da beleza? b) como determinar, a priori, a validade universal de uma experiência que apenas imputa a adesão, mas não se demonstra válida objetivamente? c) o que autoriza o sujeito julgante a acreditar que outros sujeitos possam vivenciar, dadas as mesmas condições, o mesmo sentimento de prazer (ou desprazer) e julgar da mesma forma? Sem dúvida, só uma análise transcendental do sujeito pode apontar algum tipo de solução a esses problemas<sup>28</sup>. E é nesse sentido que o parágrafo 9 inscreve sua importância.

Na CFJ a pergunta é pela condição universal a priori da beleza, o que torna possível pensar um alargamento da revolução copernicana na direção dos juízos estéticos. Todas as questões postas ligam-se à questão emblemática do projeto crítico: “Como são possíveis juízos sintéticos a priori?” (CRP, B 19, p. 49). A beleza, enquanto uma zona da experiência possível, conforme mencionado exaustivamente no primeiro momento da *Analítica*, não pode ser excluída das mais genuínas ocupações críticas. Não obstante as particularidades dos juízos de gosto, a pergunta permanece exigindo uma abordagem transcendental: “Como é possível um juízo que somente pelo próprio sentimento de prazer em um objeto, independente do conceito do mesmo, julgar esse prazer como anexo à representação do mesmo objeto em todo outro sujeito a priori, ou seja, sem precisar esperar pela aprovação alheia?” (KAULBACH apud BARCO, 1988, p. 39).

---

<sup>28</sup> . No diagnóstico de uma base subjetivo-transcendental capaz de permitir uma comunicabilidade dos juízos de gosto sobre a beleza, Kant passa a incluir, definitivamente, a CFJ no conjunto do trabalho crítico. O problema estético passa a ser, então, uma parte dos problemas gerais da filosofia transcendental: Como é possível a experiência cognitiva? Como é possível a moralidade? Como é possível a finalidade na natureza?

O título do parágrafo 9 anuncia nitidamente com o que se ocupará: “Investigação da questão, se no juízo de gosto o sentimento de prazer precede o ajuizamento do objeto ou se este ajuizamento precede o prazer”. Em outras palavras, investiga-se se é o sentimento de prazer que provoca o juízo de gosto, sendo, portanto, o sentimento um universal imputável, ou se há algo de anterior ao sentimento (que Kant denomina – talvez muito ambigualmente – de ajuizamento) que fundaria dita universalidade. A primeira alternativa é imediatamente recusada por um motivo simples: se o prazer no objeto fosse dado como fundamento e ao juízo coubesse apenas a função de comunicar esse prazer, então o juízo estaria dependente da existência do objeto. O caráter privado do sentimento **depende** da forma como o objeto é representado. Ora, o que é dependente não pode ser o fundamento, e um juízo que se funda em algo empírico e a posteriori (sentimento) não pode, legitimamente, reclamar validade universal. Logo, “é a universal capacidade de comunicação do estado de ânimo na representação dada que, como condição subjetiva do juízo de gosto, tem de fazer como fundamento do mesmo e ter como conseqüência o prazer no objeto”. (CFJ, § 9, B 27, p. 61). Isso demonstra o difícil território que o juízo de gosto intenta conquistar: um meio-termo entre o racionalismo estético e o empirismo do sentimento. A tensão entre o racional e o empírico chega, aqui, ao seu auge. Soma-se a isso o fato de que nela aparece pela primeira vez a expressão “condição subjetiva”, cujo desvelamento se constituirá na “chave da crítica do gosto”.

Sob a aparência estética volta aqui o velho problema da CRP, a saber: como é possível a objetividade das condições subjetivas do conhecimento? O parágrafo 9 reinaugura o problema de como se dá a articulação da objetividade do real com o sujeito cognoscente e suas condições epistemológicas. No caso dos juízos estéticos, a ausência de conceitos contribui como um agravante, o que torna a solução mais complexa. A nova via do pensamento transcendental, o esclarecimento da base de determinação do juízo de gosto, que aparece como condição subjetiva de

universalização, acena para a inédita noção de livre-jogo das faculdades do conhecimento (entendimento e imaginação)<sup>29</sup>.

Ora, se o fundamento determinante do juízo sobre esta comunicabilidade universal da representação deve ser pensado apenas subjetivamente, ou seja, sem um conceito do objeto, então ele não pode ser nenhum outro senão o estado de ânimo, que é encontrado na relação recíproca das faculdades de representação, na medida em que elas referem uma representação dada ao conhecimento em geral. (CFJ, § 9, B 28, p. 61).

Portanto, as faculdades do conhecimento, imaginação e entendimento, postas em ação na experiência estética, produzem a representação que permitirá ao sujeito vivenciar o prazer da beleza. E isso só é possível pensar se tomarmos essas faculdades enquanto estão num livre-jogo, não, como no caso do uso teórico, numa relação de “dominação” da primeira pela segunda. Não há nenhum conceito determinado na experiência estética que limite a imaginação e o controle. O próprio do juízo de gosto não é subsumir, determinar, uma representação particular à luz de um conceito determinado. O que ocorre, então, quando não há um conceito determinado em jogo? O que ocorre quando o que é dado é tão-somente o particular? Não obstante, e aqui a problemática fica mais delicada, a imagem (representação) do objeto tem de existir. Como se pode, então, comunicar uma imagem sem conceito? E mais, como é possível compreender uma imagem desse tipo possibilitando um sentimento determinado?

Em primeiro lugar, o livre-jogo das faculdades não é constitutivo de objeto algum, pois é estético; em segundo lugar, possui validade (universalidade e necessidade), ainda que seja subjetiva, enquanto regra do juízo para si mesmo. Kant expõe tal aparente paradoxo do seguinte modo: o fato de um juízo de gosto não ser conhecimento significa que a representação do objeto não é subsumida a um conceito. Nesse juízo, as faculdades de representar (entendimento e imaginação) estão em jogo livre, ou melhor, tal “jogo” é capitaneado (ainda que não determinado) pela faculdade da imaginação, que, abandonando a condição de “serva”, é posta ao lado do entendimento, em recíproca influência. A relação entre as faculdades de representar

---

<sup>29</sup> . A questão dos jogos das faculdades do conhecimento e a maneira como estão sendo apresentadas na CFJ, serão abordadas mais detidamente no próximo capítulo. Por enquanto é suficiente demonstrar como tal jogo ocupa o papel de elemento a priori do ajuizamento de gosto.

constitui a raiz do conhecimento dos objetos<sup>30</sup>: a imaginação combina o diverso da intuição; e o entendimento, mediante a força do conceito, unifica a representação (conforme CFJ, § 9, B 28). A ausência do conceito, mais a paralela existência da representação, é o que exigirá, enquanto condição dos juízos de gosto, um jogo próprio e livre das faculdades de representar.

No conhecimento em geral não ocorre ação do conceito determinado e, ao mesmo tempo, há uma operação intelectual que constitui o juízo. Essa operação deve ser tomada no âmbito do conhecimento em geral, pois é exatamente aí que reside a universal comunicabilidade do juízo de gosto:

A comunicabilidade universal subjetiva do modo de representação em um juízo de gosto, visto que ela deve ocorrer sem pressupor um conceito determinado, não pode ser outra coisa senão o estado de ânimo no jogo livre da faculdade da imaginação e do entendimento (na medida em que concordam entre si, como é requerido para um conhecimento em geral), enquanto somos conscientes de que esta relação subjetiva, conveniente ao conhecimento em geral, tem de valer também para todos e conseqüentemente ser universalmente comunicável, como o é cada conhecimento determinado, que, pois, sempre se baseia naquela relação como condição subjetiva. (CFJ, § 9, B 29, p. 62).

A proposta do filósofo transcendental é descrever uma operação cognitiva determinada que resulta num procedimento judicante especial, no qual se reflete a condição subjetiva pressuposta no sentimento estético. Essa condição subjetiva funda a “validade subjetiva universal da complacência, que ligamos à representação do objeto que denominamos belo”. (CFJ, § 9, B 29, p. 62).

Não é nosso propósito, neste trabalho, avançar na verificação de se a concessão de validade universal dos juízos de gosto é ou não legítima. Muito já foi dito sobre isso e uma cuidadosa abordagem dessa questão deveria, por assim dizer, “passar a limpo” todas as diversas etapas da CFJ que expõem uma dedução de tais juízos. O que fizemos até agora, delineando as características que concedem uma certa autonomia aos ajuizamentos de gosto, parece suficiente para, a partir de agora, explorar as

---

<sup>30</sup> . Sobre os jogos estabelecidos entre as faculdades nos diversos campos da racionalidade, pode-se consultar o trabalho *A filosofia crítica de Kant*, do francês Gilles Deleuze.

interconexões com a experiência da liberdade (moral). O que move a investigação para essa direção é a suspeita de que, na argumentação da CFJ, de maneira mais ou menos explícita, o tema central (*Leitmotiv*) também é a garantia da liberdade, como marca humana maior e instância de legitimação tanto do conhecer como do agir. A experiência estética – como produtora de um prazer liberado de condicionamentos empíricos e interesses imediatos –, apesar de não ser determinada por conceitos práticos, estaria ligada fortemente à experiência moral ou, até mesmo, legitimando sua execução como possibilidade efetiva no mundo<sup>31</sup>. Esperamos poder tornar mais claro esse ponto de vista com os argumentos que passamos a apresentar.

## **1.2. O PRIMADO PRÁTICO DA LIBERDADE E SUA CONEXÃO COM A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA**

No final da *Introdução* da CFJ, Kant menciona rapidamente o “grande abismo” (*grosse Kluft*) que separa o conceito de natureza do conceito de liberdade. Com relação à natureza, o entendimento é o legislador a priori, produzindo um conhecimento teórico sobre as experiências empiricamente caracterizadas. Com relação à liberdade, é a razão que assume o papel de legisladora a priori, produzindo um conhecimento prático (CFJ, § IX, LIII, p. 38). Tais domínios, apesar de poderem ser influenciados reciprocamente, estão completamente separados: “O conceito de liberdade nada determina no respeitante ao conhecimento teórico da natureza; precisamente do mesmo modo, o conceito de liberdade nada determina às leis práticas da liberdade. Desse modo não é possível lançar uma ponte de um domínio para o outro”. (CFJ, § IX, LIV, p. 39),

A afirmação de que não há possibilidade de construir uma “ponte” capaz de ligar os dois domínios é imediatamente revisada na seqüência, quando Kant surpreende com o seguinte:

---

<sup>31</sup> . A relação da experiência estética com a cognitiva será objeto de uma análise mais detalhada no próximo capítulo.

Mas se bem que os fundamentos de determinação da causalidade segundo o conceito de liberdade (e da regra prática que ele envolve) não se possam testemunhar na natureza e o sensível não possa determinar o supra-sensível no sujeito, todavia é possível o inverso (não de fato no que respeita ao conhecimento da natureza, mas sim às conseqüências do primeiro sobre a segunda) e é o que já está contido no conceito de uma causalidade mediante a liberdade, cujo *efeito* deve acontecer no mundo de acordo com estas suas leis formais, ainda que a palavra causa, usada no sentido do supra-sensível, signifique somente o *fundamento* para determinar a causalidade das coisas da natureza no sentido de um efeito, de acordo com as suas próprias leis naturais, mas ao mesmo tempo em unanimidade com o princípio formal das leis da razão. (CFJ, § IX, LIV, p. 39).

Antes de pensar um pouco mais sobre a pertinência (ou contradição) desse ousado “projeto de engenharia”, é preciso examinar mais acuradamente a natureza do abismo a ser transposto. Afinal, qual é realmente o problema na relação entre legislação da natureza e da liberdade, que ficou em aberto na CRP e na CRPr e que agora deveria ganhar uma solução? A argumentação desenvolvida na terceira antinomia da CRP não teria sido já suficiente para pôr fim a tal questão? Em outra perspectiva, por que é preciso pensar uma ponte entre os reinos da natureza e da liberdade? Ou, até que ponto isso compromete (ou não) a arquitetura desenhada nas críticas anteriores?

No entender de Guyer (1995), uma das causas da apresentação da referida ponte agora na CFJ se deve, além do desenvolvimento do princípio da conformidade a fins (*Zweckmässigkeit*), também à descoberta da importância do sentimento na prática da moralidade e da sensibilidade na compreensão da moralidade:

Sem muitos rodeios, penso que a resposta só pode ser a seguinte: o racionalismo da Crítica da Razão prática era muito austero, até mesmo para o próprio Kant, e ele acabou vendo que, ainda que nunca pudesse admitir que o conteúdo da lei moral e nossa obrigação de aderir a ele fosse contingente com relação aos sentidos, no entanto, o próprio fato que faz com que essa lei nos apareça da forma de um imperativo – o fato de não sermos vontades puramente racionais, mas criaturas encarnadas finitas –, torna necessário que não apenas as coerções, mas também os atrativos da moralidade sejam acessíveis aos nossos sentidos, e também ao nosso intelecto. (GUYER, 1995, p. 75-76).

A partir de 1790, Kant teria percebido a necessidade de ligar os pólos do abismo por ter, se não feito modificações radicais tanto da sua epistemologia moral como de



sua psicologia (ou de pedagogia) moral, ao menos esclarecido e ampliado seus pontos de vista. Essas modificações, na compreensão de Guyer (1996, p. 30), assumiram duas direções: primeiro, que a perfeição moral requer o desenvolvimento de sentimentos compatíveis e guiáveis por aqueles preceitos dados pela razão pura prática ela mesma; segundo, “Kant também sugere que é implausível que qualquer idéia de uma compreensão de moralidade possa ocorrer totalmente independente de uma representação sensível”<sup>32</sup> (GUYER, 1996, p. 30-31). Contribui como prova para essa tese, além da estrutura finalística (ainda que sem a presença da representação de um fim) do juízo estético, a estrutura do juízo teleológico. A natureza, como um todo, pode ser tomada como um sistema de finalidade somente com respeito a um necessário fim da liberdade humana. Porém, tanto o ideal estético da beleza (humana) em particular como a concepção teleológica da natureza em geral – como uma finalidade total culminado em humanidade – são imagens sensíveis de moralidade, e deriva disso o reconhecimento kantiano da importância de tais imagens. A interpretação de Guyer aponta para a conclusão de que, apesar de o conteúdo da lei moral ser dedutível pelo pensamento sozinho, o ser humano não é alguém do qual se pode esperar a conquista da moralidade sem ajuda da motivação oferecida por essas imagens sensíveis. Isso significa revisar o ponto de vista que colocava a noção de dever como totalmente independente ou, até mesmo, oposta aos sentimentos.

### **1.2.1. Experiência estética e aprendizado moral**

A experiência da beleza pode servir aos propósitos da moralidade mais diretamente pelo melhoramento de nossa propensão na direção do sentimento moral. As experiências de satisfação (complacência, *Wohlgefallen*) obtidas nos estados desinteressados da mente, características do juízo estético, habitam o homem à vivência de um prazer desinteressado (capacidade de sentir superior) preparando-o para as “dificuldades” que o caminho da moralidade põe a sua frente. A experiência da beleza, sugere Guyer (1996, p. 34), promove (favorece) esse estado particular da

---

<sup>32</sup>. “[...] Kant also suggests that any idea that a comprehension of morality can proceed totally independently of sensible representation is implausible”.

mente<sup>33</sup>. A análise kantiana desse aspecto na “Crítica da faculdade de juízo estética” é bastante breve e vai aparecer no parágrafo 16 (“O juízo de gosto, pelo qual um objeto é declarado belo sob a condição de um conceito determinado, não é puro”), na distinção entre beleza livre (*pulchritudo vaga*) e beleza simplesmente aderente (*pulchritudo adhaerens*).

Na verdade, o gosto lucra por essa ligação da complacência estética à complacência intelectual no fato de que ele é fixado; ele, com certeza, não é universal, não obstante possam ser-lhe prescritas certas regras com respeito a certos objetos determinados conformemente a fins. Mas estas, por sua vez tampouco são regras de gosto, e sim meramente do acordo do gosto com a razão, isto é, do belo com o bom, para submeter aquela disposição do ânimo – que se mantém a si própria e é de validade universal subjetiva – àquela maneira de pensar que somente pode ser mantida através de penoso esforço, mas é válida universal e objetivamente. (CFJ, § 16, B 51, p. 76).

Na mesma direção desse argumento, já na “Observação geral sobre a exposição dos juízos reflexivos estéticos”, Kant, ao retomar as diferenças entre o belo e o sublime, afirma:

Ambas, como explicações do ajuizamento estético universalmente válido, referem-se a fundamentos subjetivos, a saber, por um lado da sensibilidade, do modo com eles em favor do entendimento contemplativo, por outro lado como eles, contra a sensibilidade para os fins da razão prática, e não obstante unidos no mesmo sujeito, são conforme a fins em referência ao sentimento moral. O belo prepara-nos para amar sem interesse algo, mesmo a natureza; o sublime para estima-lo, mesmo contra nosso interesse (sensível). (CFJ, B115, p. 114).

Uma última menção de Kant sobre esse estágio vestibular que ocupa a experiência estética com respeito à vivência da moralidade pode ser encontrada no final da “Crítica da faculdade de juízo estética”. No parágrafo 60, ao definir o tipo de sociabilidade conveniente à humanidade (*Menschheit*) como, “de um lado, o universal sentimento de participação e, de outro, a faculdade de poder comunicar-se íntima e universalmente” (B 262, p. 199), Kant argúi que tal processo (de socialização) exige a invenção de um meio-termo entre a cultura superior e a simples natureza, o qual é exigido também para o desenvolvimento do gosto. Kant, assim, parece inverter a

---

<sup>33</sup> . “The experience of beauty fosters this frame of mind”.

hierarquia apresentada nos parágrafos 16 e 29, colocando, agora, a moralidade como passo necessário para o aprimoramento do gosto:

[...] assim parece evidente que a verdadeira propedêutica para a fundação do gosto seja o desenvolvimento de idéias morais e a cultura do sentimento moral, já que somente se a sensibilidade concordar com ele pode o verdadeiro gosto tomar uma forma determinada e imutável. (CFJ, § 60, B 264, p. 200).

Para Guyer, entretanto, isso não deveria ser simplesmente entendido como inversão da ordem das prioridades, mas como sugestão de que tanto o sentimento moral quanto a experiência estética podem ser vistos como propedêuticos um com relação ao outro. As perfeições respectivas de cada uma das disposições do ânimo (*Gemüt*) encontram-se intimamente conectadas.

A *Metafísica dos costumes* também faz referência clara a esse aspecto ao salientar que, com respeito ao belo da natureza, a propensão à simples destruição (*spiritus destructionis*) opõe-se ao dever do homem para consigo mesmo, pois debilita aquele sentimento que, se não é moral por si mesmo, predispõe aquela sensibilidade que favorece em grande medida a moralidade, ou seja, “predispõe a amar algo também sem um propósito de utilidade (por exemplo, os belos cristais, a indescritível beleza do reino vegetal)”. (MC, § 17, p. 309).

### **1.2.2. Experiência estética e epistemologia moral**

É evidente que uma investigação a respeito das relações entre experiência estética e moralidade não pode ficar restrita às breves indicações provindas da formação do substrato (escopo) psicológico descrito anteriormente. Os exercícios estéticos parecem ter um papel muito mais intenso no edifício da filosofia prática kantiana do que o de simples vestíbulo para a moralidade. Segundo Guyer (1996, p. 36), nas considerações sobre o sublime, idéias estéticas e beleza como símbolo da moralidade, Kant estaria sugerindo que o fenômeno pode oferecer uma representação sensível da razão prática e

uma relação geral entre razão moral e sentimento moral. No mesmo sentido, o ideal estético da beleza humana e a teleologia presente na natureza como um todo podem assumir o caráter de representações sensíveis da primazia da razão prática. Apresentamos a seguir, em três rápidas seções, o desenvolvimento desses argumentos.

I. A representação estética da moralidade poderia ser primeiramente demonstrada pela análise do sublime<sup>34</sup>. O argumento central, apresentado por Kant já no parágrafo 27, é que

[...] o sentimento do sublime na natureza é respeito por nossa própria destinação, que testemunhamos a um objeto da natureza por uma certa sub-repção (confusão de um respeito pelo objeto como respeito pela idéia da humanidade em nosso sujeito), o que por assim dizer torna-nos intuível a superioridade da determinação racional de nossas faculdades de conhecimento sobre a faculdade máxima da sensibilidade. (CFJ, § 27, B 97, p. 103).

O sentimento do sublime (dinâmico) dá ao homem a “coragem” para tomar a si mesmo para além do poder físico da natureza, ou, dizendo de outra maneira: dá ao homem a consciência de sua incapacidade física e intelectual diante do poder da natureza e, ao mesmo tempo, permite a descoberta da capacidade de julgar a si mesmo como independente dela. Kant parece acrescentar à liberdade ilimitada do agente numênico a idéia de que o sentimento engendrado pela experiência estética pode representar essa pretensão metafísica através da imaginação, o que é importante para que a base da moralidade receba uma representação sensível.

O juízo sobre o sublime da natureza, embora necessite de cultura (mais do que o juízo sobre o belo), nem por isso foi primeiro conduzido precisamente pela cultura e como que introduzido simplesmente por convenção na sociedade, mas que ele tem seu fundamento na natureza humana e, na verdade, naquela que com o são-entendimento se pode ao mesmo tempo imputar a qualquer um e exigir-lhe, a saber na disposição ao sentimento para idéias (práticas), isto é, ao sentimento moral. (CFJ, § 29, B 112, p. 112).

Kant não detalha, ao menos aqui, por que devemos “imputar a qualquer um” o sentimento moral. No entanto, segundo Guyer, reivindica claramente um sentimento

---

<sup>34</sup> . Essa possibilidade é explorada no capítulo específico sobre o sublime.

em reconhecimento às circunstâncias naturais em que o homem está mergulhado, bem como sua possibilidade de conhecer racionalmente a base da moralidade.

II. Outro local onde aparece a idéia de uma representação sensível da moralidade pode ser encontrado na discussão feita sobre a arte bela. De fato, julgamentos sobre a beleza de objetos naturais podem, sem grande dificuldade, ser tomados como desinteressados. Porém, aqueles que envolvem a arte só são puros em circunstâncias muito especiais<sup>35</sup>, pois são contamináveis pelo reconhecimento da intencionalidade humana que está por trás do trabalho artístico. Paul Guyer (1996, p. 38) julga ver no efeito dessa combinação não um problema para a autonomia da arte, mas um benefício moral, uma vez que não podemos manter nossos julgamentos da arte totalmente afastados do seu significado moral<sup>36</sup>. Kant estaria pressupondo não apenas que alguns produtos da atividade humana podem ser compatíveis com o cumprimento do dever, mas também que, em algum nível, toda atividade humana pode realizar alguma contribuição para o avanço da moralidade. A arte (bela) poderia satisfazer a esse propósito geral ao oferecer concepções morais intuíveis para os sentidos como idéias estéticas. O argumento é de que a arte, tomada na sua simples forma, pode satisfazer não só às exigências do gosto<sup>37</sup> como também contém algo, um “espírito” (*Geist*), correspondente a um “princípio vivificante do ânimo”. São as idéias estéticas que desempenham esse papel.

#### Por idéia estética Kant entende

[...] aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, conceito, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível. Vê-se facilmente que ela é a contrapartida (*Pendant*) de uma idéia da razão, que inversamente é um

<sup>35</sup> . Na presença do “gênio”, por exemplo.

<sup>36</sup> . É preciso aqui questionar se a concepção de Guyer é compatível com o papel assumido pelo gênio como uma espécie de arauto da autonomia da arte. Afinal, o gênio é um “agente moral” disfarçado (de artista), capaz de criar (sensibilizar) idéias morais, ou sua função é muito mais epistemológica, como agente poético tanto da regra de produção como do produto?

<sup>37</sup> . A essa altura da argumentação precisamos simplificar a intrincada relação entre algo marcado pela “política dos excessos” (conceitos, fins, intenções e interesses), que é a arte, e o ajuizamento de gosto, marcado pela “política das exceções” (sem fim, sem conceito, sem interesse...).

conceito ao qual nenhuma intuição (representação da faculdade da imaginação) pode ser adequada. (CFJ, § 49, B 193, p. 159).

Dessa maneira, as idéias são uma espécie de prevenção para que os objetos estéticos (como a arte bela, por exemplo) não sejam exauridos ou se tornem simplesmente “chatos”. Contudo, não é qualquer idéia que pode assumir esse papel. Somente o conceito moral pode oferecer a vivificação permanente requerida pelas idéias estéticas. As representações da faculdade da imaginação podem chamar-se “idéias” por dois motivos. Primeiro, “porque elas pelo menos aspiram a algo situado acima dos limites da experiência, e assim procuram aproximar-se de uma representação dos conceitos da razão (idéias intelectuais), o que lhe dá uma aparência objetiva” (CFJ, § 49, B 194, p. 160). Exemplo disso é o que faz o poeta<sup>38</sup> ao tornar sensíveis idéias racionais de seres invisíveis, tais como o “reino dos bem aventurados, o reino do inferno, a eternidade, a criação, etc.”. Tais exemplos não são idéias de moralidade (razão), mas, especificamente, conceitos morais acessíveis à sensibilidade. O segundo motivo é porque, principalmente, “nenhum conceito pode ser plenamente adequado a elas [idéias estéticas] enquanto intuições internas” (CFJ, § 49, B 194, p. 160).

Kant, por vezes ambigualmente, sugere que as idéias estéticas estão realizando o interesse da arte ao invés da moralidade, como se a arte precisasse da moralidade para conservar seu interesse. No entanto, e essa também é a interpretação assumida por Guyer (1996, p. 39), Kant é categórico ao afirmar, no final da “Crítica da faculdade do juízo estética”, que o significado do gosto está na sua capacidade singular de aproveitar representações sensíveis de idéias morais:

Mas, visto que o gosto é no fundo uma faculdade de ajuizamento da sensificação das idéias morais (mediante uma certa analogia da reflexão sobre ambas as coisas), da qual também e de uma maior receptividade – que se funda sobre ela – para o sentimento a partir daquelas idéias (que se chama sentimento moral) deriva aquele prazer que o gosto declara válido para a humanidade em geral e não simplesmente para o sentimento privado de cada um. (CFJ, § 60, B 264, p. 200).

---

<sup>38</sup> . “E é propriamente na poesia que a faculdade de idéias estéticas pode mostrar-se em sua inteira medida”. (CFJ, § 49, B 194, p. 160).

Em outras palavras, a importância do gosto não reside apenas na possibilidade de “acostumar” o ânimo (*Gemüt*) a experiências prazerosas e, ao mesmo tempo, desinteressadas (que denominamos anteriormente como psicologia ou pedagogia moral), mas também na capacidade de compor idéias morais evidentes à sensibilidade.

**III.** Outro ponto que merece atenção no campo das relações entre experiência estética e epistemologia moral é a questão do belo como símbolo do moralmente bom (moralidade). Tal discussão se concentra no parágrafo 59 da CFJ (“Da beleza como símbolo da moralidade”).

Para a leitura “padrão” da FMC, ou mesmo da CRPr, o valor moral sempre é pensado como algo que se afasta dos sentimentos de prazer ou desprazer. Entretanto, nos escritos da década de 90, em especial na CFJ e na MC, essa idéia parece estar sendo modificada ou, no mínimo, detalhada, de tal sorte que a relação entre essas vivências do ânimo perde o caráter excludente. O argumento kantiano marca, assim, não a simples contingência dos elementos estéticos presentes na ação moral, mas, verdadeiramente, a necessidade de sentimentos de prazer e desprazer como “parte indissociável do processo de acatamento da moralidade” (BORGES, 2001, p. 125).

Mas qual é o sentido da beleza como símbolo da moralidade? O que significa “simbolizar” nesse contexto? Ou, por que a beleza não pode ser diretamente (sem mediação simbólica) moralidade? Essas e outras questões nos obrigam a examinar mais detidamente o que se passa no parágrafo 59.

Já de início Kant esclarece que “a prova da realidade de nossos conceitos requer sempre intuições” (B 254, p. 195) Se esses conceitos são empíricos, a sua demonstração intuível é chamada de **exemplo**; se, porém, são conceitos do puro entendimento, a intuição chama-se **esquema**. Pretender ir além e, de algum modo, querer provar a realidade objetiva dos conceitos da razão (idéias) é tarefa infrutífera. Nenhuma intuição sensível pode ser atribuída a uma idéia da razão diretamente. No

entanto, se o caminho for indireto, intuições sensíveis e idéias da razão não se mostram incompatíveis.

O processo de apresentação (*Darstellung*) – hipotipose, *subjectio ad aspectum* – de provas intuíveis possíveis (e legítimas) pode ocorrer, então, por uma tripla via: ou por exemplos (para o caso de conceitos empíricos), “ou esquemática, em cujo caso a intuição correspondente a um conceito que o entendimento capta é dada a priori; ou simbólica, em cujo caso é submetida a um conceito, que somente a razão pode pensar e ao qual nenhuma intuição pode ser adequada” (CFJ, § 59, B 255, p. 196). Os **esquemas** são as apresentações apropriadas para as categorias do entendimento; os **símbolos**, por sua vez, são requeridos, pois não podemos ter intuições diretas das idéias da razão – neste caso só é possível uma apresentação indireta para tornar o seu conteúdo sensível.

O simbolismo é uma das três espécies que Kant denomina de **hipotiposes**<sup>39</sup>, ou apresentação de conceitos em termos intuíveis. Segundo Guyer (1997, p. 332-333), por existirem três tipos de conceitos – empíricos, puros do entendimento e idéias da razão – que poderiam ser exemplificados pelos conceitos de elefante, causalidade e liberdade, só podem existir três caminhos para sua verificação sensível. Para o conceito empírico de elefante podemos oferecer o **exemplo** de um elefante real; para as categorias do entendimento, como a causalidade, o **esquema** geral da sucessão temporal; finalmente, para uma idéia da razão como a liberdade, só podemos oferecer representações indiretas ou **analógicas**.

No raciocínio por **analogia** (conveniente à apresentação **simbólica**), a faculdade do juízo cumpre uma dupla função: “primeiro, de aplicar o conceito ao objeto de uma intuição possível e então, segundo, de aplicar a simples regra da reflexão sobre aquela intuição a um objeto totalmente diverso, do qual o primeiro é somente o símbolo” (CFJ, § 59, B 256, p. 196-197). Exemplo de representações simbólicas de idéias é o

---

<sup>39</sup> . O próprio Kant alerta que “hipotiposes são apresentações (*exhibitiones*); não são simples caracteres (*Charakterismen*) isto é, denotações dos conceitos por sinais sensíveis que os acompanham e que não contêm absolutamente nada pertencente à intuição do objeto”. (CFJ, § 59, B 255, p. 196).



uso do organismo vivo como símbolo da monarquia constitucional e de um moinho (simples máquina) como símbolo da monarquia absoluta. Assim, a relação entre a monarquia absoluta e o moinho é apenas **analógica**: em ambos os casos podemos visualizar mentalmente o mesmo tipo de processo, de objetos (grãos ou pessoas) sendo submetidos à força de um poder extremo (o moinho ou o poder monárquico). É preciso considerar que não há relação entre o conteúdo do símbolo e seu objeto, nem que determinado símbolo é o único para a apresentação de uma idéia. É a **estrutura da reflexão** que permanece a mesma no símbolo e no simbolizado, o que permite afirmar que é a lógica da liberdade, não a liberdade mesma, que pode ser intuída esteticamente na natureza.

A relação entre o símbolo e seu referente é menos rigorosa do que exemplos ou esquemas. É, portanto, em sentido analógico que deveria ser compreendida a afirmação de que “o belo é símbolo do moralmente bom” (CFJ, B 258, p. 197). Tal asserção não está conferindo ao belo algum conteúdo moral ou transformando algo imediatamente sensível num esquema para a moralidade. São regras de reflexão comum que permitem a analogia entre a experiência estética e a experiência moral. O próprio Kant indica tais estruturas reflexivas análogas:

- 1) O belo apraz *imediatamente* (mas somente na intuição reflexiva, não como a moralidade do conceito. 2) Ele apraz *independente de todo interesse* (o moralmente-bom, na verdade apraz necessariamente ligado a um interesse, mas não a um interesse que preceda o juízo sobre a complacência e sim que é pela primeira vez produzido através dele). 3) A *liberdade* da faculdade da imaginação (portanto, da sensibilidade de nossa faculdade) é representada no ajuizamento do belo como concordante com a legalidade do entendimento (no juízo moral a liberdade da vontade é pensada como concordância da vontade consigo própria segundo leis universais da razão). 4) O princípio subjetivo do ajuizamento do belo é representado como *universal*, isto é, como válido para qualquer um, mas não como cognoscível por algum conceito universal (o princípio objetivo da moralidade é também declarado universal, isto é, como cognoscível por todos os sujeitos, ao mesmo tempo por todas as ações do mesmo sujeito e isso através de um conceito universal)”. (CFJ, § 59, B 259, p. 198).

A experiência do julgamento estético não está submetida a uma heteronomia das leis da experiência; ao contrário, dá a si mesma a própria lei (no livre-jogo entre as faculdades da imaginação e do entendimento), assim como a razão faz com a

faculdade de apetição (desejar). Desse modo, o julgamento estético se vê referido, “quer devido à possibilidade interna do sujeito, quer devido à possibilidade externa de uma natureza concordante com ela”, a algo no sujeito que não a liberdade (idéia da razão) e a algo fora dele (que não a natureza empírica), mas que está “conectado com o fundamento desta, ou seja, o supra-sensível no qual a faculdade teórica está ligada, em vista da unidade, com a faculdade prática de um modo comum (*gemeinschaftlichen*) e desconhecido”. (CFJ, § 59, B 259, p. 198). Como existe um paralelo entre a estrutura do juízo estético e do julgamento moral é que o belo pode servir como símbolo da moralidade.

Compreendida nessa perspectiva, a CFJ compõe não apenas uma reflexão isolada sobre a experiência estética ou sobre a conformidade a fins da natureza, mas inscreve-se no amplo projeto kantiano, anunciado na CRP, de concentrar-se em três interrogações: “1. Que posso saber? 2. Que devo fazer? 3. Que me é permitido esperar?” (CRP, B 833, p. 639), acrescidas, na *Lógica* (Log.), de uma quarta: “O que é o homem?”, para a qual as outras três também se remetem. As conexões que procuramos estabelecer entre beleza e moralidade permitem pensar a CFJ como associada à questão “que me é permitido esperar?”, uma vez que é portadora de provas de que a “espera [que] tende para a felicidade”<sup>40</sup> (CRP, B 834, p. 640) humana não é vã, mas intuível, e que dessa finalidade somos dignos. Nós, com nossas reivindicações racionais, vemos na experiência estética a promessa de felicidade ou a esperança encorajadora de que nos adequamos ao mundo (ou o mundo é adequado a nós). O belo, principalmente o natural, adquire um papel metafísico, pois nele se vê realizada uma harmonia formal análoga à harmonia livre das nossas faculdades subjetivas<sup>41</sup>. Na lógica desse logocentrismo prático, o prazer ajuizado como belo é **sin**al intuível do supra-sensível na natureza e em nós e a garantia de que o mundo é um lugar habitável.

---

<sup>40</sup> . “A felicidade é a satisfação de todas as nossas inclinações (tanto *extensive*, quanto à sua multiplicidade, como *intensive*, quanto ao grau e também *protensive*, quanto à duração)”. (CRP, B 834, p. 640).

<sup>41</sup> . O sublime, nesse contexto, apresenta-se como uma figura ambígua: por um lado, representa o abalo e a insegurança teórica e, por outro, a prova da nossa condição moral. Esse é um dos temas a ser desenvolvido no terceiro capítulo.

## 2. A HARMONIA ENTRE RAZÃO E NATUREZA (II): OS SINAIS ESTÉTICOS DE UMA IMAGEM COGNITIVA E MORAL DO MUNDO

No capítulo anterior procuramos sustentar a hipótese de que há uma ligação intensa entre a maneira como Kant vai definindo os juízos de gosto sobre o belo e o delineamento de garantias epistemológicas (e até mesmo psicológicas e pedagógicas) para a vida moral. Como não podemos ter acesso a idéias morais pela via do conhecimento, é o belo, como “símbolo de moralidade”, que tem o poder de evidenciá-las à sensibilidade. O passo seguinte, já anunciado na introdução, deveria ser a demonstração de que, além desse “papel moral”, o ajuizamento estético desempenha um outro, não mais no terreno da moralidade, mas no terreno da cognição. O ajuizamento estético comporia uma espécie de “prova sensível” de que o mundo (natureza) e o *corpus* cognitivo humano têm uma estrutura (raiz) comum; uma raiz comum que não é posta na natureza pelo homem, na forma de um conceito determinado, mas que se oferece a ele espontaneamente. O prazer do espectador, ao contemplar a beleza, é o sinal dessa “coincidência” entre estruturas formais (sem fim, sem conceito) da natureza e o modo como se organizam nossas capacidades cognitivas nas situações estéticas<sup>42</sup>. A percepção do objeto belo, assim como outra percepção qualquer, é a percepção de uma unidade; o que a diferencia, porém, é que tal unidade não é constituída por um conceito determinado. Ao mesmo tempo, o objeto propício a tal experiência precisa atender à condição de ser portador de uma estrutura formal

---

<sup>42</sup> . Sobre esse aspecto, ver também: MAJETSCHAK, Stefan. *As coisas belas indicam que o ser humano se encaixa no mundo*: implicações metafísicas do conceito kantiano de beleza. Kassel, 2005 (mimeo.).

(conformidade a fins – *Zweckmässigkeit*) sem que tal conformidade seja determinada por um fim.

Detalhar a dinâmica dessa “estranha coincidência” é o objetivo do capítulo que apresentamos agora. Para tanto, organizamos o texto em quatro partes. A primeira, apenas introdutória, visa marcar a perspectiva que estamos adotando para ler a *Crítica da faculdade do juízo* (CFJ). Seguindo de perto os argumentos de Dieter Henrich, posicionamo-nos na direção de uma leitura holística da obra crítica de Kant, onde a liberdade ocupa um lugar central<sup>43</sup>. A segunda parte procura explorar a idéia de que o alargamento do projeto crítico até o campo estético encontra seu aspecto decisivo na descoberta de novas relações (novos jogos) entre as faculdades do conhecimento (imaginação e entendimento). O papel decisivo do jogo harmônico entre imaginação e entendimento para a sustentação dos chamados “juízos reflexivos” é o tema com o qual se ocupa a terceira parte. Por fim, na quarta parte, passamos a investigar como o princípio da “conformidade a fins” (*Zweckmässigkeit*) acaba apontando para a necessidade de aceitar algo de objetivo (no sentido de uma qualidade pertencente ao objeto mesmo) na configuração do ajuizamento estético. Apesar de se manter como um princípio transcendental, suspeita-se de que a “conformidade a fins” seja uma espécie de característica de certos objetos (os estéticos) que só pode ser captada (não pelo conhecimento) quando são mobilizadas em nós certas condições do ânimo (jogo livre das faculdades). O prazer que brota dessa relação é o sinal de que tal coincidência é possível.

## **2.1. O PROJETO TRANSCENDENTAL E A NOÇÃO DE “IMAGEM DO MUNDO”**

Segundo Henrich (1992, p.3), a noção de “imagem do mundo” poderia ser compreendida, no contexto argumentativo kantiano, como uma operação da mente sem

---

<sup>43</sup> . Para sustentar essa visão também são evocados indiretamente os trabalhos de Deleuze (1994), Allison (1992 e 2001), Marques (1987), Crawford (1974), Guyer (1996 e 1997), Lebrun (1993), Philonenko (1972) e Zammito (1992).

a qual o mundo em questão não poderia se “abrir” para nós. A possibilidade de um mundo da natureza foi sustentada por Kant pelas regras que guiam a atividade sintética, exercidas sobre o que nos é dado na sensação. Já procuramos formalizar anteriormente que o paradoxo de um projeto auto-reflexivo de razão tem a ver com a idéia de que a fonte a partir da qual o mundo tem sua origem é igualmente dependente deste mundo. Inicialmente, isso pode indicar – para uma saída possível do paradoxo - que o princípio a partir do qual nós somos capazes de descrever o mundo tenha de permanecer independente da descrição em si. Uma investigação minuciosa, porém, prossegue Henrich, descobre que o princípio, ele mesmo, permanece incompreensível, a menos que execute a atividade a partir da qual o mundo se origina. Essa questão é típica do método epistemológico kantiano, chamado por ele mesmo de “transcendental”. Tal método pretende demonstrar que a “unidade da auto-consciência não pode ser concebida a não ser pelas muitas funções de unidade que tem como ponto de partida a constituição dos objetos do mundo” (HENRICH, 1992, p.3)<sup>44</sup>. Dessa forma, podemos compreender não somente a origem deste mundo, mas também por que ele é natural e indispensável para nós e por que as exigências do nosso conhecimento a respeito dele são justificadas.

O mesmo tipo de argumentação pode ser transferido para o campo da ética. O agente e o princípio moral que regula sua conduta, inicialmente, parecem ser independentes de uma concepção particular de mundo. A tese de que as noções da filosofia prática excluem a necessidade de tratar de problemas metafísicos e cosmológicos reforça o argumento de tal independência. Essa postura entra em conflito com o fato de que o agente moral e o agente cognitivo são uma e mesma subjetividade e de que a ação moral, incluindo suas intenções, não pode ser vista como uma resposta automática para necessidades imediatas do ambiente. Pelo contrário, em muitos casos, ela decide exatamente pela direção contrária a certas demandas imediatas. Assim, é sempre possível questionar por que se deveria agir de uma determinada forma e, desse modo, duvidar da validade das exigências morais. Mas

---

<sup>44</sup> . “[...] the unity of self-consciousness could not even be conceived unless that very unity functions as the point of departure for constituting a world of objects”.

isso implica aceitar que o agente moral tenha pensamentos e crenças sobre a natureza e a fonte de sua conduta e, se isso ocorre realmente assim, podemos atribuir a ele crenças a respeito do mundo dentro do qual age e onde tenta realizar suas intenções.

Essas “crenças morais” são insuficientes se comparadas, em termos quantitativos, com as inumeráveis crenças que construímos a respeito do mundo dos objetos no campo cognitivo. Contudo, sugere Henrich (1992, p.4), tais crenças morais podem ser igualmente ricas em sua estrutura: “Se as crenças que são inseparáveis do ponto de vista do agente moral são consistentes e unidas dentro de um único sistema, podemos chamá-las de ‘uma imagem moral de um mundo’<sup>45</sup>” (HENRICH, 1992, p.4).

A consequência é que agora podemos ter duas ou mais concepções de mundo conflitantes. Certamente, não podemos querer que o mundo dos objetos e o mundo tomado do ponto de vista moral sejam totalmente separados. Para a ação moral se realizar nas situações ou circunstâncias concretas, precisamos considerá-la como parte de um mundo físico, ainda que as explicações físicas e as motivações das ações não possam ser totalmente reconciliadas (pelo menos não com facilidade). Uma relativa aproximação, baseada no argumento de que precisamos e recebemos várias imagens do mundo com referência ao mesmo acontecimento, aparentemente não basta. Segue-se disso, segundo Henrich (1992, p. 5), que mesmo o agente moral esclarecido precisa de um critério moral que reúna duas condições: primeiro, que ele relacione as várias visões de mundo de maneira a prevenir que a multiplicidade resulte em anarquia e confusão; segundo, que sobreviva à exposição aos competidores (*competitors*). A visão moral deve ficar razoável e imune ao peso das arbitrariedades e irracionalidades, ou melhor, precisa manter uma certa centralidade no meio de outras visões e uma certa superioridade sobre elas. Se tudo isso tivesse sido realizado, prossegue Henrich, estaríamos em condições de falar de uma “imagem moral do mundo” no singular.

---

<sup>45</sup> . “If the beliefs that are inseparable from the viewpoint of the moral agent are consistent and linked together into a single network, one call them ‘a moral image of a world’”.

A exposição feita até aqui teve o propósito de estabelecer os contornos das questões que dizem respeito a uma “imagem do mundo”. Como já está claro, a compreensão do sentido dessa complexa expressão, na filosofia kantiana, só é possível na medida em que questões desenvolvidas nas três críticas sejam articuladas no mesmo contexto argumentativo. As três críticas, em conjunto, visam analisar a constituição do discurso racional e investigar o caminho do qual ele se origina. Segundo Henrich (1992, p.5), a finalidade do projeto crítico é determinar os alcances e os limites de validade do discurso racional e relacionar o que é tratado nas três críticas de tal forma que seja possível garantir um papel legítimo para o ponto de vista moral e também fornecer uma adequada e compreensiva filosofia moral, cujo conceito-chave é o de liberdade. A leitura de Henrich, portanto, posiciona a liberdade no centro da filosofia kantiana e também propõe tomar as três críticas no horizonte de um mesmo projeto sistemático que orbita em torno desse conceito.

## **2.2. A CFJ COMO ALARGAMENTO DO PROJETO CRÍTICO: NOVOS JOGOS ENTRE AS FACULDADES DO CONHECIMENTO**

A CFJ é o lugar onde Kant expõe o seu sistema de uma nova, definitiva e compreensiva forma, não significando, portanto, o reconhecimento de uma dificuldade quase intransponível para a aplicação dos princípios esboçados anteriormente. O problema de uma imagem moral do mundo poderia se tornar nesta obra tardia um componente importante para o projeto de um sistema da filosofia. Um dos sinais que podem servir para avaliar o grau de validade desse ponto de vista é o modo como a CFJ é composta. O livro procura unificar questões aparentemente sem proximidade sob o conceito de conformidade a fins - finalidade (*Zweckmäßigkeit*), assim como outras questões sob a noção de finalidade sem fim. Tal unificação se encontra exposta, de modo especial, na “Introdução” que representa um tratado sobre a constituição do sistema crítico. A CFJ começa com a análise de um tipo particular de conformidade a fins, a saber, o belo e o organismo, avança na natureza como um sistema teleológico e chega a uma imagem moral do mundo. Além disso, o livro está concebido como um

sistema que conecta nosso conhecimento básico a respeito das leis que constituem o mundo empírico com as idéias últimas da razão.

A posição de Henrich (1992, p.30) é que a CFJ é fruto da aspiração kantiana pelo cumprimento da “tarefa crítica” (*critical business*), ou seja, a investigação de todas as pretensões de conhecimento na medida em que inclui princípios que não podem ser justificados pela simples experiência. Fracassadas as tentativas da metafísica do passado, tornou-se indispensável compreender as origens de tais pretensões como único caminho para separar um conhecimento verdadeiro de ilusões profundamente arraigadas. Entretanto, tal investigação não deveria confiar em indícios parciais (como a razão<sup>46</sup> teórica), mas ser confirmada e sustentada pelos resultados da aplicação em outras áreas do conhecimento (como a razão prática, estética e teleológica). Essa convicção metodológica deveria ser suficiente, de acordo com Henrich, para garantir uma leitura holística da filosofia crítica e estabelecê-la, definitivamente, como um sistema:

E porque muitos dos mais importantes tipos de discurso racional não podem ser reduzidos a uma classe fundamental e única de emprego da razão, o sistema crítico só pode adotar a forma de uma conexão sistemática de discursos relativamente independentes, - uma estrutura arquitetônica que poderia (como pensou Kant) revelar eventualmente um ‘ponto máximo’ que se faz possível e sustentável por todos os outros discursos – o qual é (de acordo com Kant) a consciência da liberdade humana<sup>47</sup>. (HENRICH, 1992, p. 30-31).

A liberdade não se restringiria, nessa visão, a apenas um uso da razão, totalmente dissecado na CRPr; a liberdade estaria por trás do esforço kantiano em esclarecer as pretensões racionais dos seres de nossa espécie em todas as suas experiências cognitivas. É daqui que se origina uma “crítica do gosto”. Se esse é o motivo principal que levou Kant a escrever a terceira crítica, poderíamos levantar a suspeita de que a estética (e a arte) não está sendo tematizada por uma importância

---

<sup>46</sup> . O que chamamos aqui de “razão” pode ser entendido como uma complexa interação de operações epistêmicas.

<sup>47</sup> . “And because many of the most important types of rational discourse cannot be reduced to one single fundamental mode of employing reason, the critical system could only adopt the form of a systematic connection of relatively self-contained – an architectural structure that might (as Kant believed) eventually reveal a ‘highest point’ made possible and supported by all the other discourses – which is (according to Kant) the consciousness of human freedom”.



intrínseca. Também poderíamos desconfiar da sua preparação para analisar os sutis e complexos assuntos de que uma Estética (como ciência) precisa dar conta<sup>48</sup>. Inclusive, poderíamos até mesmo admirar o talento de Kant por ter conseguido produzir algo tão rico sobre o fenômeno estético simplesmente movido pelo interesse exclusivo de completar o sistema crítico da filosofia transcendental. Segundo Henrich, essas suspeitas são definitivamente inadequadas. Kant já havia anunciado sua preocupação com os tópicos desenvolvidos na CFJ desde a década de 1860<sup>49</sup>. Mesmo em suas aulas, Kant (que ensinava Lógica e Metafísica) utilizava na maioria de seus cursos textos de estetas proeminentes do seu tempo, tais como Georg Friedrich Meier (1718-1777) e Alexander G. Baumgarten (1714-1762)<sup>50</sup>. Isso significa que Kant discutia com regularidade problemas de estética<sup>51</sup>. Henrich (1992, p. 80) ressalva, no entanto, que, no período pré-crítico, Kant não aceitava a hipótese de que a Estética pudesse fundar-se em princípios a priori. Um dos argumentos favoráveis a essa tese era a falta de regras para o gosto. As regras que poderíamos produzir, tais como ordem, proporção e simetria, baseiam-se em experiências particulares do que consideramos belo e não podem ser justificadas por demonstrações racionais<sup>52</sup>. O jogo harmônico de nossas faculdades cognitivas (imaginação e entendimento) simplesmente ocorre, e não podemos detectar a razão e a circunstância de tal evento. Por conseguinte, a investigação da nossa experiência com relação ao belo deveria ficar restrita ao campo da psicologia empírica, e a estética seria uma disciplina empírica<sup>53</sup>.

O argumento empirista foi abandonado por Kant quando concebeu a possibilidade de uma crítica do gosto. Ao erigir a epistemologia na CRP, ficou claro

---

<sup>48</sup> . É o que Adorno, por exemplo, aponta na “Introdução Primeira” de sua *Teoria Estética*: “Hegel e Kant foram os últimos que, para falar francamente, puderam escrever uma grande estética, sem nada compreenderem de arte. Isso foi possível enquanto a arte se orientava, por seu lado, por normas globais que não eram postas em questão na obra particular, mas que se condensaram para constituir a sua problemática imanente”. (1988, p.367).

<sup>49</sup> . O ensaio *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* é de 1864.

<sup>50</sup> . Por sinal, considerado o primeiro esteta, o primeiro a separar a ciência do belo, a que dá o nome de “estética”, das outras partes da filosofia (BAYER, 1979, p.180).

<sup>51</sup> . Não é intenção aqui investigar a pré-história da CFJ. O que julgamos pertinente ressaltar é que tal obra não deve ser compreendida como simples adendo movido pela necessidade artificial de atender a demandas da comunidade teórica. É claro que tal debate teve influência, porém a perspectiva que sustenta nossa leitura é de que a CFJ brota de questões importantes para a sustentação do projeto crítico.

<sup>52</sup> . Esse argumento, de certa forma, também aparece na CFJ, onde a possibilidade de existirem regras objetivas para o gosto é descartada.

<sup>53</sup> . O tom notadamente empírico e casuístico das primeiras aventuras de Kant no campo da estética reforça essa idéia.

que os teoremas acerca das relações entre as faculdades da imaginação e do entendimento poderiam providenciar meios para explicar os juízos estéticos sem lhes dar uma fonte empírica, mas derivando-os da possibilidade de nosso conhecimento de objetos e dando-lhes um *status* transcendental. Isso significa que a maior parte do conteúdo desenvolvido na CFJ é composto pelo aparato conceitual já utilizado nas outras críticas. A pretensão de assentimento universal comportada pelos juízos estéticos, que, no período pré-crítico, não tinha fontes justificáveis racionalmente, agora poderia encontrar uma explicação segura.

A análise das diversas funções da imaginação e do entendimento representa o meio pelo qual as doutrinas da CRP podem integrar a Estética dentro da epistemologia. Com efeito, já numa nota na primeira edição da CRP (A 120), Kant advertia que a imaginação era um componente necessário da percepção:

Que a imaginação seja um ingrediente necessário da própria percepção, certamente nenhum psicólogo pensou. Isto acontece, em parte, porque se limitava essa faculdade apenas às reproduções, e em parte, porque se acreditava que os sentidos nos forneciam não só impressões, mas também as encadeavam e conseguiam formar imagens dos objetos, o que, sem dúvida, além da receptividade das impressões, ainda exige algo mais, a saber, uma função que as sintetize. (CRP, A 120, p. 162-163).

No processo cognitivo, a primeira coisa que nos é dada é o fenômeno, que, na medida em que está ligado a uma consciência, chama-se “percepção”. A percepção, assim, é um estado cognitivo no qual uma multiplicidade sensível se apresenta a nós numa combinação particular. Para Kant, tal combinação não pode ser realizada pelos sentidos, sendo possível apenas mediante uma operação cognitiva, uma atividade de ligação, que está sob a responsabilidade da imaginação. Ao admitir que a percepção é o estado consciente mais elementar do processo de conhecimento, Kant permite-nos concluir que a imaginação é, ao menos enquanto atividade espontânea, operativa:

Mas, porque todo o fenômeno contém um diverso e, portanto, se encontram no espírito percepções diversas, disseminadas e isoladas, é necessária uma ligação entre elas, que elas não podem ter no próprio sentido. Há, pois, em nós uma faculdade ativa da síntese desse diverso, que chamamos imaginação, e a sua ação, que se exerce imediatamente nas percepções, designo por *apreensão*. A imaginação deve, com efeito, reduzir a uma

imagem o diverso da intuição; portanto, deve receber previamente as impressões na sua atividade, isto é, apreendê-las. (CRP, A 120, p. 162-163).

A atividade da imaginação não é vazia; ao contrário, a imaginação é a fonte de todas as combinações pelas quais temos acesso ao sensível. Entretanto, a “apreensão do diverso” até formar a estrutura de um objeto precisa supor princípios de unidade que guiem a atividade combinatória e determinem seu objetivo. No seu uso cognitivo, então, a imaginação fica dependente (ou subordinada) dos conceitos puros que se originam no nosso entendimento. Se a unidade que apreende o diverso não tivesse um princípio, “seria completamente acidental que os fenômenos se acomodassem num encadeamento de conhecimentos humanos” (CRP, A 121, p. 164). Deve haver um princípio objetivo, isto é, determinável a priori, que sustenta as leis empíricas da imaginação e sobre o qual é garantida a possibilidade dos dados dos sentidos se associarem entre si.

A ligação não está, porém, nos objetos, nem tão pouco pode ser extraída deles pela percepção e, desse modo, recebida primeiramente pelo entendimento; é, pelo contrário, unicamente uma operação do entendimento, o qual não é mais do que a capacidade de ligar a priori e submeter o diverso das representações à unidade da apercepção. Este é o princípio supremo de todo o conhecimento humano. (CRP, B 135, p. 134).

Esse rápido passeio pelos áridos parágrafos da “Dedução Transcendental” é importante para repor um dos mais conhecidos princípios de Kant no que concerne às relações entre imaginação e entendimento. Isso se fez necessário uma vez que as relações entre imaginação e entendimento proporcionam, por assim dizer, uma “porta de entrada” para a compreensão da estrutura do juízo estético. Segundo Henrich (1992, p. 36-37), quando Kant fala, na CFJ, de um jogo harmonioso entre as faculdades da imaginação e do entendimento, está recorrendo, evidentemente, às suas considerações sobre as capacidades cognitivas como haviam sido analisadas na CRP.

Nos processos de conhecimento, as duas faculdades cooperam entre si, entretanto a imaginação está aqui dependente do entendimento e servindo aos seus propósitos. Mas essa não é a única forma de tais faculdades se relacionarem. A imaginação operando livremente poderia corresponder, espontaneamente, a um

requerimento estabelecido pelo entendimento sem, no entanto, restringir-se à aplicação de um conceito, o que abre a possibilidade de pensar um lugar, anterior à aplicação de um conceito, onde exista uma cooperação entre a faculdade de combinar (imaginação) e a faculdade dos conceitos (entendimento). E é nesse lugar que os juízos estéticos podem encontrar sua especificidade. Os juízos estéticos fundam-se nessa peculiar “vizinhança” com relação aos juízos de conhecimento, mas precedem o processo de formação de conceitos: “Além disso, uma vez que o juízo estético não pode basear-se no uso de conceitos, a razão pela qual é afirmado pode ser unicamente a ocorrência de um estado peculiar com respeito ao objeto ou a cena dentro de uma situação perceptiva<sup>54</sup>”. (HENRICH, 1992, p. 38). Esse estado não é, seguramente, cognitivo, mas estético, o que permite a Kant encontrar uma espécie de “estabilidade” entre imaginação, entendimento e sentimento e o estabelecimento dos contornos do estado de ânimo<sup>55</sup> (*Gemüt*) em que nos encontramos ao ajuizar a beleza.

O juízo estético encontra sua especificidade na possibilidade de um perceber interno (revelado pelo sentimento), da mútua conformidade entre imaginação e entendimento. A percepção interna dessa harmonia produz como resultado algo que alimenta a si mesma, ou seja, que busca prolongar o sentimento de prazer ali gerado. O jogo das operações cognitivas, no terreno estético, não está determinado por um conceito puro do entendimento, do contrário a beleza poderia ser empiricamente constatada; o que sucede é que a demonstração do que se passa no ajuizamento estético precisará retomar a noção de juízos reflexivos para demonstrar esse mecanismo, que, apesar de próximo ao processo cognitivo, não se confunde com ele. Abordaremos o significado dos juízos reflexivos no item a seguir.

---

<sup>54</sup> . “Furthermore, because aesthetic judgment cannot be based on de usage of concepts, the reason for its being asserted can only be the occurrence of a distinctive state of feeling about the object or scene within a perceptual situation”.

<sup>55</sup> . Adotamos a tradução “ânimo” para o termo *Gemüt* seguindo aquela feita por Valério Rohden na edição brasileira da CFJ e amplamente justificada no seu “El término Gemüt em la *Crítica de la facultade de juzgar*”, referenciado ao final. Outras traduções utilizam para o mesmo termo os seguintes equivalentes: *esprit* (Philonenko – tradução francesa); *animo* (Gargiulo – tradução italiana); *espírito* (Morente – tradução espanhola); *mind* (Meredith – tradução inglesa). Neste trabalho utilizamos também “consciência” e “mente”.

Podemos, como saldo do exposto até aqui, pontualizar duas idéias: 1) os princípios epistemológicos desenvolvidos já na CRP providenciam para Kant os recursos necessários para o delineamento dos juízos estéticos e a garantia de sua validade universal; 2) o sentimento de prazer que acompanha o ajuizamento estético só pode ser explicado por meio de uma relação *sui generis* de nossas capacidades cognitivas (imaginação e entendimento): o jogo livre.

### **2.3. OS JOGOS HARMÔNICOS DAS FACULDADES COGNITIVAS COMO BASE DOS JUÍZOS REFLEXIVOS**

Antes de procurar esclarecer a dinâmica do livre-jogo entre imaginação e entendimento, é preciso registrar um alerta: a estrutura do jogo livre entre as faculdades cognitivas permanece insuficientemente exposta. Assim reconhece o próprio Kant ao afirmar no Prólogo à primeira edição da CFJ<sup>56</sup>:

[...] espero que a grande dificuldade em resolver um problema que a natureza complicou tanto possa servir como desculpa para alguma obscuridade não inteiramente evitável na sua solução, contanto que seja demonstrado de modo suficientemente claro que o princípio foi indicado corretamente. (CFJ, IX-X, p. 14).

A dificuldade referida por Kant repousa não na indicação do princípio, mas no desenho de sua dinâmica, pois, embora os juízos estéticos guardem proximidade com os processos cognitivos – ainda que em nada contribuam para o conhecimento das coisas –, o que permanece “enigmático” é a referência ao sentimento de prazer (ou desprazer), exatamente o sinal de um estado lúdico e estético de nosso ânimo (*Gemüt*).

---

<sup>56</sup> . O “Prólogo” à primeira edição é uma das partes mais antigas da CFJ. Essa ao menos é a interpretação sustentada por Giorgio Tonelli (1954), referência clássica no debate sobre a datação desta obra. No estudo do autor italiano, a ordem cronológica da elaboração das diversas partes da CFJ é assim apresentada: 1) Analítica do belo; 2) Dedução; 3) Dialética; 4) Primeira Introdução, 5) Analítica do sublime; 6) Crítica do juízo teleológico; 7) Segunda introdução e Prefácio. Os parágrafos 23 e 30 pertenceriam à fase 5 ou 6. Os procedimentos adotados por Tonelli para estabelecer essa ordem foram a análise da correspondência de Kant e a análise da ocorrência e ausência de certos conceitos. Marcar esse aspecto da organização da CFJ não é um preciosismo analítico, mas algo que permite compreender por que existem certas lacunas ou ausência de uma ligação mais direta entre certas partes do texto, como, por exemplo, entre as introduções e a “Analítica do belo”.

Dessa forma, são dois os teoremas que deveriam ser explorados a partir de agora, apesar das dificuldades já anunciadas pelo próprio Kant: (2.3.1) a dinâmica do jogo livre entre imaginação e entendimento no contexto dos juízos reflexivos; (2.3.2) o modo como esse estado se revela por um sentimento (de prazer ou desprazer).

### 2.3.1. Reflexão e jogo livre

O projeto da CFJ, conforme apresentado na “Introdução”, unifica-se na noção de juízo reflexivo, que pode ser aplicado tanto à parte estética como à parte teleológica. Kant na CRP já havia definido o ato de julgar: “[...] a faculdade de julgar será a capacidade de subsumir a regras, isto é, de discernir se algo se encontra subordinado a dada regra ou não” (CRP, B172, p. 177). Na CFJ a definição ganha um contorno diferente: “A faculdade do juízo em geral é a faculdade de pensar o particular como contido no universal” (CFJ, BXXVI, p. 23). Num de seus usos, a faculdade do juízo simplesmente aplica conceitos gerais (universais) a casos particulares. Como tal, o juízo é **determinante**. Porém, freqüentemente nos encontramos diante de situações que expõem objetos (ou cenas) para os quais nos faltam conceitos universais aplicáveis. Nesse caso, exige-se um juízo **reflexivo**, que busca e desenvolve um conceito universal apropriado.

No caso de processos cognitivos, o entendimento responsabiliza-se por “oferecer”, frente às intuições do particular, os conceitos universais de onde os dados serão subsumidos. Os juízos teóricos são, assim, sempre determinantes, e a faculdade de julgar desempenha aqui um papel bastante discreto. Na medida em que o universal não está imediatamente disponível, a faculdade de julgar precisa operar, deixando de ser coadjuvante, para poder providenciar o conceito que vai compor o juízo. Aqui é preciso alertar para o seguinte: seria uma interpretação equivocada simplesmente pensarmos a busca de conceitos por parte dos juízos reflexivos como busca de conceitos gerais ordinários de primeira ordem. Isso porque tal perspectiva nos obrigaria a aceitar que os motivos para o uso do predicado “belo” num juízo estético sumiriam no mesmo momento em que encontrássemos um conceito geral aplicável ao

objeto em questão. Assim, parece justificável a posição de Henrich (1992, p.43): “A situação estética deve ser compreendida de modo que não colida com um fato inquestionável: os juízos estéticos são compatíveis com toda maneira concebível de classificação e teorização de um objeto dado – desde que estejamos expostos àquele objeto numa situação perceptiva<sup>57</sup>”. Não poderíamos pensar, portanto, os juízos reflexivos como radicalmente incompatíveis com os determinantes: ambos estão se referindo a uma situação perceptiva. Isso, no entanto, gera um outro impasse: já ficou demonstrado na doutrina do esquematismo da CRP que as categorias ou conceitos estão sempre à nossa disposição. Ora, o julgamento estético pressupõe sempre que o objeto seja dado, seja posto numa situação perceptiva. Qual é a natureza, então, de nossa “preferência” por um *approach* estético, não cognitivo, com relação ao objeto?

Dada essa dificuldade de aceitar que os conceitos reflexivos estejam perigosamente próximos dos determinantes (a priori), restaria a hipótese de que a função do juízo reflexivo é buscar conceitos empíricos. A natureza de tais conceitos tem a ver com a seguinte dinâmica: comparamos os objetos dados, refletimos sobre o que possuem em comum e abstraímos o resto. O que possuem em comum converte-se em conteúdo de um conceito que se aplica aos objetos em questão. Entretanto, segundo Henrich (1992, p. 46), dois elementos inviabilizam esse caminho: em primeiro lugar, os juízos estéticos são e se mantêm como juízos singulares, nunca podendo ser substituídos pela aplicação de conceitos descritivos; em segundo lugar, a situação em que adquirem sentido não inclui nenhuma comparação com outros objetos<sup>58</sup>.

Os resultados que atingimos até agora não são muito animadores e revelam o surgimento de um impasse: de um lado, a base dos juízos estéticos não pode se restringir a uma relação entre imaginação e conceitos a priori; de outro, recorrer a

---

<sup>57</sup> . “The aesthetic situation must be understood in a way that does not collide with an indisputable fact: aesthetic judgments are compatible with every conceivable way of classifying and theorizing over a given object – provided we are exposed to that object in a perceptual situation”.

<sup>58</sup> . A idéia de que a beleza não pode ser extraída de algum modelo, ou padrão ou ser simplesmente definida empiricamente, alimenta essa segunda afirmação.

conceitos empíricos de primeira ordem também é inviável. A saída desse dilema talvez possa estar na “Introdução” da CFJ.

Para Kant, o jogo livre das faculdades tem início no mesmo lugar do processo de conceitualização, advertindo, porém, que a atitude estética surge antes que intentemos uma comparação de um objeto com outros. O conceito-chave para elucidar esse lugar especial onde ocorre o livre-jogo é o de apresentação (*Darstellung*). Parece, pois, ficar claro que Kant enlaça a experiência estética ao processo cognitivo sem, no entanto, intelectualizá-la. Como um evento mental próximo ao conhecimento, a experiência estética é capaz de encontrar a unidade interna na complexidade dos objetos que descrevemos como belos. Segundo Henrich (1992, p. 50), “a imaginação providencia a complexidade; e a concordância com a estrutura geral da apresentação [*Darstellung*] providencia a concisa unidade da forma<sup>59</sup>”. É na percepção que podemos encontrar ambos os traços, porém a harmonia entre imaginação e entendimento revela-se unicamente por meio da operação reflexiva, que, por sua vez, faz referência contínua ao que somente o entendimento pode alcançar.

### **2.3.2. Jogo livre e sentimento de prazer**

Com o que foi exposto até agora ainda não resolvemos uma questão fundamental para a sustentação dos juízos estéticos: de que forma a liberdade da imaginação entra em jogo. Como já salientamos, a harmonia do jogo se dá entre a imaginação em sua liberdade e o entendimento em sua legalidade – o entendimento jamais pode operar de outra maneira. No contexto cognitivo, a imaginação não é livre, mas, sim, precisa dar conta de uma série de “tarefas”, desde sintetizar os dados da intuição de acordo com as categorias do entendimento até conceber imagens adequadas para apresentação de conceitos empíricos. No entender de Henrich (1992, p. 50-51), pensar a imaginação como livre só é possível na medida em que levamos em conta os méritos de sua plasticidade inerente, ou seja, uma capacidade que realiza

---

<sup>59</sup> . “Imagination provides the complexity, and the accordance with the general structure of exhibition provides the concise unity of the form”.



tantos serviços deve ter potencial para operar de um modo que seja natural a ela mesma. Como as funções “não-livres” da imaginação poderiam ser reduzidas à constituição de formas e modelos particulares, a atividade livre pode ser caracterizada como aquela que passa pelas multiplicidades de várias maneiras, produzindo esboços de formas sem aspirar a formas particulares e sem se deter quando tais formas tenham sido alcançadas. Essa atividade livre da imaginação é o que Kant poderia estar entendendo por “vivificação”, atividade que é prazerosa em si mesma.

A caracterização da imaginação agindo em liberdade não é ainda suficiente para esclarecer o que acontece quando entra no jogo harmonioso com o entendimento. O jogo não pode ser efetuado antes (no sentido causal) que a livre-atividade da imaginação tenha como resultado a criação de formas que correspondam a traços gerais de apresentação de um conceito empírico. Só nesse caso a legalidade do entendimento pode atuar de uma forma não coercitiva, significando que, nesse caso, a faculdade do entendimento se abstém de interferências, aceitando e aprovando a continuação da atividade livre.

A essa altura já podemos repor a suspeita que se encontrava latente quando resolvemos investigar mais a fundo a questão do jogo entre imaginação e entendimento. Como já foi afirmado, este deve se dar dentro de uma situação perceptual. Não poderíamos julgar com legitimidade algo belo (no sentido kantiano) sem intuí-lo; a apresentação (*Darstellung*) exige que a forma de um objeto empírico seja produzida. A aparente contradição disso com a idéia de uma imaginação livre cai por terra ao levarmos em conta que é bastante razoável que um objeto ofereça à percepção exatamente aquela forma que a imaginação criaria na sua atividade livre. Quando essas condições são atendidas, o resultado é uma disposição do ânimo (*Gemüt*) em prolongar no tempo o estado de prazer contemplativo; ao objeto de tal contemplação chamamos “belo”.

Poderíamos falar, desse modo, de uma “adequação” fundamental, testemunhada pelo prazer da beleza, entre a forma geral dos objetos belos e a atividade livre da

imaginação. Não há incompatibilidade entre conhecimento e juízo estético; ao contrário, a “[...] atividade intensificada do entendimento depende da observação de uma concordância de sua própria atividade com a liberdade da imaginação<sup>60</sup>” (HENRICH, 1992, p. 52).

## 2.4. O PRINCÍPIO TRANSCENDENTAL DA “CONFORMIDADE A FINS” (*ZWECKMÄSSIGKEIT*)

### 2.4.1. O papel epistemológico da conformidade a fins

A espontaneidade do entendimento não permite produzir uma lei para si mesma. Diante dos dados particulares dos objetos naturais, ele apenas subsume de acordo com os conceitos universais disponíveis *a priori*. Entretanto, a multiplicidade e a complexidade da natureza e da própria experiência vão além daquilo que o entendimento puro pode resolver espontaneamente. Segundo Kant, para essa multiplicidade devem existir certas leis a fim de que o sujeito possa pensá-la como um todo, ou seja, deve haver um princípio, que não é um conceito do entendimento, com base no qual podemos pensar a natureza como um todo, como uma imagem do mundo.

A necessidade<sup>61</sup> de leis supra-sensíveis para a compreensão da natureza exige, de acordo com o método transcendental, que descubramos o que há de *a priori* nessa legislação. Ao mesmo tempo, precisamos demonstrar que não se trata de um princípio do entendimento, mas, sim, de algo que pertence à faculdade reflexiva do juízo e possuidor de uma natureza heurística<sup>62</sup>.

A faculdade do juízo reflexiva, que tem a obrigação de elevar-se do particular na natureza ao universal necessita por isso de um princípio que ela não pode retirar da experiência, porque este precisamente deve fundamentar

---

<sup>60</sup> . “[...] the heightened activity of understanding depends upon the noticing of the accordance of its own activity with the freedom of imagination”.

<sup>61</sup> . Trata-se de uma necessidade para o juízo ainda que apenas uma contingência para a natureza.

<sup>62</sup> . Ou seja, enquanto serve para descobrir algo, algo como uma hipótese provisória.

a unidade de todos os princípios empíricos sob princípios igualmente empíricos, mas superiores e por isso fundamentar a possibilidade da subordinação sistemática dos mesmos entre si. (CFJ, Int. B XXVII, p. 24)

Esse princípio é a conformidade a fins (*Zweckmässigkeit*) e permite vislumbrar uma unidade na multiplicidade das leis empíricas da natureza. Isso não seria possível pela simples soma das leis particulares, pois faltaria à nossa relação cognitiva com a natureza uma visão do todo. Por isso, a respeito do que é deixado indeterminado por essas leis, opera o princípio da conformidade a fins. É preciso registrar que o princípio não pertence à natureza como algo que pode ser experimentado, mas é apenas um pressuposto necessário para pensá-la.

O princípio da conformidade a fins é resultante, ao que parece, de uma epistemologia que precisa legitimar uma tese: a realidade oferece-se ao conhecimento humano. Mais uma vez, portanto, estamos às voltas com o problema da adequação entre consciência e mundo. A estrutura do juízo reflexivo, enquanto produto de uma espécie de “liberdade” das nossas faculdades e, ao mesmo tempo, coincidente com as leis mais gerais da natureza, parece exatamente a garantia de adequação buscada por Kant: “É que, sem supormos isso, não teríamos qualquer ordem da natureza segundo leis empíricas e por conseguinte nenhum fio condutor para uma experiência e uma investigação das mesmas que funcione com estas segundo toda a sua multiplicidade” (CFJ, Int., B XXXVI, p.29). Estabelecido esse argumento, a conformidade a fins torna-se a condição para o sujeito se dirigir reflexivamente à natureza e “imaginar” nela uma ordem possível.

#### **2.4.2. O papel estético da conformidade a fins**

No item anterior apresentamos, em breves argumentos, a razão por que Kant vê como necessário (no sentido transcendental) um princípio para a compreensão da natureza como unidade. É preciso, agora, recuperar o eixo básico da nossa investigação procurando detalhar duas questões: 1º) como o princípio da conformidade a fins se une com o sentimento de prazer (ou desprazer), ou seja, como pode estar

fundando o juízo estético; 2) como pode ser compatível com o jogo harmonioso das faculdades da imaginação e do entendimento, conforme expusemos anteriormente.

Começemos com a primeira. Num procedimento tipicamente analítico, Kant, aponta que o prazer deve ser tomado em duas manifestações diferentes: um prazer “teórico” (reflexivo), que acompanha os juízos teleológicos, e um prazer genuinamente estético. O prazer, neste segundo caso, desempenha o papel de índice, de sinal da beleza<sup>63</sup>. A primeira manifestação do prazer (teórico-reflexivo), ainda que, de alguma forma, esteja ligada ao entendimento, não pode ser buscada no encontro das intuições sensíveis com os conceitos puros, o qual é simplesmente espontâneo. O prazer, no contexto teórico, apareceria quando a criação de um universal pela faculdade do juízo reflexivo coincidissem com uma possibilidade objetiva de união das leis empíricas:

Por sua vez, a descoberta da possibilidade de união de duas ou várias leis da natureza empírica, sob um princípio que integre ambas, é razão para um prazer digno de nota, muitas vezes até de uma admiração sem fim, ainda que o objeto deste seja bastante familiar. (CFJ, Int. B XL, p. 31).

Poderíamos chamar isso de “prazer do conhecimento”, justamente no sentido já empregado por Aristóteles<sup>64</sup>. Enquanto na atividade espontânea do entendimento reina um “certo tédio”, no processo reflexivo a possibilidade de concordância da unidade imaginada com a unidade realizada objetivamente causa expectativa. Se a concordância se afirma, experimentamos um sentimento de prazer; do contrário, a frustração é desprazerosa. Esse prazer é o sinal do progresso no conhecimento da natureza e, ao mesmo tempo, é um sentimento de satisfação conosco mesmos pelo uso bem-sucedido de nossas capacidades cognitivas. Em resumo, é um sinal de autoafirmação do sujeito da ação reflexionante.

Existe, no entanto, um outro tipo de prazer, ainda que as diferenças entre eles, conforme a linha de raciocínio que estamos adotando, não sejam assim tão nítidas.

---

<sup>63</sup> . Seguimos, aqui, as teses apresentadas por Jens Kulenkampff, apresentadas em *Kants Logik des ästhetischen Urteils* (1978) e sintetizadas nos artigos “A lógica kantiana do juízo estético e o significado metafísico do belo na natureza” (1992) e “A chave da crítica do gosto” (2001).

<sup>64</sup> . Conforme o “Livro I” da *Metafísica*: “Todos os homens, por natureza, desejam conhecer. Sinal disso é o prazer que nos proporcionam os nossos sentidos”.

Trata-se do prazer propriamente estético. Para Kant, tal prazer deveria ser definido como “aquilo que na representação de um objeto é meramente subjetivo, isto é, aquilo que constitui a sua relação com o sujeito e não com o objeto” (CFJ, Int. B XLII, p. 32). O prazer (ou desprazer) que se liga à representação estética não reverte em fonte de conhecimento, ainda que possa ser até efeito de um conhecimento qualquer. O prazer estético exige, por assim dizer, a suspensão da atividade objetivadora e teleológica.

O princípio da conformidade a fins, como já foi dito, não é característica de um objeto, mas uma pressuposição necessária para a realização de um sistema da experiência da natureza; por isso, não pode funcionar como princípio de juízos determinantes. Da mesma forma, o sentimento de prazer (ou desprazer) nada diz do objeto – é pura sensação experimentada pelo sujeito ao representar para si mesmo um objeto. Isso aponta para um deslocamento da argumentação kantiana no que diz respeito à aplicabilidade dos juízos reflexivos. Até a parte V da Introdução, tais juízos eram demonstrados como relevantes para as tentativas de sistematicidade científica e para o problema específico da teleologia. Agora, no entanto, o princípio transcendental dos juízos reflexivos aparece em unidade com o sentimento do prazer estético. Resta saber se essa aproximação é legítima ou apenas uma “jogada argumentativa” capaz de garantir necessidade e universalidade aos juízos de gosto. Essa suspeita precisa ser levada adiante, pois dela depende o raciocínio que visa encontrar, na base do ajuizamento da beleza, uma espécie de harmonia fundamental entre consciência e mundo.

Na impossibilidade de o ajuizamento estético (reflexivo) atingir o conteúdo do objeto, o argumento kantiano toma a via do que tem sido denominado de “formalismo estético”<sup>65</sup>:

Na verdade, como o fundamento do prazer ou desprazer é colocado simplesmente na forma do objeto para a reflexão em geral, por conseguinte em nenhuma sensação do

---

<sup>65</sup>. A denominação de formalismo estético atribuída a esse ponto da estética kantiana não tem aqui nenhum tom depreciativo ou restritivo. Kant, de fato, confia na idéia de que as qualidades estéticas dependem do ordenamento formal de uma unidade percebida. No entanto, preserva um traço muitas vezes despercebido nas estéticas formalistas contemporâneas: conserva uma estreita conexão entre a experiência estética e as estruturas fundamentais do conhecimento, sem, no entanto, reduzi-la ao campo teórico.

objeto, é também colocado sem relação a um conteúdo que contenha uma intenção qualquer, é apenas a legalidade no uso empírico da faculdade do juízo em geral (unidade da faculdade da imaginação com o entendimento) no sujeito com que a representação do objeto na reflexão concorda. As condições dessa reflexão são válidas a priori de forma universal. (CFJ, Int. B XLV, p. 34).

Entretanto, isso também não é suficiente para resolver a ambigüidade entre a conformidade a fins dos juízos teleológicos e a conformidade a fins dos juízos estéticos. Como vimos, o sentimento de prazer, apesar de necessário para estes últimos, também pode aparecer nos primeiros. O prazer não pode, assim, ser considerado como critério demarcador entre as duas famílias de juízos. O que Kant apresenta na “Introdução” parece resolver melhor aquilo que torna juízos teleológicos e estéticos modalidades de juízos reflexivos do que propriamente determinar as suas diferenças e especificidades. Para encontrá-las precisamos avançar na direção do terceiro momento da “Análítica do Belo”, onde Kant desenha um argumento essencial: a conformidade a fins dos juízos estéticos subsiste sem a representação de fins, mas com a convicção de se tratar de uma relação que aponta para um fim. É preciso verificar isso mais de perto.

#### **2.4.3. “Conformidade a fins” (*Zweckmässigkeit*) não se confunde com “fim” (*Zweck*)**

Na hipótese argumentativa proposta por Cassirer (1993), o aspecto de onde Kant parte na análise da formação individual do real é o conceito de adequação ao fim (conformidade a fins). Diferentemente da noção atual, que se relaciona com a idéia de um fim consciente, uma criação intencional, o uso lingüístico da expressão conformidade a fins no contexto kantiano, muito de acordo com o sentido usual do século XVIII, refere-se à coordenação das partes de um todo múltiplo para formar uma unidade. Não se trata de uma justaposição de partes, uma ao lado da outra, mas, sim, de uma relação que “faz com que o todo se converta de um simples conglomerado em um sistema harmônico, em que cada membro tem uma função própria e peculiar e todas essas funções guardam entre si tal harmonia que se unem em uma obra total unitária e em uma significação de conjunto” (CASSIRER, 1993, p. 337). Ao contrário da metafísica tradicional, que via na conformidade a fins um traço ontológico que

ordenava e regulava as leis particulares, para o projeto crítico kantiano não se trata de uma forma da realidade, mas da forma dos nossos conceitos em geral.

O fato de nossa capacidade cognitiva precisar pressupor, para sua própria operação, uma conformidade a fins para compreender campos da experiência já está claro. Os juízos teleológicos ganham, assim, um sentido bastante interessante. O problema aparece nos juízos estéticos: como pensá-los unidos ao princípio da conformidade a fins se, por princípio, recusam qualquer fim, seja ele objetivo (teórico)<sup>66</sup> ou subjetivo (agradável)? A resposta kantiana é, no mínimo, intrigante:

Logo, nenhuma outra coisa senão a conformidade a fins subjetiva na representação de um objeto sem qualquer fim (objetivo ou subjetivo), conseqüentemente a simples forma da conformidade a fins na representação, pela qual um objeto é dado, pode, na medida em que somos conscientes dela, constituir a complacência, que julgamos como comunicável universalmente sem conceito, por conseguinte, o fundamento determinante do juízo de gosto. (CFJ, § 11, B 35, p. 67).

A citação contém elementos particularmente importantes para a linha de investigação que adotamos. Por isso, é conveniente dividirmos a continuidade da argumentação em dois momentos: o primeiro (i) deve diferenciar conformidade a fins de fim e o segundo (ii) deve demonstrar que a conformidade a fins, enquanto fundamentadora do juízo estético, é simplesmente formal.

(i) A definição de fim (*Zweck*) aparece na CFJ na perspectiva da articulação entre causa e efeito. Então, “fim é o objeto de um conceito, na medida em que este for considerado como a causa daquele (o fundamento real de sua possibilidade)” (CFJ, § 10, B32, p. 64). É preciso registrar que a abordagem do que seja fim atende a propósitos transcendentais e não pressupõe algo empírico (como é o caso do sentimento de prazer imediato). Estamos pensando um fim quando não estamos pensando somente o objeto, mas o próprio objeto (forma e existência) como um efeito

---

<sup>66</sup> . Um fim objetivo implicaria aceitar a idéia de perfeição ou conjunto de regras determinadas como fundamento dos juízos estéticos. Um objeto seria ajuizado como belo ou não na medida em que se aproximasse do exemplar perfeito ou obedecesse às regras estipuladas. Como já se demonstrou, o juízo estético não se define por esse caminho.

(*Wirkung*). Um fim aparece, em outras palavras, quando a representação do efeito determina o modo como compreendemos a causa.

Já a conformidade a fins (*Zweckmässigkeit – forma finalis*) é definida como “a causalidade de um conceito com respeito a seu objeto” (CFJ, § 10, B 32, p. 64), ou seja, ter um fim significa ao objeto dever ao conceito desse fim não só a forma como a própria existência. Por sua vez, ser conforme a fins significa uma relação bem mais enfraquecida e diz respeito à possibilidade de se pensar um objeto, ação ou estado de ânimo admitindo como fundamento uma causalidade segundo fins, isto é, “uma vontade que a tivesse ordenado desse modo segundo a representação de uma certa regra” (CFJ, § 10, B 33, p. 65). Mais uma vez, aqui se explicita um recurso bastante comum na CFJ, a analogia. Ser conforme a fins significa comportar-se **como se** houvesse uma regra sendo seguida. Como vimos, não se trata de uma regra objetiva, mas de um pressuposto da operação reflexiva. As conseqüências disso deverão ser exploradas mais adiante.

O vínculo entre finalidade (conformidade a fins) e sentimento do prazer é mais um sinal de um dos pólos de sustentação do projeto crítico: a garantia da objetividade na articulação entre sujeito transcendental e sujeito empírico. Ainda que, no contexto estético, não ocorra uma articulação que vá produzir juízos válidos objetivamente, o que acontece é o delineamento que permita pensar os juízos estéticos como universais, ou melhor, subjetivamente universais.

Tanto no âmbito teórico, como no prático ou estético, o esforço kantiano tem início sempre com o procedimento analítico, que visa, por assim dizer, “depurar” os traços da experiência meramente particulares ou empíricos. Já demonstramos no capítulo anterior como a tarefa de encontrar garantias de objetividade no contexto estético é dificultada pelo fato de ter de ser sempre pensada unida a eventos subjetivos como o prazer. No caso da articulação com o princípio da conformidade a fins, a saída kantiana é conceber os juízos estéticos como conformes a fins, mas sem fim. Como pensar relações finalísticas sem, ao mesmo tempo, pensar um fim que as sustente?



A conformidade a fins pode, pois, ser sem fim, na medida em que não pomos as causas desta forma em uma vontade, e contudo somente podemos tornar compreensível a nós a explicação de sua possibilidade enquanto deduzirmos de uma vontade. Ora, não temos sempre a necessidade de descortinar pela razão [*einsehen*] (segundo a sua possibilidade) aquilo que observamos. Logo, podemos pelo menos observar uma conformidade a fins segundo a forma – mesmo que não lhe ponhamos como fundamento um fim – como matéria do *nexus finalis* – e notá-las em objetos, embora de nenhum outro modo senão por reflexão. (CFJ, § 10, B 34, p. 65-66).

(ii) Podemos, a partir dessa citação, levantar a suspeita de que, por trás da complexidade da exposição kantiana se esconde uma intuição relativamente simples: em algumas experiências que fazemos com o mundo (de modo especial com a natureza e com a arte) podemos “sentir” que os objetos são representáveis como se fossem formalizados de acordo com princípios organizativos (regras). Esse “sentir” não é algo que a atividade de “descortinar pela razão”<sup>67</sup> pode explicar ou apresentar os mecanismos objetivos de tal ordenamento. É um evento que ocorre num terreno desinteressado, mas que produz no sujeito um estado de prazer. Por esse motivo, beleza é algo sentido como a “forma da conformidade a fins de um objeto, na medida em que ela é percebida nele sem representação de um fim”. (CFJ, § 17, B 61, p. 82).

A essa altura é preciso apresentar melhor um paradoxo que brota dos raciocínios kantianos. A argumentação delineada na “Analítica” parecia deixar bastante explícito que o exercício do gosto é marcado totalmente pela transposição em juízo de um sentimento de prazer ou desprazer vivenciado pelo sujeito. Vimos isso no capítulo anterior. É preciso levar em conta, porém, o grau de dificuldade em compatibilizar a tese subjetivista da “Analítica” com o que está sendo exposto na “Introdução” sob o conceito de reflexão. Qual seria a alternativa, então? Temos adotado a interpretação de que o ajuizamento de gosto tem um sentido mais profundo, que não se esgota no terreno estético, mas “presta serviço” ao campo moral (liberdade) e cognitivo. Isso implica aceitar que deve haver “algo mais”, algo de objetivo, enquanto “valor” que um objeto mesmo deva possuir – e que realize objetivamente a

---

<sup>67</sup> . “Descortinar pela razão” é a tradução proposta por Valério Rohden para o verbo alemão *einsehen*, longamente justificada na nota 45 de sua tradução da CFJ.

conformidade a fins - para sustentar a “raiz comum” que há entre a harmonia das faculdades cognitivas e a organização da própria natureza. Isso poderia ser exposto no seguinte teorema: na acepção de Kant, os juízos de gosto só se realizam na medida em que, num determinado sentido, a beleza fosse uma natureza ou constituição (*Beschaffenheit*) objetiva do objeto. O sentido determinado não deve aqui ser compreendido como um conceito, padrão ou qualidade empírica, mas como, simplesmente, uma condição formal. Não há dúvida, pois, de que precisamos justificar melhor tal teorema.

Nas palavras de Kulenkampff (1992, p. 16), um objeto conforme a fins (mas sem fim) pode ser descrito como uma estrutura integrada,

[...] na qual todas as partes ou elementos combinam de tal maneira ou formam um todo de maneira que não se pode omitir nem acrescentar nada sem destruir a totalidade. Tudo combina e se integra como se tivesse sido organizado com vistas a fins; e, não obstante, essa integração não deriva da determinação do fim da coisa ou da determinação da função dos elementos. Pode-se perceber a forma da conformidade a fins, isto é, a beleza, por exemplo, em objetos da natureza, sem que haja a necessidade de introduzir aqui o mais ligeiro conceito de um fim ou de uma função de um órgão.

A beleza de um objeto é a sua forma (*Gestalt*), ou, simplesmente, a forma da conformidade a fins. Tal estrutura formal não pode ser descrita ou conhecida; é apenas e tão-somente algo que podemos “sentir” num objeto. Por que sentimos isso na presença do objeto permanece, em última análise, um mistério. O exemplo de Kant é bastante eloqüente:

Flores são belezas naturais livres. Que espécie de coisa uma flor deva ser, dificilmente o saberá alguém além do botânico; e mesmo este, que no caso conhece o órgão de fecundação da planta, se julga a respeito através do gosto, não toma em consideração este fim da natureza. (CFJ, § 16, B 49, p. 75).

Mais uma vez, o exemplo procura garantir uma distância segura entre cognição e gosto. Entretanto, poderíamos argumentar na direção contrária perguntando: se a forma da conformidade a fins é uma qualidade objetiva e se nosso juízo acerca da beleza se refere a esse estado de coisas objetivo, por que tal conceito não poderia

servir de critério (objetivo) para distinguir o belo do não-belo? Ou, em outras palavras, por que os juízos estéticos não poderiam ser uma modalidade dos juízos cognitivos? A explicação dos juízos estéticos por essa via é inviável por dois motivos básicos. O primeiro, porque os juízos de gosto são singulares, ou seja, o adjetivo belo só é aplicável com legitimidade ao objeto que está sendo representado naquele momento. Não é possível autorizar, com base nessa experiência singular, que os próximos objetos da mesma classe sejam portadores de beleza. Como sugere Kulenkampff (1992, p.17), “é certo que qualidades estéticas como a da beleza são naturezas dos objetos, *mas elas não são qualidades essenciais das coisas*: elas não estão ligadas ao seu conceito” (grifo do autor). As qualidades estéticas são qualidades formais e não se segue “como” elas serão realizadas em cada caso particular. Cada objeto pode, por assim dizer, realizar a beleza de infinitas maneiras. Podemos dar razão a Kant, portanto, em sua idéia de que não pode haver nenhum princípio objetivo para o gosto, embora a beleza possa ser compreendida também como uma qualidade objetiva. O segundo motivo pelo qual juízos estéticos não podem ser confundidos com cognitivos é que a instância decisiva para o nosso ajuizamento sobre o belo é a evidência subjetiva do nosso sentimento de prazer ou desprazer. A “constatação” da beleza é uma experiência totalmente dependente do ato da percepção e, como já explicamos anteriormente, da mobilização harmônica das faculdades da imaginação e do entendimento.

Temos chegado a um ponto decisivo agora: a questão da evidência subjetiva do sentimento de prazer (ou desprazer) e sua compatibilidade (coincidência) com certas estruturas formais dos objetos. Já referimos que o particular estado de ânimo (*Gemüt*) na percepção do belo não é o mesmo por ocasião do conhecimento determinado; entretanto, o jogo livre das faculdades, assim como ocorre no conhecimento determinado, também permite a congruência de operações (*Leistungen*). Isso significa que o jogo livre das faculdades é um modelo do *conhecimento em geral* (CFJ, § 9, B 28, p. 61). O prazer, então, é mais que forma de percepção do belo, mas uma consciência de que o livre-jogo das faculdades de conhecimento preenche o modelo e conhecimento em geral. Isso faz da beleza um sinal de algo que nos põe além de uma

experiência restrita ao campo estético-subjetivo e nos aproxima dos velhos problemas da dedução transcendental da CRP. A beleza, no terreno da interpretação que temos adotado, é o sinal que a natureza, através da forma do objeto, se dá, a partir dela mesma, ao conhecimento em geral. Seguimos, nesse particular, a afirmação de Kulenkampff (1992, p.22), de que as coisas se passam como se, no belo, a natureza nos assegurasse da sua cognoscibilidade no concreto ou, em outras palavras, “como se o belo da natureza fosse um penhor dado a nós pela própria natureza, um penhor de que como seres necessitados de conhecimento haveremos de poder satisfazer a nossa necessidade de conhecimento também no concreto e no singular”. Dessa maneira, a possibilidade de experimentar o prazer que denominamos “beleza” garante-nos um bem-estar cognitivo que também é promessa de felicidade moral, pois uma natureza que se deixa conhecer também se deixa dominar.

### 3. PARA ALÉM DOS CONCEITOS (I): A RUPTURA E A AMBIVALÊNCIA DO SUBLIME

*Na escuridão imensa. Informe. Deixa como está, no momento. Acrescentando apenas, Que tipo de imaginação é essa, tão sujeita à razão? Um tipo especial. (Samuel Beckett. Companhia. p. 76).*

Alguém deitado de costas na escuridão simplesmente deixa o pensamento fluir; não “pensa” propriamente, apenas se entrega a um estado de passividade sem procurar estabelecer uma direção às impressões que lhe ocorrem. Nessa condição, ouve uma voz... Esse é o começo de *Companhia*, romance de Samuel Beckett publicado em 1980. Nele encontramos o personagem principal à beira do imobilismo e, talvez, do próprio aniquilamento, destino já anunciado em outras obras do autor. Em *Companhia*, Beckett repõe uma questão filosófica fundamental: O que se quer dizer, ou para onde se é encaminhado quando se diz “eu”? O intrigante é que a busca de uma resposta só é viabilizada na medida de um “auto-estranhamento”, no encontro com um “outro”, uma companhia desde sempre comportada pelo próprio “eu”. Tal companhia refaz a história do indivíduo revelando as lembranças que compõem sua identidade além da sua atual condição física de estar deitado de costas, no escuro. O personagem de Beckett é, ao mesmo tempo, três: o criador da voz, o seu ouvinte e ele próprio (que inventa a si mesmo para ter companhia). O “monólogo a três” segue em direção a um

ponto em que o sujeito, totalmente entregue a si mesmo, perde até o domínio da palavra – a última companhia – e acaba, como sempre foi, sozinho.

A breve incursão na trama de Beckett dá os contornos de um problema sempre explorado na filosofia ocidental moderna e que se deixa delinear pelas seguintes perguntas: Qual é o limite da subjetividade? Até onde o pensamento pode dispor de si mesmo e do mundo a partir daquilo que se encontra já na sua estrutura subjetiva prévia? Como é possível ao sujeito experimentar sua própria fronteira uma vez que o mundo só é experimentável enquanto “espelho” dele mesmo? Existe algum limite na estrutura subjetiva capaz de interromper um tipo de relação objetificadora diante das coisas que estão do “lado de fora”? Há algo, de fato, do “lado de fora”?<sup>68</sup>

É pensando nessas questões que gostaríamos de esboçar o que exporemos a seguir. A argumentação será conduzida pela tentativa de encontrar, de modo especial na análise kantiana do sublime, exatamente esse “nó górdio” no qual a postura objetificante do pensamento se autopercebe limitada. Nesse lugar, o pensamento experimenta a ruptura da afinidade fundamental que mantém com o mundo. Na fábula beckettiana, esse ponto de “crise” é irretrocedível, definitivo e trágico: não há

---

<sup>68</sup> . A respeito dos argumentos que inspiram as questões levantadas, podem-se consultar os trabalhos de Richard Rorty, *A filosofia e o espelho da natureza*, e Terry Eagleton, *A ideologia estética*, ambos com indicação completa ao final. Com respeito a este último, vale ressaltar sua posição sobre como o ajuizamento estético, da forma como abordado por Kant, insere-se no terreno de tais questões. Para Eagleton (1993, p. 55), a filosofia moderna aponta para a idéia de um sujeito (burguês) numa situação paradoxal: “Que o sujeito individual devesse ocupar o centro do palco, reinterpretando o mundo com referência a ele mesmo, é algo que se segue logicamente da prática econômica e política burguesa. Mas quanto mais o mundo é assim subjetivizado, mais esse sujeito cheio de privilégios dissolve progressivamente as condições subjetivas de sua própria preeminência. [...] O sujeito precisa assegurar-se de que é supremamente valioso; mas não pode fazê-lo se seu solipsismo anular qualquer escala pela qual esse valor possa ser estimado. Sobre o que este sujeito é privilegiado, se o mundo foi continuamente reduzido a nada mais do que uma imagem especular dele mesmo?” E, mais adiante (1993, p. 56), complementa: “O não subjetivo só pode ser autenticado através da experiência do sujeito, onde está sempre em perigo de ser convertido em puro subjetivismo e assim abolido”. Nesse raciocínio, o sujeito precisa de um outro, já que não há reinado sem súditos; entretanto, a sua presença é já algo constrangedor, pois a demarcação do limite deste outro significa marcar, ao mesmo tempo, o limite do sujeito. A perspectiva teórica por nós adotada visa encontrar, exatamente nesse campo de tensão onde se desenham os contornos do sublime, a ocasião para uma experiência produtiva, humanizadora e contrária a relações objetificadoras. Afastamo-nos, com isso, da interpretação de Eagleton, que vê no ajuizamento estético (tanto do belo quanto do sublime) um prolongamento da ideologia de dominação por parte do sujeito: “Vimos como a estética kantiana preenche uma variedade de funções. Ela centra o sujeito humano numa relação imaginária com uma realidade plasmável e cheia de propósito, assim garantindo para ele o sentimento agradável da coerência interna e confirmando seu estatuto como agente ético. Mas o faz sem deixar de disciplinar e punir o sujeito, trazendo-o de volta à consciência piamente submissa ao infinito que é verdadeiramente seu lugar”. (EAGLETON, 1993, p. 76).

esperança para o pensamento fora de si mesmo; mesmo a companhia por ele criada não passa de um paliativo, uma ilusão que se revela insuficiente diante da solidão onipresente. No sublime kantiano, todavia, o encontro desse limite produz um efeito positivo. O pressuposto de um sujeito racional, que garante a unidade do múltiplo das representações, e possuidor de uma estrutura auto-referencial que, em última medida, constitui a própria objetividade, é posto diante do inapresentável e do inacessível. Este “outro mundo”, não acessível às condições cognitivas, determinadas aprioristicamente, deixa entrever, ao invés do destino autodestrutivo do personagem de Beckett, exatamente o caráter livre, prático e não objetificante da consciência humana.

Na estruturação do capítulo, reservamos as seções 3.1 e 3.2 para justificar e detalhar o argumento acima.

### **3.1. DO AJUIZAMENTO DO BELO AO AJUIZAMENTO DO SUBLIME**

Logo após retomar os quatro momentos (qualidade, quantidade, relação e modalidade) que garantem a especificidade dos juízos de gosto sobre o belo na *Crítica da faculdade do juízo*, Kant, sem nenhum pré-aviso, principia a “Análítica do sublime”. A primeira questão que surge aqui é: Por que uma analítica do sublime é necessária? Ou, por que é preciso passar a um exame do sublime? No texto da CFJ a resposta não é encontrada, ao menos não explicitamente. Uma das hipóteses é que Kant poderia, com isso, posicionar-se na disputa que movia parte da reflexão estética europeia há mais de um século<sup>69</sup>. Isso implicaria admitir uma inserção “artificial”, “alienígena”, no horizonte dos motivos apresentados na introdução da CFJ e que justificariam a aplicação da crítica à experiência estética como um todo. Parece-nos

---

<sup>69</sup> . Em diversas passagens Kant posiciona-se no debate entre racionalistas, representados especialmente por Baumgarten (*Aesthetica*, publicada em 1764), e sensualistas, representados por Burke (*Enquiry into the origin of our ideas of the sublime*, publicada em 1757), com respeito à possibilidade ou impossibilidade de fundamentar a experiência estética.

mais razoável, então, localizar a justificativa da analítica do sublime nas demandas intratextuais e no propósito crítico de esclarecer experiências que, mesmo não constituídas pela característica do ajuizamento do belo, ainda permanecem estéticas. Entretanto, isso deflagraria um novo conjunto de questões não menos difíceis: como “encaixar” o sublime na intenção, largamente argumentada na “Introdução” da CFJ<sup>70</sup>, de encontrar a ponte unificadora do teórico e do prático<sup>71</sup>? O sublime, como experiência surgida do “desequilíbrio” entre as configurações de consciência fundadas na liberdade e a causalidade natural, não se tornaria, então, símbolo de distância e ruptura ao invés de mediação?

A respeito dessas questões é importante salientar que a segunda “Introdução” da CFJ<sup>72</sup> não menciona o sublime a não ser no final do parágrafo VII. Nessa rápida passagem, Kant argumenta que o prazer nascido da reflexão sobre as formas das coisas (natureza e arte) “não assinala porém apenas uma conformidade a fins dos objetos, na relação com a faculdade do juízo no sujeito, conforme ao conceito de natureza”. Assinala também, inversamente, uma ocasião em que o pensamento experimenta sua própria conformidade a fins na relação com as formas de objetos, ou, mesmo, com o caráter informe (ausência de formas). Tal é o caso do sublime, ou seja, o sublime poderia ser interpretado como “[...] uma estética desnaturada, melhor: uma estética da desnaturação que vem quebrar a boa ordem da estética natural e suspender a função que ela assume no projeto de unificação” (LYOTARD, 1993, p. 56). Nesse caso, o pensamento não é mais posto diante da natureza enquanto forma, mas diante de uma presença que excede o que ele mesmo pode imaginar ou “formar”; algo que visa para

---

<sup>70</sup> . “A espontaneidade no jogo das faculdades do conhecimento, cujo acordo contém o fundamento deste prazer, torna o conceito pensado adequado para uma **mediação** da conexão dos domínios do conceito de natureza com o conceito de liberdade nas suas conseqüências, na medida em que este acordo promove ao mesmo tempo a receptividade do ânimo ao sentimento moral”. (CFJ, Int. LVII, p. 41 – grifo nosso).

<sup>71</sup> . A idéia de que a CFJ se ocupa da transição dos conceitos da natureza aos conceitos da liberdade é examinada detalhadamente por autores como Jean-François Lyotard (*Lições sobre a analítica do sublime*), G. Lebrun (*Kant e o fim da metafísica*), Antonio Marques (*Organismo e sistema em Kant*) e Gilles Deleuze (*A filosofia crítica de Kant*). Para a construção da interpretação, em sentido amplo, exposta neste trabalho, amparamo-nos, além dos autores já citados, em outros, como Valério Rohden, Paul Guyer, Henry Allison, Jens Kulenkampff, Ernst Cassirer, Donald Crawford e Dieter Henrich, cujas obras de referência seguem ao final.

<sup>72</sup> . Vale destacar que a segunda introdução foi incorporada definitivamente à CFJ depois da primeira edição. Sobre as diferenças entre as duas introduções pode-se consultar o trabalho *Reflexão e sistema: as duas introduções à Crítica do juízo*, do prof. Ricardo Terra.



além de sua presença, condicionando pela sua própria “forma” a idéia deste “além de si”.

Parece, portanto, que voltamos à estaca zero. Se, por um lado, é inadequado tomar a discussão sobre o sublime apenas como uma atitude de “marcar posição” no debate, também é verdade que, ao menos preliminarmente, o conceito adotado torna-o estranho à idéia de unidade, pretensão fundamental da CFJ. Nesse sentido, o sublime apontaria para uma outra estética, uma estética que desafiaria as faculdades e poderia simbolizar não a possibilidade, mas a impossibilidade de reconciliação entre natureza e liberdade. Por que, então, uma analítica do sublime? Por ora, não vemos problema em apenas registrar esse “incômodo” sem, contudo, “resolvê-lo”. Aliás, como tentaremos demonstrar, esse caráter “incômodo” oferece potenciais teóricos para pensarmos as características da arte e da literatura contemporânea. Assumimos, apenas para poder ir adiante, a legitimidade da analítica do sublime em termos críticos, seguindo o que é apontado por Lyotard (1993, p.57): “Examinada em termos críticos, a *Analítica do Sublime* acha sua ‘legitimidade’ num princípio que, ao mesmo tempo, é exposto pelo pensamento crítico e o motiva: um princípio de arrebatamento do pensamento”.

A experiência do sublime precisa ser posta em crítica, pois designa uma espécie de linha limítrofe entre o que a espontaneidade da imaginação pode apresentar ao entendimento e o risco de a razão “irracionalmente” buscar nas intuições sensíveis objetos que correspondam aos seus conceitos. Nos dois lados da fronteira, o pensamento inclina-se a desafiar seus próprios limites, “fascinado pela sua desmedida” (LYOTARD, 1993, p. 58). A tentação do pensamento de ultrapassar os seus limites é o que constitui a justificativa da analítica do sublime como também de todo trabalho crítico, uma vez que a presença do sublime questiona a exclusividade da capacidade construtiva da razão.

Antes, entretanto, de explorarmos mais a fundo a possibilidade de que a experiência do sublime possa representar uma instância autocrítica do pensamento

objetificante e técnico, é preciso repor a lógica argumentativa de Kant, o que pretendemos realizar em seqüência.

O primeiro passo do parágrafo 23, na abertura da “Analítica do sublime”, é demonstrar as congruências e as incongruências do sublime com relação ao ajuizamento do belo: “O belo concorda com o sublime no fato de que ambos aprazem por si próprios”. (B74, p. 89). Ou seja, as características que servem para tornar o ajuizamento do belo autônomo em relação ao juízo moral e ao juízo cognitivo são as mesmas que garantem a especificidade do ajuizamento do sublime. A satisfação (*Wohlgefallen*) que ambos proporcionam não é ligada a nenhum interesse empírico (como o agradável) ou racional (como o juízo moral) nem subjugada a um conceito (como os juízos teóricos), mas, sim

[...] está vinculada à simples representação ou à faculdade de apresentação (*Darstellungvermögen*), de modo que esta faculdade ou a faculdade da imaginação é considerada, em uma intuição dada, em concordância com a faculdade dos conceitos do entendimento ou da razão, como promoção desta última. (CFJ, § 23, B74, p.90).

Assim como a complacência no belo, a do sublime também é proporcionada pela faculdade de imaginar, que, no primeiro caso, joga e harmoniza-se com o entendimento e, no segundo, com a razão (faculdade de desejar). Belo e sublime, pelos mesmos motivos, a despeito de sua singularidade e do prazer subjetivo que os acompanha, pretendem uma validade universal<sup>73</sup>.

Apesar dessas semelhanças, as duas experiências estéticas apresentam diferenças que “saltam aos olhos”, para manter a expressão de Kant. A primeira delas diz respeito ao âmbito de aplicação. O exercício do gosto<sup>74</sup>, apesar de um evento subjetivo, é induzido pela forma (ou conformidade) do objeto; uma forma é uma limitação (*Begrenzung*). O sublime, contrariamente, dirige-se a um objeto sem forma; ao ilimitado (*Unbegrenztheit*), portanto. Desse modo, o belo parece aproximar-se da

<sup>73</sup> . O problema da universalidade dos juízos estéticos será aqui tocado apenas superficialmente. Com relação a esta temática, remetemos ao nosso *Pode um juízo de gosto ter direito à universalidade?* A dedução dos juízos estéticos puros na *Crítica da faculdade do juízo*, referenciado ao final.

<sup>74</sup> . É importante relembrar que o gosto é definido por Kant como uma capacidade de ajuizamento (*Berteilung*) do belo (CFJ, § 1, B3, p.47, nota 19).

apresentação de um conceito indeterminado do entendimento, ao passo que o sublime está mais próximo de um conceito indeterminado da razão<sup>75</sup>. A segunda diferença pode ser qualificada como uma diferença de espécie. Nas palavras de Kant:

[...] enquanto o belo comporta diretamente um sentimento de promoção da vida, e por isso é vinculável a atrativos e a uma faculdade de imaginação lúdica, o sentimento do sublime é um prazer que surge só indiretamente, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas, por conseguinte enquanto comoção não parece ser nenhum jogo, mas seriedade na ocupação da faculdade da imaginação. (CFJ, § 23, B75, p. 90).

O belo produz uma complacência em que o sujeito se vê sempre atraído<sup>76</sup>, ao passo que o sublime surge como um sentimento de dois tempos contrários: momentânea inibição das forças vitais e uma subsequente efusão das mesmas. Essa mistura de angústia e prazer não tem a calma e a harmonia da experiência do belo. Na verdade, no contexto do sublime, a imaginação (faculdade de apresentar) precisa abandonar o jogo livre com o entendimento e dispor-se a uma tarefa mais “séria”: apresentar o inapresentável. O sublime designa, por isso, uma alternância entre a afetividade e a não-afetividade. O pensamento é atraído e também rejeitado, num processo constante e imprevisível. No confronto com o belo, merece ser chamado de “prazer negativo” (*negative Lust*)<sup>77</sup> (CFJ, § 23, B76, p. 90), pois nele o pensamento “estranha-se” com aquilo mesmo que o atrai. Segundo Kant, a ambivalência de que o sublime é portador antecipa muito mais respeito e admiração do que prazer positivo. A

<sup>75</sup> . Essa aproximação dos juízos estéticos com o entendimento e com a razão de modo algum prejudica a sua autonomia no sistema crítico, pois o que está em pauta é a complacência ou o modo como o sujeito é afetado pela representação que ele mesmo constrói do objeto, não se referindo à “construção” de objetos. No caso do sublime, o que impossibilita a priori o conceito “[...] de se aplicar de modo determinante ao dado que proporciona esse sentimento, é que esse dado é ilimitado ou quase ilimitado”. (LYOTARD, 1993, p. 68). O sem-forma do sublime suscita um conceito indeterminado da razão especulativa porque o objeto é inviável para a apresentação. Leve-se em conta que inexistem apresentações sem forma.

<sup>76</sup> . Atração, aqui, não significa um interesse externo (do tipo existente no agradável ou no bom), mas, simplesmente, uma tendência em prolongar no tempo o prazer que se sente na simples representação.

<sup>77</sup> . No seu *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*, Edmund Burke distingue esse prazer denominando-o de *delight* (deleite): “Aconselha-nos, pois, o bom senso que se deva distinguir mediante algum outro nome duas coisas de naturezas tão diversas, como um prazer simples e sem nenhuma relação com outro sentimento, daquele cuja existência é sempre relativa e estreitamente vinculada à dor. Seria muito estranho se esses sentimentos, de origens tão opostas e efeitos tão diferentes, devessem ser confundidos por que o uso vulgar colocou-os sob a mesma denominação genérica. Toda vez que tenho a oportunidade de falar sobre esse tipo de prazer relativo chamo-o de deleite, e tomarei o maior cuidado possível para não usar essa palavra com nenhum outro sentido”. (1993, p.45).

presença do respeito e da admiração aponta, segundo vemos, na direção de um tipo de experiência que abandona a “espontaneidade” do olhar dominador do sujeito sobre o objeto. Nela o sujeito se vê inclinado a um duplo “reconhecimento”: o do seu próprio “fracasso”, enquanto descobridor de finalidade, e da existência de algo que supera (e, ao mesmo tempo, satisfaz) a simples relação de domínio. Voltaremos mais adiante a essas idéias.

Podemos apontar, por enquanto, um tipo de relação no limite do “gozo subjetivo” com o qual a faculdade da imaginação, levada ao seu limite, abre o pensamento para a experiência estética. Contudo, prossegue Kant, a diferença mais importante entre belo e sublime é outra:

[...] que, se, como é justo, aqui consideramos antes de mais nada somente o sublime em objetos da natureza (pois o sublime da arte é sempre limitado às condições da concordância com a natureza), a beleza da natureza (auto-subsistente) inclui uma conformidade a fins em sua forma, pela qual o objeto, por assim dizer, parece predeterminado para nossa faculdade de juízo, e assim constitui um objeto de complacência. (CFJ, § 23, B76, p. 90-91).

Ao contrário dessa característica da beleza – a conformidade a fins em sua forma –, o objeto sublime oferece-se como contrário a fins, interpondo obstáculos à faculdade da imaginação (apresentação) de um modo até “violento”, ou seja, essa “mútua identificação” entre uma conformidade a fins interna (liberdade) e uma conformidade a fins na natureza, manifestada pelo sinal que é o prazer do belo, é solapada por um tipo de experiência totalmente outra, na qual o pensamento fica como que “interditado”. A possível leitura da “escrita da natureza” é negada e substituída por algo que não pertence à natureza sensível, o qual é encontrado no próprio ânimo (*Gemüt*) que se percebe em dificuldades para formalizar. Paradoxalmente, o que o ânimo encontra nessa experiência é a não-apresentabilidade, a inadequação, a inconveniência, a “inconformidade”. Nesse sentido, assim como no belo, o objeto é apenas o elemento desencadeador de tal experiência:

Não podemos dizer mais senão que o objeto é apto à apresentação de uma sublimidade que pode ser encontrada no ânimo; pois o verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas concerne somente à idéias da razão, que, embora não possibilitam nenhuma representação

adequada a elas, são avivadas e evocadas ao ânimo precisamente por essa inadequação, que se deixa apresentar sensivelmente. (CFJ, § 23, B77, p. 91).

No sublime o pensamento representa para si a imagem do seu fracasso finalizante, mas, ao mesmo tempo, remete-o na direção de “idéias que possuem uma conformidade a fins superior”, ou seja, a razão. Para a análise desse aspecto é preciso gastar um pouco mais de tempo já que é um argumento fundamental para sustentar as hipóteses que guiam nossa investigação.

Mencionamos anteriormente que a experiência do belo na representação de objetos naturais poderia ser interpretada como um sinal, uma prova de que a unificação dos conceitos da natureza e da liberdade é possível na estética. A beleza da natureza<sup>78</sup> deixa revelar uma técnica dela própria que a torna permeável à nossa representação como um sistema segundo leis. Na circunstância do sublime, nas palavras de Lyotard (1993, p. 70), o pensamento exerce a **prevaricação**, ou seja, seguindo a definição do direito canônico, obtém um privilégio (ou graça) dissimulando uma situação que se opõe a sua obtenção. A simulação existe porque a imaginação não realiza nenhuma representação da natureza e, não obstante, arranca “uma quase apresentação desse objeto, que não é apresentável, em presença de uma grandeza ou força natural ‘informe’”. (LYOTARD, 1993, p. 70).

No campo cognitivo, a imaginação, espontaneamente, se dá ao entendimento<sup>79</sup>. O pensamento cognitivo se põe em contato com a realidade já fazendo uso da imaginação, o que poderia ser apontado, grosseiramente, como o pecado da

---

<sup>78</sup> . A expressão “beleza da natureza” deve ser compreendida apenas analogicamente, já que a beleza não é uma propriedade objetiva. Assumir o caráter “subjetivo” da beleza, entretanto, gera uma série de configurações paradoxais, que vão desde a eleição da natureza como objeto por excelência da experiência estética até as dificuldades postas ao gênio na realização da arte. Ora, se a beleza é simplesmente estética, o “objeto” ajuizado como belo teria apenas papel secundário? Por que, então, a primazia de alguns objetos sobre outros? O que estes possuem de “objetivamente” especial? O exame desses paradoxos não pode ser feito aqui, por isso remetemos ao nosso “Que há de moderno na estética de Kant: uma ‘outra’ leitura dos paradoxos da Crítica da faculdade do juízo estética”, cuja referência completa segue ao final.

<sup>79</sup> . Voltaremos a examinar a relação entre as faculdades da imaginação, entendimento e razão mais adiante. Por ora, gostaríamos apenas de remeter ao excelente trabalho de Gilles Deleuze, *La philosophie critique de Kant*, que é dedicado a uma análise cuidadosa – mas, nem por isso, menos clara – das relações entre as faculdades nas diversas experiências (teórica, prática, estética e teleológica) realizadas pelo pensamento.

modernidade: o domínio da razão técnica na presença de qualquer objeto<sup>80</sup>. Na linha oposta, o sublime deve sua gênese a uma diferença no modo de atuação da imaginação: de uma atuação passiva (como no conhecimento), a imaginação torna-se ativa. Entretanto, ao ativar-se, “conhece” seu limite, põe-se diante do inimaginável, do inapresentável. O sublime aponta, paradoxalmente, para a imaginação do inimaginável, isto é, para os limites do denominável<sup>81</sup>.

A experiência do sublime é “sinal” – para manter a analogia com o belo – da “viagem” da imaginação para além da sensibilidade (já que o sensível se conforma a fins), aproximando-a da atividade da razão especulativa. No entanto, tal “viagem” só é possível como sensação (afetividade estética), não como uma idéia (produto da razão). Mas, poderíamos perguntar, o que é essa idéia que o sujeito sente na experiência do sublime? Por certo, trata-se do incondicionado, do absoluto, que, aqui, “exibe-se” no sentimento.

Antes de seguirmos na argumentação e de passarmos ao exame dos momentos específicos do sublime, convém expormos um balanço das congruências e incongruências desse modo de ajuizamento com respeito ao belo: 1º) os dois são estéticos e reflexivos, ou seja, são experiências decididas na relação da representação com o próprio pensamento, razão por que não acrescentam nada em termos de conhecimento do mundo; 2º) ambos se distanciam na medida em que, no belo, a imaginação engaja-se com o entendimento num “jogo livre”, ao passo que, no sublime, é potenciada, acabando por “descolar-se” do entendimento. Em virtude disso, podemos afirmar que a imaginação, opondo-se ao poder das formas dos conceitos – e determinando seus limites –, introduz no “jogo subjetivo” objetos não apresentáveis, mas somente pensáveis pela razão; 3º) o sublime põe-se como sinal de oposição a uma relação finalística ao se presentificar esteticamente como inapresentável. Essa característica permite-nos compreendê-lo como lugar de humanização na medida em

---

<sup>80</sup> . Como já apontado por Heidegger, Adorno, Horkheimer, entre outros.

<sup>81</sup> . Para o diálogo com a literatura de Beckett, essa idéia tem especial importância. Beckett prefigura, com seu *O Inominável*, o problema do sublime para o sujeito: o assombrar-se frente à experiência de algo não subordinável à razão, no caso, ele mesmo enquanto “eu” espontâneo.

que oferece ao pensamento mesmo um espaço de crítica a sua tendência objetificante e dominadora. Por isso, talvez, a imaginação deva abandonar o lúdico para tornar-se “séria” (CFJ, § 23, B75, p. 90).

## 3.2. A ESPECIFICIDADE DO SUBLIME

### 3.2.1. Por primeiro, grandeza e quantidade

A demonstração da especificidade do ajuizamento estético do sublime deverá seguir, afirma Kant, a mesma estrutura da “Analítica do belo”, exceção feita ao fato de que deve começar pela quantidade, não pela qualidade. No gosto, a qualidade vinha primeiro exatamente para definir o seu âmbito fora do interesse direto pela existência do objeto e delimitá-lo a um prazer despertado pela simples representação da finalidade formal do objeto. Uma relação que encontra satisfação (complacência) no objeto mesmo é marcada pelo agradável ou pelo bom – enquanto expectativa pelo atendimento de um fim. Como já salientamos, no sublime a forma não dispõe de uma função direta. O objeto ajuizado como sublime só suscita tal experiência porque escapa da forma.

Outra diferença com relação à “Analítica do belo” é a introdução de uma classificação suplementar. O exame agrupará a análise das quatro categorias em dois conjuntos: do matemático-sublime (*Vom Mathematisch-Erhabenem*), englobando os parágrafos 25, 26 e 27, e do dinâmico-sublime da natureza (*Vom Dynamisch-Erhabenem der Natur*), englobando os parágrafos 28 e 29. Essa divisão não significa que existem dois tipos diferentes de sublime, mas, sim, que será considerado, matematicamente, primeiro (englobando a quantidade e a qualidade) e, dinamicamente, por segundo (englobando a relação e a modalidade)<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> . Não é necessário para a validação da hipótese que conduz os raciocínios aqui arrolados, considerar cada um desses momentos em separado. Deve-se observar que as fronteiras entre eles não estão nítidas nem mesmo na CFJ.

O parágrafo 25, sob o título de “Definição nominal do sublime”, inicia conceituando-o como “o que é absolutamente grande” (B 81, p. 93). Mais uma vez, entretanto, essa suposta descrição objetiva (“absolutamente grande”) deve ser tomada apenas como um recurso analógico. No contexto reflexivo-estético, o sentimento do sublime deve ser compreendido assim: enquanto se expõe em juízo o objeto como grande, experimenta-se a sensação da grandeza. Do mesmo modo, não se deve conceber essa sensação de grandeza como algo que se manifesta na comparação com outra coisa (mais ou menos grande); simplesmente se “sente” o absolutamente grande. O sublime não admite comparação do modo como o objeto é sentido com outras grandezas; a medida é o próprio objeto representado: “Do mesmo modo dizer simplesmente (*simpliciter*) que algo é grande é totalmente diverso de dizer que seja absolutamente grande (*absolute, non comparative, magnum*) O último é o que é grande acima de toda a comparação”. (CFJ, § 25, B 81, p. 93).

Como vemos, Kant toma o cuidado de não deixar margem para qualquer associação apressada entre o sublime e os juízos teórico-objetivos. Importante, para isso, é a distinção entre grande (*groß*) e grandeza (*Größe*), palavras que devem ser compreendidas segundo a respectiva acepção latina de *magnitudo* e *quantitas*. A *magnitudo*, que qualifica o sublime, não pode compor o predicado de um juízo matematicamente determinante. Não se trata de uma determinação de quanto grande (*quantitas*) o objeto é, mas, simplesmente, de **reconhecer** a grandeza absoluta do mesmo. Nesse sentido, o sublime não predica o objeto, mas o modo de disposição do pensamento (ânimo) que se experimenta quando se representa o objeto.

Definindo o verdadeiro nome da grandeza sublime como **magnitude**, Kant avança na direção de um aspecto essencial da “Analítica da faculdade de juízo estética” (belo e sublime): a perspectiva de provar a “comunicabilidade”, ou, como sugere Lyotard (1993, p. 82), o direito de partilha universal de tais juízos. Só resolvendo tal questão, haverá saída para as aporias antropológicas e particularizantes que se manifestam, por exemplo, nas teorias de Hume e Burke. Na contramão da perspectiva empirista, “os



juízos ‘o homem é belo’ e ‘ele é grande’ não se restringem meramente ao sujeito que julga, mas reivindicam, como os juízos teóricos, o assentimento de qualquer um” (CFJ, § 25, B 82, p. 94), significando que, do ponto de vista do “direito à universalidade”, o sublime está em igualdade com o belo<sup>83</sup>.

O parágrafo 25 “desliza” da quantidade (universalidade) à modalidade (necessidade), o que não é surpresa já que ocorre o mesmo na análise do gosto. Universalidade e necessidade são características que se confundem em função e em natureza:

Ora, é aqui digno de nota que, conquanto não tenhamos absolutamente nenhum interesse no objeto, isto é, a existência do mesmo é-nos indiferente, todavia a simples grandeza do mesmo, até quanto ele é observado como sem forma, possa comportar uma complacência que é comunicável universalmente, por conseguinte contém consciência de uma conformidade a fins subjetiva no uso de nossa faculdade de conhecimento. (CFJ, § 25 B 83, p. 95).

Põe-se, portanto, aqui, o velho “enigma” do ajuizamento estético. Quando nos aproximamos de um objeto por algum interesse, e este, por sua vez, propicia uma satisfação completa, é sinal de que entre o pensamento e tal objeto existe afinidade. Isso parece bem claro. O enigmático, porém, é que a afinidade com o objeto possa ser sentida pelo pensamento mesmo quando não é promovida por nenhum tipo de interesse. Nesse caso, é preciso admitir apenas uma conformidade a fins subjetiva. O prazer do gosto é inteiramente interno, pois independe de qualquer finalidade externa. No caso do sublime, essa afinidade liga “sempre à representação uma espécie de

---

<sup>83</sup> . Para um debate mais cuidadoso da universalidade dos juízos de gosto como uma questão de direito, ver o interessante artigo de Henry E. Allison, “O quid facti e o quid juris na Crítica de Kant do gosto”, publicado na *Studia Kantiana*, 1, n. 1, set. de 1998. Além desse, pode-se consultar, do mesmo autor, o livro *Kant’s theory of taste: a reading of the Critique of Aesthetic Judgment*, p. 160-191, bem como o trabalho de Paul Guyer, *Kant and the claims of taste*, p. 228 a 293. É preciso assinalar que, para os juízos sobre o sublime, uma dedução que provasse sua validade universal não é necessária. Isso se deve à relação de conformidade que o fundamento de tais juízos – ainda que estéticos – mantém com a razão. O argumento kantiano encontra-se assim formulado: “A apreensão de um objeto, aliás, sem forma e não conforme a fins, dá meramente motivo para tornar-se consciente deste fundamento, e o objeto é deste modo *usado* subjetivamente conforme a fins, mas não é ajuizado como tal *por si* e em virtude de sua forma (por assim dizer, *species finalis accepta, non data*). Por isso a nossa exposição dos juízos sobre o sublime da natureza era ao mesmo tempo sua dedução. Pois quando decomposemos nos mesmos a reflexão da faculdade do juízo, encontramos neles uma relação conforme a fins das faculdades do conhecimento, que tem de ser posta *a priori* como fundamento da faculdade dos fins (a vontade) e por isso é ela mesma *a priori* conforme a fins: o que pois contém imediatamente a dedução, isto é, a justificação da pretensão de um semelhante juízo a validade universalmente necessária”. (CFJ, § 30, B133, p. 126-127. Grifos do autor).

respeito”. (CFJ, § 25, B 83, p. 95). Sobre o significado desse respeito, voltaremos no ponto seguinte.

### 3.2.2. O sublime no limite do pensamento teórico-determinante

No parágrafo 26, a autonomia do ajuizamento do sublime com relação aos juízos teóricos é reforçada pela análise das avaliações de grandeza dos objetos naturais: “A avaliação das grandezas através de conceitos numéricos (ou seus sinais na álgebra) é matemática, mas sua avaliação na simples intuição (segundo a medida ocular) é estética”. (CFJ, § 26, B 86, p. 96). Na avaliação matemática – objetiva – a natureza tem sua grandeza esquadrihada e tornada proporcional a números correspondentes; não há um máximo já que os números vão até o infinito. Já, para a avaliação estética, a medida é o máximo absoluto acima do qual não há – subjetivamente – medida maior. Só na presença (intuição) desse máximo é que o ajuizamento do sublime se torna possível. Olhemos essa passagem um pouco mais de perto.

No uso cognitivo, a faculdade da imaginação, em relação ao entendimento, encontra-se em situação de “serventia”. Neste caso, o **esquematismo**<sup>84</sup> exige que a imaginação se deixe formalizar pelo entendimento. Na CRP (B 182, p. 184), Kant esclarece que o esquema puro da quantidade, como conceito do entendimento, é o número. Por número entende-se “uma representação que engloba a adição sucessiva da unidade à unidade (do homogêneo)”, possível na medida em que se produz a unidade da síntese do diverso da intuição a partir da produção do próprio tempo na apreensão da intuição. Neste caso, a quantidade é medida sempre enquanto graduação comparativa. É bem outra, contudo, a situação no sublime.

---

<sup>84</sup> . “Daremos o nome de *esquema* a esta condição formal e pura da sensibilidade a que o conceito do entendimento está restringido no seu uso e de *esquematismo* do entendimento puro ao processo pelo qual o entendimento opera com esses esquemas”. (CRP, B 179, p. 183. Grifos do autor).

A imaginação, na operação quantitativa, é apreensão (*Auffassung* – *apprehensio*) e compreensão (*Zusammenfassung* – *comprehensio aesthetica*). Na condição de “apreendedora”, a imaginação pode ir até o infinito, mas, à medida que avança, a compreensão torna-o cada vez mais difícil. Essas duas operações têm a ver com estimativas de grandeza: por um lado, a apreensão é progressiva, avança em passos sucessivos e encontra-se orientada na direção do espaço fora do sujeito; por outro, a compreensão “reduz” a multiplicidade de passos a uma unidade, cuja constituição é exigida à imaginação não mais pelo entendimento, mas pela razão. Enquanto existência temporal, a “compreensão estética” é “regressiva, ou seja, cancela a operação apreensiva e converte o sucessivo em simultâneo”. (KERKHOFF, 1988, p. 46). É quando a imaginação se volta “para dentro”, eliminando o laço com o objeto externo. O que acontece, então, é que a apreensão, ao invés de simplesmente “desesperar-se”, aproxima-se do infinito ao tornar-se compreensão que consegue reunir num instante a infinidade do múltiplo da progressão.

Pois quando a apreensão chegou tão longe, a ponto de as representações parciais da intuição sensorial, primeiro apreendidas, já começarem a extinguir-se na faculdade da imaginação, enquanto esta avança na apreensão de outras apresentações, então ela perde de um lado tanto quanto ganha de outro e na compreensão há um máximo que ela não pode exceder. (CFJ, § 26, B 87, p. 97-98).

Expõe-se na citação o “drama” básico do sublime tomado matematicamente: o momento em que a faculdade da imaginação se opõe, por si mesma, a toda estimativa de grandeza; o momento em que a imaginação encontra o máximo de grandeza representável de uma só vez. Exatamente aqui a imaginação “troca de parceiro”, aproximando-se da razão. A razão também concebe objetos (de pensamento), porém estes não são “experimentáveis”. O limite da quantidade representável (imaginável) e mensurável permite experimentar (esteticamente) o máximo da intuição, um máximo que o pensamento não pode intuir, mas apenas pensar. Esse limite é o absolutamente grande, o que obriga a uma recomposição da definição do sublime: “[...] é o que somente pelo fato de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo padrão de medida dos sentidos” (CFJ, § 25, B85, p. 96). Essa faculdade é a razão.

O ânimo, prossegue Kant, “escuta em si a voz da razão” (CFJ, § 26, B 92, p. 100), que, por sua vez, exige o horizonte da totalidade para as grandezas compostas pelo entendimento. E é exatamente nesse contexto que o sentimento do sublime tem chance de despertar, ou seja, na medida em que a razão reivindica à imaginação, de uma só vez, o todo de uma série muito grande, o entendimento chega ao seu limite e o sublime, matematicamente abordado, define seu lugar. É assim que, como já mencionamos, a imaginação troca de parceiro, revelando que existem mais coisas do que podemos captar teoricamente.

A faculdade de imaginação só pode “apreender” as grandezas se não excederem a medida de sua compreensão, a qual, quando elevada ao máximo, torna-se tão-somente subjetiva. Exatamente nesse momento, no grau absoluto da imaginação, a qualidade do estado de ânimo é alterada e posta diante do inapresentável. A pergunta a ser posta, então, é: por que o ânimo “precisa” chegar tão próximo deste “abismo”, ou, em outras palavras, qual seria o benefício dessa “aproximação tão perigosa”?

Tomado quantitativamente, o infinito é absolutamente grande e, comparado com ele, tudo o mais é pequeno. Nesse terreno, o entendimento pode operar sem nenhum problema, movido que está pela progressão (do menor para o maior). Entretanto, o aspecto quantitativo não é o mais fundamental do infinito. O mais notável, prossegue Kant, é que “[...] tão-só poder pensá-lo como um todo denota uma faculdade do ânimo que excede todo padrão de medida” (CFJ, § 26, B 92, p. 100). Daí decorre que “[...] para tão-só poder pensar sem contradição o infinito dado requer-se no ânimo humano uma faculdade que seja ela própria supra-sensível” (CFJ, B 92, p. 101). Desse modo, no ajuizamento de uma coisa como sublime, o que ocorre é a produção de um estado de ânimo compatível com aquela “[...] que a influência de determinadas idéias (práticas) efetuará sobre o sentimento” (CFJ, § 26, B 95, p.102).

A mudança de parceiro da imaginação manifesta-se no estado de ânimo. O que ocorre, como sugere Lyotard (1993, p. 108), é que a espécie de “vertigem eufórica” que se apossa da imaginação, enquanto acompanha o entendimento na direção de

medidas muito elevadas, de repente se torna “angústia mortal” quando o conceito de grande número se transforma na idéia de infinito absoluto. Aqui está uma prova consistente dessa potência do pensamento em ir além da intuição sensível. O sublime é seu sinal; um sinal, porém, negativo e angustiante. O “susto” do sujeito marca o encontro com o abismo por ele mesmo descoberto, um abismo que se abre entre a linearidade (matemática) e a grandeza absoluta, inexplicável e não quantificável, porém, mesmo assim, pertencente à subjetividade.

Para corroborar essa tese, o parágrafo 27 introduz o respeito (*Achtung*) como o “sentimento de inadequação de nossa faculdade para alcançar uma idéia, que é lei para nós”. (B 96, p. 103). O respeito apresenta-se quando a imaginação experimenta sua finitude em matéria de conhecimento. Esse “fracasso”, porém, não é um ponto final, pois, ao mesmo tempo, abre espaço para a experimentação de uma infinitude prática; é lentamente neutralizado mediante a transição - um tanto paradoxal é verdade - de uma emoção aterradora a uma tranqüilidade soberana. Em outras palavras, como propõe Guyer (1995, p. 78), a análise kantiana do sublime “oferece uma descrição de nossa independência em relação à dominação das forças da natureza”, tanto fora quanto dentro de nós. Portanto, a inadequação da faculdade de imaginação dá ao pensamento a chance de experimentar sua destinação fundamental, que o faz humano. O sublime é respeito por essa destinação, pela idéia de humanidade no próprio sujeito:

O excessivo para a faculdade da imaginação (até o qual ela é impelida na apreensão da intuição) é, por assim dizer, um abismo, no qual ela própria teme perder-se, contudo, para a idéia da razão do supra-sensível não é também excessivo, mas conforme a leis produzir um tal esforço da faculdade da imaginação: por conseguinte, é por sua vez atraente precisamente na medida em que era repulsivo para a simples sensibilidade. (CFJ, § 27, B 99, p. 104).

Kant expõe aqui que o abismo ou limite da imaginação, que opera cognitivamente e que produz violência ao ânimo, deixa revelar a finalidade do próprio homem. O sublime não retrata uma simples “mudez aterrorizada”, mas, sim, um incômodo que põe o ânimo em contato com a liberdade (e isso é prazeroso). Como complementa Lyotard (1993, p. 116):

As limitações, as formas, os esquemas, as regras conceituadas, as ilegitimidades, as ilusões que a crítica não cessa de opor a esse poder não têm nenhum sentido se não se admite primeiro que o pressuposto, quase secreto, da filosofia kantiana é que ‘existe pensamento’, e que isso é absoluto. Ora, é isso que lhe diz a ‘voz da razão’ no sentimento sublime, e que o exalta.

### 3.2.3. O sublime e o sentimento do moral

A presença da razão como parceira da imaginação no ajuizamento do sublime é confirmada no parágrafo 28, com a análise da natureza do medo e, por que não, do medo da natureza. Mais uma vez, a argumentação posiciona-se na linha de fronteira entre o estético e o objetivo, entre uma experiência da simples subjetividade e uma propriedade das coisas naturais. Na análise do dinamicamente sublime, é preciso, ainda, esclarecer o modo como a natureza atua sobre o sujeito no contexto de uma experiência estética.

Conforme o parágrafo 28, “poder (*Macht*) é uma faculdade que se sobrepõe a grandes obstáculos”, o que se chama força (*Gewalt*) quando se “sobrepõe à resistência daquilo que possui ele próprio poder”. Nesse sentido, com respeito ao juízo estético, a natureza deveria ser considerada como um “poder que não possui nenhuma força sobre nós”. (B 102, p. 106). Enquanto presença real, a natureza mostra-se como poderosa, suscitando medo. O medo poderia ser compreendido como uma resistência subjetiva à própria natureza, no entanto não é real ou realista, pois não designa um risco iminente e concreto.

A relação “primitiva” diante do poder da natureza engendra o medo. Essa condição poderia significar uma certa inferioridade do homem, que não teria outra alternativa a não ser “buscar abrigo”, ou, simplesmente, fugir da contemplação do objeto que lhe

incute medo<sup>85</sup>. Não é isso, porém, o que acontece com o sublime. A situação que exige esforço de resistência é, prossegue Kant, um mal, e a fuga dela – cessação de uma situação penosa – gera **contentamento**, não sublimidade. O contentamento traz consigo o propósito de “jamais se expor de novo a ele; antes, não se gosta de recordar-se uma vez sequer daquela sensação, quanto mais de procurar ocasião para tanto” (CFJ, § 28, B 103, p. 107). Já, no sublime, o que o sujeito experimenta é uma resistência tal que permite o **encorajamento** para “medir-nos com a aparente onipotência da natureza”. Há no sentimento do sublime um apelo àquela **força** em nós que não é pertencente à causalidade natural. O sublime nos dá a conhecer a condição de impotentes, na medida em que pertencemos (física e sensivelmente) à natureza, e, ao mesmo tempo, descobre uma faculdade (a razão) que nos torna independentes e superiores a ela.

Portanto, a natureza aqui chama-se sublime simplesmente porque ela eleva a faculdade da imaginação à apresentação daqueles casos nos quais o ânimo pode tornar capaz de ser sentida a sublimidade própria de sua destinação, mesmo acima da natureza. (CFJ, § 28, B 105, p. 108).

O medo, portanto, não corrompe a complacência sentida pela “presentificação” da razão enquanto destinação supra-sensível; ao contrário, faz apelo a ela. O medo, no sublime, também não significa prostração, como é o comportamento da religião em

---

<sup>85</sup> . Para Adorno, a relação primitiva de medo da natureza está na origem da idéia de beleza. Esta surge como uma espécie de “exorcismo” que consegue transfigurar o feio, que infunde medo, numa relação neutralizada e não mais assustadora. O que provoca sobressalto é o desprovido de moral e, por isso, insatisfatório. No entanto, uma vez “mascarado” e dominado, torna-se belo e magicamente acolhedor. A beleza comporta, assim, uma afinidade entre as expectativas geradas pelas faculdades subjetivas e a própria configuração formal e finalística da natureza. A natureza, assim, vista como bela, é já também dominada. No seu convívio, o sujeito se sente “em casa”, onde nada assusta e tudo é familiar. Com o desenvolvimento das forças produtivas, segue Adorno, o belo natural foi sendo gradativamente mediado e substituído pelo belo artístico, passando a significar não mais um simples “paraíso perdido”, um lugar de não-dominação que ficou para trás (TE, p. 82), mas uma experiência “para além”, que repõe o lugar de destaque da alteridade na relação estética. Conforme Adorno: “Belo, na natureza, é o que aparece como algo mais do que existe literalmente em seu lugar. Sem receptividade, não existiria uma tal expressão objectiva, mas ela não se reduz ao sujeito; o belo natural aponta para o primado do objeto na experiência artística subjectiva. Ele é percebido ao mesmo tempo como algo de compulsivamente obrigatório e como incompreensível, que espera interrogativamente a sua resolução. Poucas coisas se transferiram tão perfeitamente do belo natural para as obras de arte como este duplo carácter. Sob este aspecto, a arte é, em vez de imitação da natureza, uma imitação do belo natural”. (TE, p. 87). Esse breve excursus sobre a concepção adorniana do belo natural deixa entrever uma proximidade bastante intensa com a experiência descrita por Kant como sublime. Ambos procuram marcar um tipo de experiência não unilateral, reveladora de que a relação estética não existe sem a garantia de um campo de tensão no limite da subjetividade. Para uma visão mais cuidadosa do significado do belo natural na estética adorniana, pode-se consultar o trabalho do prof. Rodrigo Duarte, *Mimesis e racionalidade*, p. 141 a 148.

geral, exemplifica Kant<sup>86</sup>. O respeito e a admiração sentidos diante da magnitude, do absolutamente grande, de nenhuma maneira fazem a razão se sentir pequena; ao contrário, correspondem à evidência de um poder que a dignifica e que lhe acrescenta humanidade.

É por tudo isso que a sublimidade não pode pertencer a nenhum objeto da natureza, pois se encontra no nosso ânimo “na medida em que podemos ser conscientes de ser superiores à natureza em nós e através disso também à natureza fora de nós (na medida em que ela influi sobre nós)”. (CFJ, § 28, B 109, p. 110). O respeito desencadeado pelo medo é, portanto, interno – um sentimento em que o ânimo, como já propusera o parágrafo 26, ouve em si a “voz da razão”<sup>87</sup>. Como sugere Santos (1994, p. 98), o sublime salvaguarda a espontaneidade do espírito para responder ao apelo do absoluto “sem nome e sem rosto, mas o único que potencia ilimitadamente o ser humano, o liberta para a auto-transcendência, o dignifica e, para dizê-lo numa palavra, o sublima”.

---

<sup>86</sup> . “Na religião em geral parece que o prostrar-se, a adoração com a cabeça inclinada, com gestos e vozes contritos, cheios de temor, sejam o único comportamento conveniente em presença da divindade, que por isso a maioria dos povos adotou e ainda observa”. (CFJ, § 28, B 108, p. 110).

<sup>87</sup> . Para Guyer, esse aspecto da experiência estética do sublime poderia posicioná-lo como um prelúdio à *Crítica da razão prática*, pois oferece nossa primeira compreensão do respeito pelo dever. A capacidade de experimentar o sublime evidencia um desenvolvimento do sentimento moral, mas ainda em sentido negativo, apontando para um traço de conduta capaz de resistir a inclinações naturais sem especificar os meios pelos quais essa independência é alcançada. A experiência do sublime seria, assim, um “símbolo de nossa liberdade concebida de modo meramente negativo” (GUYER, 1995, p. 78), ao passo que uma concepção positiva de liberdade deveria expor a lei que a vontade dá a si mesma, uma lei que será dada pela razão pura prática.



## 4. PARA ALÉM DOS CONCEITOS (II): A NATUREZA DA ARTE E A ARTE DA NATUREZA

A existência ou não de uma teoria da arte na CFJ é assunto de constante debate na literatura secundária sobre Kant. Segundo Kuypers (1972)<sup>88</sup>, por exemplo, a interpretação tradicional da CFJ baseia-se num mal-entendido originado na recepção imediata da obra – em especial pela leitura de Schiller e, sobretudo, de Hegel – e que teria continuidade nos comentários mais modernos, sejam elogiosos, como o de Hermann Cohen (1842-1918)<sup>89</sup>, sejam negativos, como os de Benedetto Croce (1866-1952)<sup>90</sup> e Otto Schlapp (1859-1939)<sup>91</sup>. O que essas interpretações buscaram encontrar na terceira crítica, ao mesmo tempo lamentando sua ausência, foi uma filosofia da arte. Essa busca, de certo modo infrutífera, segundo Kuypers (1972), bloqueou, desde o início, a possibilidade de se considerar a CFJ como um todo acabado. A CFJ seria uma obra que reuniria sob o mesmo título reflexões que interessariam a estetas e filósofos da arte, por um lado, e a físicos e biólogos, por outro, não contendo uma estética no sentido hegeliano de filosofia da arte<sup>92</sup>, da obra de arte e do artista. E não é raro

---

<sup>88</sup>. Conforme o seu *Kants Kunsttheorie und die Einheit der Kritik der Urteilskraft*. Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1972.

<sup>89</sup>. Conforme o seu *Kants Begründung der Ästhetik*. Berlin, 1889.

<sup>90</sup>. Conforme o seu *Estetica come Scienza dell'Espressione e Linguistica Generale*, Bari, Laterza, 11. ed., 1965. Publicação primeira em 1902.

<sup>91</sup>. Conforme o seu: *Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1901.

<sup>92</sup>. A noção hegeliana de uma filosofia da arte, conforme Flickinger (2001, p. 439), tem a ver com uma argumentação “[...] em favor do poder abrangente da razão humana, concluindo daí que à arte caberia a apresentação sensível de um conteúdo reconhecido, em nível teórico, como verdadeiro”. À reflexão filosófica caberia reconstruir o movimento que a arte realiza na sua relação com tal conteúdo. Uma vez que tal conteúdo é algo espiritual, só uma filosofia da arte poderia explicar a lógica do desenvolvimento dessa expressão humana.

encontrarmos na CFJ usos bem distintos dos termos arte, obra de arte e artista daqueles usados por Hegel nas suas *Vorlesungen über die Ästhetik*<sup>93</sup>. “Arte”, para Kant, significaria tudo aquilo que a mão humana realiza e “artista”, quem é capaz de fazer algo. Ainda segundo Kuypers, parece evidente que as belas-artes ocupam importante espaço na primeira parte da CFJ, mas é evidente, também, que não é seu assunto principal. A questão central seria a teleologia, cujos conceitos deveriam resolver o problema do trânsito entre a razão teórica e a razão prática, ou, mais precisamente, a relação entre natureza e liberdade. O exame dessa temática teria como pano de fundo a concepção de natureza como algo que o homem precisa pressupor (princípio subjetivo) como “técnica” (voltada à realização de certos fins), mas que, por ser um pressuposto humano, não pode ser prescrito como obrigatório a esta. Tal seria o motivo por que, nas “Introduções”<sup>94</sup>, os juízos reflexivos funcionam como um “guarda-chuva” que abriga tanto a parte estética como a teleológica da crítica.

Não faltam razões para a posição de Kuypers. Nós mesmos já apresentamos argumentos demonstrando como a CFJ se alimenta do propósito de desenvolver “garantias” para a compatibilização entre homem e natureza (mundo), tanto do ponto de vista cognitivo quanto do moral. Tal leitura dá os contornos de uma obra voltada a um claro primado sistemático, capaz de integrar a experiência estética e o conhecimento da natureza como organismo (teleologia) no interior do projeto crítico-transcendental de filosofia. No entanto, afirmar categoricamente que na CFJ não é possível encontrar uma filosofia da arte (em sentido amplo) parece-nos demasiadamente radical. Além do mais, isso poderia desperdiçar certas noções, carregadas de potenciais explicativos a respeito da condição da arte, que insistem em brotar das páginas da CFJ, principalmente quando Kant reflete sobre o papel do gênio e sobre a relação entre arte e natureza.

Por ora, fica o registro de que a abordagem kantiana sobre a arte (no caso, a bela arte) se encontra determinada pelas exigências do trabalho crítico sobre os juízos

---

<sup>93</sup> . Proferidas em Heidelberg e Berlin entre 1820 e 1829.

<sup>94</sup> . Tanto na primeira como na definitiva.

estéticos. A existência de uma teoria da arte, por consequência, sempre terá ao fundo o papel de um “caso de aplicação” da dinâmica reflexiva do ajuizamento de gosto. Uma leitura da CFJ a contrapelo precisará esclarecer de que maneira Kant localiza e compreende o fenômeno artístico, para daí explorar suas ambigüidades e decorrências, ou seja, a pesquisa tem a intenção de, ao mesmo tempo, trazer à tona a lógica interna do argumento kantiano e manter um constante “estado de alerta” com relação àqueles aspectos difíceis de se “encaixarem” no edifício prometido na “Introdução”. Merecem destaque especial, com relação a isso, três temas: o recurso ao gênio, a ambigüidade da imitação e a questão das idéias estéticas. Também move nossa leitura o interesse em aproximar os limites e paradoxos da discussão kantiana sobre a arte com o que já foi apresentado sobre o sublime.

#### **4.1. O LUGAR ARGUMENTATIVO DA ARTE NA CFJ**

O exame da teoria kantiana da arte deve esclarecer, primeiramente, qual o lugar argumentativo que lhe corresponde na CFJ. É desde o parágrafo 43 até o parágrafo 54, sob a rubrica da “Dedução dos juízos estéticos puros”, que vamos reconhecer tal teoria. Por certo, a relação entre a dedução dos juízos estéticos e uma possível teoria da arte já é algo complexo e que desencadeia vasta gama de interpretações. Uma leitura nessa perspectiva deveria clarear a pretensão de universalidade dos juízos estéticos e o modo como uma experiência de criação ou contemplação da arte poderia constituir-se em ocasião para a efetivação de tal pretensão. Numa direção um pouco diferente, como já mencionamos acima, interessa-nos investigar mais de perto a relação entre arte e natureza, ainda que o fato de tal reflexão se situar na “Dedução” tenha efeitos mais amplos do que representar um instrumento de prova da universalidade dos juízos de gosto.

A teoria kantiana da arte está precedida por uma análise do duplo interesse pelo belo: o empírico e o intelectual. Falar em interesses que acompanham a experiência da

beleza, a essa altura, parece revelar uma contradição se compararmos isso com o que foi afirmado no parágrafo 2 da “Analítica”: “Cada um tem de reconhecer que aquele juízo sobre a beleza, a qual se mescla o mínimo interesse, é muito faccioso e não é nenhum juízo de gosto” (B 6, p. 50). Qual é o motivo pelo qual a temática do interesse ganha novas cores a partir do parágrafo 41? Será que a idéia de interesse permanece a mesma entre as quase cem páginas que separam o segundo momento da “Analítica” e a “Dedução”? Será que a pureza dos juízos estéticos sobre o belo acaba por se demonstrar inviável quando confrontada com certos objetos, como a arte? Será que uma certa “promiscuidade” de interesses deve ser admitida ao sairmos de um exame transcendental e passarmos para o exame das condições reais do ajuizamento?

Essas questões não parecem ser suficientes para abalar uma das características do ajuizamento estético, a saber, a sua autonomia com relação a um interesse (empírico ou moral) como fundamento de sua determinação. Contudo disso não se segue, afirma Kant, que “[...] depois que ele foi dado como juízo não se lhe possa ligar nenhum interesse” (CFJ, § 41, B 162, p. 143). O surpreendente retorno do interesse precisa ser entendido na perspectiva de elucidar a forma de organização daqueles objetos que aparecem como sujeitos nos juízos de gosto. Um juízo de gosto, apesar de referir-se ao prazer da simples representação, não é possível se o objeto da representação não existir. Ao representarmos uma paisagem natural, por exemplo, vivenciamos também um prazer na sua existência; afinal, precisamos constituir uma situação perceptiva a partir de algo. Diante da imediatez reflexiva da complacência no belo, o interesse neste implica uma referência do gosto a “outra coisa”.

Considerando que a faculdade de desejar solicitada por esse tipo de interesse pode ser, por um lado, fundada em circunstâncias sociais, psicológicas ou antropológicas (subjetivas) e, por outro, numa vontade determinável a priori pela razão, o interesse pode ser empírico ou intelectual. Conforme Kant, o interesse empírico pelo belo é o da sociabilidade: o gosto, como uma capacidade de comunicar

o sentimento de prazer/desprazer, favorece a inclinação natural dos homens a existir em sociedade em buscar o reconhecimento e a admiração dos outros<sup>95</sup>:

Um homem abandonado em uma ilha deserta não adornaria para si só nem sua choupana nem a si próprio, nem procuraria flores, e muito menos as plantaria para enfeitar-se com elas; mas só em sociedade ocorre-lhe ser não simplesmente homem, mas também um homem fino à sua maneira (o começo da civilização); pois como tal ajuiza-se aquele que é inclinado e apto a comunicar seu prazer a outros e ao qual um objeto não satisfaz se não pode sentir a complacência do mesmo em comunidade com os outros. (CFJ, § 41, B162, p. 143).

Não é em vista do interesse empírico que podemos estabelecer as marcas estéticas da relação entre arte e natureza, as quais somente se apresentam a propósito do interesse intelectual, ou seja, na medida em que a experiência do belo favoreça a moralidade. Esse favorecimento, como uma mediação que conecta a complacência desinteressada com “outra coisa”, deve ser imediato em si mesmo, ou seja, espontâneo. O interesse intelectual pelo belo envolve, necessariamente, um interesse pela **causa** produtiva da beleza, exigindo que se cumpra nessa causa o requisito da espontaneidade. A princípio, é a natureza a única a atender tal requisito, uma vez que realiza o conceito de uma causa produtiva que age espontaneamente. Enquanto forma espontânea, a natureza pode produzir exteriorizações (*Äußerungen*) de idéias pelas quais o sentimento moral pode se interessar imediatamente. É apenas onde a causalidade não é orientada que a consciência (ânimo, *Gemüt*) tem condições de rastrear uma conformidade a fins sem a representação de um fim:

[...] a natureza mostra em suas livres formações em toda parte uma tão grande tendência mecânica à produção de formas, que por assim dizer parecem ter sido feitas para o uso estético de nossa faculdade do juízo, sem sugerirem a menor razão para a suposição de que para isso seja preciso ainda algo mais do que seu mecanismo, simplesmente como natureza, de acordo com o qual essas formas, mesmo independentemente de toda idéia subjacente a elas como fundamento, podem ser conforme a fins para nossa faculdade de juízo. (CFJ, § 58, B 249, p. 192).

---

<sup>95</sup> . Apesar de o próprio Kant afirmar que uma investigação sobre o interesse empírico pelo belo não tem “[...] contudo nenhuma importância para nós [...]” (CFJ, § 41, B164, p. 144), em virtude do método transcendental que guia a CFJ, é evidente que se trata de uma questão bastante instigante, principalmente num mundo em que o impulso na direção do estético e do civilizatório não está sendo deturpado exatamente pelo seu hiperdesenvolvimento. Expusemos algumas idéias sobre o processo de estetização do mundo na introdução.

A possibilidade de a beleza artística evocar os mesmos efeitos morais e estéticos é bem mais difícil, o que se deve a três motivos básicos: 1) a arte é, em boa parte das vezes, imitação da natureza<sup>96</sup>. Ao imitar, a arte se passa por aquilo que não é, gerando ilusão e engano e afastando o interesse imediato por ela. As flores artificiais e o canto do rouxinol habilmente imitado são os exemplos kantianos para ilustrar como o homem usa a arte para impressionar os outros no convívio social. O supostamente artístico, neste caso, apraz na medida em que toma de assalto a opinião ao travestir-se de natureza; 2) além do mais, a atração pelo belo na arte, pelo seu apelo à vaidade e ao reconhecimento social, “não fornece nenhuma prova de uma maneira de pensar afeiçoada ao moralmente bom ou sequer inclinada a ele” (CFJ, § 42, B 166, p.145); 3) na arte a causa produtiva (fim) é algo explícito e arbitrário, ou seja, a arte não oferece as condições para a consciência, no livre-jogo das faculdades da imaginação e do entendimento, espontaneamente, perceber uma conformidade a fins sem que essa conformidade esteja determinada por um fim<sup>97</sup>.

Com isso, ficam, pelo menos, dois aspectos a serem assinalados: em primeiro lugar, os parágrafos seguintes da CFJ vão herdar o problema da concepção de arte como algo que apraz imediatamente, ainda que permaneça ocupando uma posição intermediária entre natureza e simulacro, ou seja, trata-se de conceber a intenção da arte, na perspectiva da beleza, sem contaminá-la com uma vontade de imitar a natureza; em segundo lugar, é preciso compreender o fenômeno de uma certa espiritualização da arte ao apresentar idéias estéticas<sup>98</sup> e que marca sua diferença com relação à natureza.

---

<sup>96</sup> . É evidente que essa é uma noção limitada de arte, mas é também compreensível que essa seja a compreensão geral a partir da qual Kant desenvolve seu argumento, uma vez que as artes figurativas são hegemônicas nesse período.

<sup>97</sup> . Os elementos de uma obra de arte encontram-se organizados de tal maneira sob um princípio (conceito) externo à sua estrita concatenação formal, o que deixa a arte representacional numa espécie de condenação a um estatuto inferior se comparada à natureza.

<sup>98</sup> . Com relação a esse último ponto, pretendemos aproximar a dinâmica da produção das idéias estéticas com o reconhecimento, por parte de Kant, de uma certa “desmedida” no processo de produção e apreciação da arte. Isso permitiria aproximar a arte – em certa perspectiva - muito mais a uma experiência do sublime que de uma experiência da beleza.

#### 4.1.1. A bela arte e sua delimitação

Kant introduz o tema da bela arte realizando uma série de distinções, muitas delas talvez dispensáveis e sem maiores conseqüências (como, por exemplo, a distinção entre arte livre e arte remunerada). Ainda que rapidamente, é preciso apresentar aqui algumas etapas desse procedimento analítico uma vez que algumas das diferenciações se mostrarão decisivas mais adiante.

A arte em geral diferencia-se da natureza da mesma forma que a produção guiada pela inteligência opõe-se ao processo cego. Na mesma medida que não se pode pensar a arte como acaso, não se pode tomar a natureza como um artifício, o que seria superstição<sup>99</sup>. Afirma Kant: “A arte distingue-se da natureza como o fazer (*facere*) distingue-se do agir ou atuar em geral (*agere*) e o produto ou a conseqüência da primeira, enquanto obra (*opus*), distingue-se da última como efeito (*effectus*)”. (CFJ, § 43, B 174, p. 149). Algo só pode se chamar arte “[...] mediante um arbítrio que põe a razão como fundamento de suas ações” (CFJ, § 43, B 174, p. 149). A arte é, pois, um produto exclusivo do homem. Ainda que os favos das abelhas e as teias confeccionadas pelas aranhas sejam, por sua perfeição, chamados de arte, isso é apenas um uso equivocado da palavra. A arte não pode ser atribuída ao instinto, visto que resulta de uma vontade inteligente do criador.

O próximo passo é distinguir a arte da ciência, “[...] assim como a faculdade prática distingue-se da faculdade teórica, e a técnica da teoria” (CFJ, § 43, B 175, p. 149). Trata-se de diferenciar o poder do saber. Para poder fazer algo não basta apenas determinar a sua causa; é preciso **causar** em vista de um efeito. Também é preciso diferenciar a arte do ofício (*Handwerke*): “[...] a primeira chama-se arte livre, a outra pode também chamar-se arte remunerada” (CFJ, § 43, B 175, p. 150). A primeira recompensa por si própria, por ser uma ocupação agradável, ao passo que a segunda indica uma atividade que atrai por seu efeito, a remuneração.

---

<sup>99</sup> . Segundo Lebrun (1993, p. 519-520), Kant, enquanto newtoniano e antifinalista, define a natureza numa perspectiva não tecnicista, opondo-a ao trabalho humano. A natureza não é “trabalho” para satisfazer o homem. Só o sujeito “supersticioso”, que vê na natureza a realização de uma atuação que não é natureza, pensa que esta conspira magicamente para agradá-lo. O sentimento do belo é o contrário da crença numa espécie de milagre.

Para o estabelecimento do âmbito legítimo da bela arte, ficam faltando ainda duas etapas: a primeira consiste em separar a arte mecânica – caracterizada pela execução de ações para tornar efetivo um objeto, conforme as determinações do conhecimento – da arte estética; a segunda, em dividir a arte estética em agradável ou bela: “[...] ela é arte agradável se o seu fim é que o prazer acompanhe as representações enquanto simples sensações; ela é arte bela se o seu fim é que o prazer as acompanhe enquanto modos de conhecimento”. (CFJ, § 44, B 178, p. 151). A arte estética agradável, na medida em que visa a um fim exterior a sua própria dinâmica, não difere da arte mecânica. A arte agradável tem como referência final a produção do agrado no usuário<sup>100</sup>, ao passo que a arte bela

[...] é um modo de representação que é por si própria conforme a fins e, embora sem fim, todavia promove a cultura das faculdades do ânimo para a comunicação em sociedade. A comunicabilidade universal de um prazer já envolve em seu conceito que o prazer não tem de ser um prazer do gozo a partir da simples sensação, mas um prazer da reflexão; e assim a arte estética é, enquanto arte bela, uma arte que tem por padrão de medida a faculdade do juízo reflexiva e não a sensação sensorial. (CFJ, § 44, B 179, p. 151).

Os argumentos concentrados nessa citação merecem ser analisados mais de perto.

#### **4.1.2. A imitação na relação arte e natureza**

O modo como Kant define a arte bela acarreta uma dificuldade teórica de primeira ordem: como tornar compatível a atividade conforme regras – que define a arte – com a espontaneidade gratuita e indeterminada da beleza? O paradoxo que essa questão anuncia só é solucionável com a introdução da noção de gênio. Antes, porém,

---

<sup>100</sup> . Aqui Kant parece antecipar o quadro que passou a orientar boa parte das supostas produções artísticas contemporâneas e que ficou conhecido como “indústria cultural”. Tal tendência não é capaz de encontrar um outro sentido para seus produtos a não ser o interesse da fruição imediata. Nesse sentido, “Kant foi o primeiro a adquirir o conhecimento, posteriormente admitido, segundo o qual o comportamento estético está isento de desejos imediatos; arrancou a arte dos filistinismo voraz, que continua de novo a tocá-la e a saboreá-la” (ADORNO, 1988, p. 21).



de tratarmos dessa peça central da teoria kantiana da arte é preciso delinear melhor o que há de comum e de diferente na natureza e na arte.

O título do parágrafo 45, “Arte bela é uma arte enquanto ela ao mesmo tempo **parece ser** natureza”, aponta para algumas sutilezas. Em primeiro lugar, poderíamos imaginar que a arte bela poderia ser aprazível ao ajuizamento de gosto apenas enquanto nos remetesse a um modelo original que sempre seria um produto da natureza. Mas isso já foi demonstrado como inviável; não é esse o caminho que o “parecer ser” (*zu sein scheinen*) indica. Outra possibilidade, esta sim bem mais plausível, é que o parágrafo 45 estaria substituindo a imitação pela analogia<sup>101</sup>. O denominador comum da analogia entre arte e natureza é a beleza. Ao introduzir na natureza mecânica e cega o princípio da conformidade a fins, o homem pode também compará-lo com a arte. Diante da arte bela, “[...] tem-se que tomar consciência de que ele é arte e não natureza. Todavia, a conformidade a fins na forma do mesmo tem que parecer tão livre de toda coerção de regras arbitrárias, como se ele fosse um produto da simples natureza”. (CFJ, § 45, B 179, p. 152). É como se existisse uma tensão constante entre o duplo movimento da consciência que realiza a experiência estética: a conformidade a fins efetivamente presente na obra de arte (bela) é negada para projetar, no seu lugar, uma conformidade a fins que um belo espetáculo da natureza suscitava (LEBRUN, 1993, p. 538). Essa tensão na experiência com a arte bela, talvez pelos mesmos motivos da nossa relação prazerosa com o belo natural, nos arrebatava e gera satisfação: “A natureza era bela se ela ao mesmo tempo parece ser arte; e a arte somente pode ser denominada bela se temos consciência de que ela é arte e de que ela apesar disso nos parece ser natureza” (CFJ, § 45, B 179, p. 152). A condição é que a arte apareça “[...] sem que transpareça a forma acadêmica, isto é, sem mostrar um vestígio de que a regra tenha estado diante dos olhos do artista e algemado as faculdades de seu ânimo” (CFJ, § 45, B 180, p. 152).

---

<sup>101</sup> . A analogia é a estratégia mesma da faculdade do juízo reflexivo ao operar com o “como se”, delineando o que consiste no princípio da conformidade a fins. Uma definição mais precisa de analogia vamos encontrar na nota referente ao parágrafo 90: “A analogia (em sentido qualitativo) é a identidade da relação entre fundamentos e conseqüências (causas e efeitos), na medida em que tem lugar sem que consideremos a diferença específica das coisas, ou daquelas propriedades em si que contém o fundamento de conseqüências semelhantes (isto é, consideradas fora dessa relação)”. (CFJ, § 90, B449, p. 304). A estratégia analógica é, portanto, um pano de fundo que acompanha todo o desenvolvimento da CFJ (conforme B XXI – BXXII, p. 21).

A ambigüidade que transparece no título do parágrafo 45 precisa ser lida com precaução. Arte bela e natureza podem até ser semelhantes na aparência externa. Um pintor pode, por exemplo, retratar com fidelidade uma paisagem natural ou um músico pode compor a partir do canto dos pássaros, mas não é por causa da perfeição dessa imitação que natureza e arte se aproximam. A semelhança deve ser buscada na dinâmica da produção: exige-se que a arte não reproduza a natureza, mas que produza como ela, de modo originário e espontâneo. O problema, agora, é compreender a natureza interna dessa intenção indeterminada e espontânea que move o ato produtivo da arte bela, ou “como a imaginação do artista pode se subtrair ao constrangimento do entendimento a ponto de que seu trabalho adquira o aspecto de uma livre criação?” (LEBRUN, 1993, p. 538), ou, ainda, como a *poiética* pode se transformar em *poética*? A resolução das questões assinaladas pode ser, ao menos parcialmente, encontrada na discussão sobre o gênio.

## 4.2. AS FRONTEIRAS DA TÉCNICA: O PAPEL DO GÊNIO NA PRODUÇÃO DA ARTE

As condições para a arte estruturar-se analogamente à natureza são satisfeitas pelo gênio (*Genie*):

Gênio é o talento (dom natural – *Naturgabe*) que dá regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: Gênio é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá regra à arte (CFJ, § 46, B 181, p. 153).

Em primeiro lugar, é importante marcar a idéia de que a ação de “dar a regra”, de parte do sujeito criador não deve ser compreendida como um ato autárquico do gênio, produto de uma postura do “eu” – no sentido fichteano de consciência absoluta de si. Num sentido quase oposto, é a natureza que, através do gênio, dá regra à arte. O artista é, por assim dizer, um *médium* que a natureza utiliza para a realização de seus

supostos fins. Parece também evidente que a natureza que age por intermédio do artista tem um sentido diferente do conceito de natureza explanado na CRP. Aqui essa parece designar uma espécie de “força viva” que se oculta no momento em que surge na forma de arte, uma força que se oculta até mesmo para aquele que se alimenta dela, a própria genialidade do artista.

É impossível não levantar aqui a suspeita de que, mais uma vez, a CFJ nos põe diante dos olhos algo que vai além daquilo que pode ser explicado pela lógica dos seus conceitos articuladores. A natureza que age pelo gênio é qualquer coisa de, ao mesmo tempo, racional e instintiva, algo que é conseqüente (enquanto ato produtivo), mas que permanece no campo do indomável e do indizível. Voltaremos a esse assunto mais tarde.

Em segundo lugar, a consistência do que o gênio faz se decide na sua relação com a regra. Toda arte necessita de regras: “[...] não há nenhuma arte bela na qual algo mecânico que pode ser captado e seguido segundo regras, e portanto algo acadêmico, não constitua a condição essencial da arte” (CFJ, § 47, B 186, p. 156). Para produzir a arte, algo tem de ser pensado como fim; do contrário, seria fruto do acaso. No entanto, afirma Kant:

O conceito de arte bela [...] não permite que o juízo sobre a beleza de seu produto seja deduzido de qualquer regra que tenha um conceito como fundamento determinante, por conseguinte que ponha como fundamento um conceito da maneira como ele é possível. **Portanto a própria arte bela não pode ter idéia da regra segundo a qual ela deve realizar o seu produto.** (CFJ, § 46, B 182, p. 153; grifo nosso).

Da mesma forma que aconteceu com a questão da natureza, agora é a relação com a regra que fica “difícil de explicar” (CFJ, § 47, B 185, p. 155), reconhece Kant. Sobre isso é oportuno levantar algumas hipóteses: 1ª) a arte, para ser bela, deveria apresentar-se como desregrada; 2ª) a arte não deveria deixar transparecer a regra a partir da qual se originou; 3ª) o compromisso de “não poder ter idéia da regra” valeria somente para o primeiro gênio e os artistas posteriores estariam autorizados a seguir as regras desse primeiro; 4ª) o gênio é um deus que pode criar como um criador criou o

mundo, ou seja, de modo completamente externo à natureza<sup>102</sup>. Essas hipóteses parecem pouco plausíveis. É o próprio Kant que, na seqüência do argumento, esclarece que a regra não pode ter o valor de uma fórmula ou preceito, mas tem de ser abstraída do ato, isto é, do produto. A regra não é algo pré-decidido ao início do ato poético, mas se decide à medida que o ato avança.

Já foi demonstrado suficientemente por Kant que o ato criador e o ajuizamento oriundo da experiência estética com a obra não podem ocorrer na base de conceitos predeterminados. Não obstante, nesses casos, existe regra. Regra não é entendida, aqui, como um conjunto de preceitos extraídos indutivamente da experiência e que sirvam de leis universais com base nas quais se torne possível deduzir a obra. Como então, defini-la? Talvez uma boa alternativa seja pensá-la como uma multiplicidade de fatores empíricos cuja adequada inter-relação cria as condições nas quais a obra de arte ocorre. Para Marzoa (1987, p. 86), o que é denominado por Kant como sendo “regra” é uma determinação do proceder poético, que não é separadamente representável ou representável como tal ou como universal, que se transfere da natureza à arte. Uma vez posta essa compreensão de “regra”, a atividade do gênio:

1) é um *talento* para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada, e não uma disposição de habilidade para o que possa ser aprendido segundo qualquer regra; conseqüentemente, *originalidade* tem de ser sua primeira propriedade; 2) que, visto que também pode haver uma extravagância original, seus produtos têm que ser ao mesmo tempo modelos, isto é, *exemplares*, por conseguinte, eles próprios não surgiram por imitação e, pois, têm de servir a outros como padrão de medida ou regra de ajuizamento; 3) que ele próprio não pode descrever ou indicar cientificamente como ele realiza sua produção, mas que ela como natureza fornece a regra; [...] 4) que a natureza através do gênio prescreve regra não à

---

<sup>102</sup> . Contra essa última tese, Kant postula o seguinte: “Da mesma maneira posso pensar segundo a analogia com um entendimento a causalidade da suprema causa do mundo, na comparação dos seus produtos, conformes a fins no mundo, com as obras de arte do homem, mas não posso inferir essas propriedades no mesmo segundo a analogia; pois aqui falta ao princípio precisamente a possibilidade de um tal modo de conclusão, a saber a *paritas rationis*, de contaro ser supremo e o homem (relativamente a sua respectiva causalidade) como sendo de um e mesmo gênero. A causalidade dos seres do mundo, que sempre é sensivelmente condicionada (como é o caso da causalidade do entendimento) não pode ser transferida a um ser que não possui em comum com aqueles nenhum conceito de gênero, afora o de uma coisa em geral” (CFJ, § 90, B 450, p. 304). Para Gadamer (1996, p. 86-87), uma associação imediata entre o gênio e os atributos de uma divindade, movida por concepções tradicionais, é um caminho falso: “A primazia tradicional do conceito racional frente à representação estética inefável é tão forte que inclusive em Kant surge a falsa aparência de que o conceito precede a idéia estética, sendo que a capacidade que domina neste caso não é de modo algum o entendimento mas a imaginação”.

ciência, mas à arte, e isto também somente na medida em que esta última deva ser arte bela” (CFJ, § 46, B 182-183, p. 153-154).

Gênio e regra relacionam-se, por um lado, de modo negativo: a atividade do gênio é indeterminada, não pode ser traduzida em processos de ensino e aprendizagem e excede a qualquer prescrição técnica de pôr em existência algo segundo um fim determinado; por outro, a mesma relação pode ser vista de maneira positiva: a produção artística é um ato livre, exemplar, que não permite uma apropriação direta e que provoca gratuitamente o efeito da beleza. A ação do gênio de “dar a regra” pode ser interpretada, assim, como um “descobrir a regra” no próprio ato de criação. Aí, sim, podemos perceber com clareza a oposição entre originalidade e imitação<sup>103</sup>, esta última entendida como uma simples operação submetida a regras e derivada de um modelo ou paradigma.

#### **4.3. A ATIVIDADE DO GÊNIO, O INDIZÍVEL E A VONTADE DE DIZER: O CASO DAS IDÉIAS ESTÉTICAS**

O que dissemos até agora ainda não é suficiente para explicar que tipo de “dom” (por certo não no sentido de uma vocação ou destino) é esse que a natureza entrega ao gênio. A questão fundamental é, então, o que há de natureza na regra que leva a que, ao invés de um objeto útil qualquer, surja uma obra de arte? Outro aspecto a ser mencionado é que a definição kantiana da arte não encontra a sua essência pelo simples contraste com a beleza natural. A arte, reconhece o próprio Kant, tem uma força que empurra para além de todo conceito (GADAMER, 1996, p. 86), talvez até para além da beleza, e, ao mesmo tempo, aproxima o espectador do indizível e do incomunicável. Investigar esses aspectos exige olhar mais de perto o surpreendente tema das idéias estéticas.

---

<sup>103</sup> . “Qualquer um concorda em que o gênio opõe-se totalmente ao *espírito da imitação (Nachahmungsgeist)*” (CFJ, § 47, B 183, p. 154).

O modo como Kant propõe a divisão das belas artes (§ 51) não é a partir do sujeito, mas da perspectiva da expressão, que, nesse contexto, não é sinônimo de apresentação (*Darstellung*), mas de comunicação:

[...] se queremos dividir as belas artes, não podemos, pelo menos como tentativa, escolher para isso nenhum princípio mais cômodo que o da analogia da arte como o modo de expressão de que os homens se servem no falar para comunicarem-se entre si tão perfeitamente quanto possível, isto é, não simplesmente segundo conceitos mas também segundo suas sensações. (CFJ, §51, B 204, p. 166).

A divisão das belas artes introduz a linguagem como matéria a interpretar, não somente como instrumento de análise das coisas. Graças à linguagem, podemos comunicar a outros sujeitos não somente conhecimentos, por meio de conceitos, mas também sensações, graças a seu componente alegórico e simbólico. Isso torna possível pensar a linguagem na fronteira do próprio indizível. Como fica claro na citação acima, a preocupação de Kant é buscar uma explicação para o tema da comunicação dentro do marco geral de sua filosofia. Na intuição sensível há uma comunicação direta, uma vez que entre nossa intuição e o objeto empírico há uma referência direta e clara que pode ser mostrada. No caso da comunicação dos pensamentos, a comunicação só pode acontecer indiretamente, por meio de símbolos que possibilitem que as palavras não se limitem a mostrar o mundo das coisas, mas expressem a nossa experiência profunda do mundo. Sem fugir dos limites da racionalidade – espaço onde se desenrola a filosofia kantiana – os símbolos e as analogias em linguagem transcendem os limites da experiência sensível. Essa tensão entre racionalidade e linguagem que transcende é análoga à tensão entre o dizer conceptual e a vontade de dizer.

Considerando o marco geral da mente (*Gemüt*) como portadora de capacidades de representação, podemos falar nas seguintes faculdades do conhecimento: a faculdade do entendimento, que cumpre a tarefa de representar por meio de conceitos; a faculdade da razão, que o faz por meio de idéias; a faculdade do juízo, que opera na base do princípio da conformidade a fins. A existência das faculdades do entendimento, da razão e do juízo não é nenhuma novidade. Interessante é o fato de

Kant introduzir uma outra, que se caracteriza por ser, acima de tudo, produtiva e criadora. É o “espírito” (*Geist*) que, em sentido estético, significa o “princípio vivificante no ânimo”:

Ora, eu afirmo que este princípio não é nada mais que a faculdade da apresentação (*Darstellung*) de *idéias estéticas*; por uma idéia estética entendo, porém, aquela representação (*Vorstellung*) da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, *conceito*, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível. (CFJ, § 49, B 193, p. 159).

O “princípio espiritual” é algo ligado à faculdade da imaginação (*Einbildungskraft* - faculdade do conhecimento produtiva), que, ao pôr em movimento a faculdade das idéias intelectuais (da razão), põe a pensar para além do que nela pode ser apreendido e distinguido. A forma que permite à faculdade das idéias estéticas mostrar-se em sua inteira medida é, segundo Kant, a poesia<sup>104</sup>. As palavras, em sua função poética, têm uma identidade que as configura como focos de irradiação semântica, podendo sugerir e “dar muito a pensar”. A maneira como a imaginação criadora põe-se em funcionamento é produzindo atributos estéticos, com a ajuda dos quais configura um mundo que faz a razão pensar mais do que um conceito tem em si mesmo de conhecimento. Os atributos estéticos marcam nossa apreensão da realidade para além dos limites da experiência possível, servindo-se da tensão entre aquilo que a linguagem pode dizer e a “vontade de dizer”.

A linguagem poética leva a vontade de dizer ao máximo, desenvolvendo o potencial expressivo das idéias estéticas até o limite da possibilidade de dizer algo com sentido, ou seja, dentro do território da racionalidade. A linguagem poética, do modo como interpretada por Kant, foi o prenúncio daquilo que o romantismo alemão iria desenvolver na medida em que a arte passou a ser compreendida como produção (*poiesis*), não como imitação; a condição para isso, como já salientamos, é a

<sup>104</sup> . “Entre todas as artes a poesia (que deve sua origem quase totalmente ao gênio e é a que menos quer ser guiada por prescrição ou exemplos) ocupa a posição mais alta. Ela alarga o ânimo pelo fato de ela pôr em liberdade a faculdade da imaginação e de oferecer, dentro dos limites de um conceito dado sob a multiplicidade ilimitada de formas possíveis concordantes com ele, aquela que conecta a sua apresentação com uma profusão de pensamentos, à qual nenhuma expressão lingüística é inteiramente adequada, e, portanto, elevar-se esteticamente a idéias”. (CFJ, § 53, B 215, p. 171).

intervenção do gênio. A postulação das idéias estéticas perante as idéias da razão permite prefigurar um ponto médio entre o conceito e a regra. As idéias estéticas estabelecem-se no meio caminho entre o intelecto que existe no criador e a regra não conceptualizável, sem, ao mesmo tempo, admitir a existência de conceitos (no intelecto) que determinem a regra.

O “espírito” é uma qualidade que o gênio compartilha com a obra<sup>105</sup>, o que nos permite levantar a suspeita de que é exatamente o “espírito” que funciona como natureza na obra. O elemento vivificante que a obra de arte sorve da natureza congrega, de uma só vez, a essência da obra, a essência do gênio e a essência da regra. Talvez fosse exatamente isso que Kant iria chamar mais adiante de “força formadora (*bildende Kraft*) da natureza”:

Num relógio uma parte é o instrumento do movimento das outras, mas uma roda não é causa eficiente da produção da outra; uma parte existe na verdade em função de outra, mas não é através <*durch*> dessa outra que ela existe. Daí também que a causa produtora da mesma e da sua forma não esteja contida na natureza (desta matéria) mas fora dela, num ser que pode atuar segundo idéias de um todo possível mediante a sua causalidade. Daí também que uma roda no relógio não produza a outra, muito menos um relógio outro relógio, de forma que para tanto utilizasse outra matéria (a organizasse). Por isso ele também não substitui, pelos seus próprios meios, as partes que lhe são retiradas ou corrige sequer a sua falta na construção original, pela intervenção das restantes, ou se corrige a si mesmo depois de ter entrado em desordem. Ora, pelo contrário, podemos esperar tudo isto da natureza organizada. Um ser organizado é por isso não simplesmente máquina: esta possui apenas força motora <*bewegende*>; ele pelo contrário possui em si força formadora <*bildende*> e na verdade uma tal força que ele comunica aos materiais que não a possuem (ela organiza). Trata-se pois de uma força formadora que se propaga a si própria, a qual não é explicável só através da faculdade motora (o mecanismo). (CFJ, § 65, B 292-293, p. 216-217).

Uma obra de arte tenderia a uma existência análoga aos produtos orgânicos. Entretanto, dois argumentos poderiam ser colocados na direção oposta dessa aproximação entre arte e natureza. Em primeiro lugar, como já foi dito no início deste trabalho, o interesse de Kant não está diretamente ligado à arte, mas ao juízo de gosto. O delineamento das características de tal espécie de juízo é perfeitamente compatível

<sup>105</sup> . “Diz-se de certos produtos, dos quais se esperaria que devessem pelo menos em parte mostrar-se como arte bela, que eles são sem espírito, embora no que concerne ao gosto não se encontre neles nada de censurável. Uma poesia pode ser verdadeiramente graciosa e elegante, mas é sem espírito”. (CFJ, § 49, B 192, p. 158-159).



com a sua tese que faz da coisa em si um objeto não cognoscível. Dessa maneira, não poderíamos falar, a rigor, de uma autonomia da obra de arte – ao pleitearmos uma espécie de força criadora interna –, mas de uma autonomia do juízo de gosto, ou seja, uma autonomia dos princípios a priori sobre os quais se encontra a faculdade de julgar. Isso representa uma restrição bastante importante quando procuramos compreender a arte, no contexto da CFJ, como algo portador de uma legalidade interna. Não poderíamos determinar conceptualmente como opera o “em si” da obra de arte na medida em que sua possível percepção só aconteceria por força de operações pertencentes ao sujeito.

Assim como a idealidade dos objetos dos sentidos enquanto fenômenos é a única maneira de explicar a possibilidade de que suas formas venham a ser determinadas a priori, do mesmo modo também o idealismo da conformidade a fins no ajuizamento do belo da natureza e da arte é o único pressuposto sob o qual a crítica pode explicar a possibilidade de um juízo de gosto, o qual exige a priori validade para qualquer um (sem contudo fundar sobre conceitos a conformidade a fins que é representada no objeto). (CFJ, § 58, B 254, p. 195).

Em segundo lugar, parece uma coisa exógena ao kantismo pleitear uma espécie de unidade entre sujeito (enquanto gênio) e objeto – que se estabeleceria no processo de criação da arte. Em Kant não seria possível encontrar uma fusão pré-juízo entre sujeito e objeto, mas, sim, elementos dos quais o sujeito não pode ter completo domínio. Isso aponta, sem dúvida, para a presença de um momento sublime no próprio ato criativo. O gênio só consegue produzir a obra se ousar ultrapassar a fronteira da determinação absoluta experimentando também o abalo que, na perspectiva do intérprete, chama-se “sublime”.

A relação entre as idéias estéticas e a atividade do gênio estabelece-se pelo conceito de apresentação (*Darstellung*), assim denominado o processo da imaginação (ou seu resultado) pelo qual um conteúdo inteligível é posto ao alcance da intuição. Essa definição é particularmente importante por oferecer uma mudança e um esclarecimento na linha argumentativa que vinha sendo adotada: não se está falando mais aqui de representação de uma coisa, mas de apresentação de uma idéia. Dessa maneira, um outro termo também passa a ganhar importância crescente: é a expressão

(*Ausdruck*). O termo “expressão” ocorre no contexto argumentativo em que Kant ressaltou o poder da imaginação como força produtiva e criadora, capaz de gerar uma segunda natureza que supera a empírica, atribuindo à poesia, nesse sentido, o *status* de arte privilegiada. Fala o filósofo dos atributos estéticos, ou seja, daquelas formas que não constituem a apresentação de um conceito dado, mas somente **expressam**, enquanto representações secundárias (*Nebenvorstellungen*) da imaginação, as conseqüências ligadas a elas e o parentesco do conceito com outros. Tais atributos (estéticos) não podem representar, a exemplo dos atributos lógicos, aquilo que se situa em nossos conceitos, mas algo diverso, “[...] que dá ensejo à faculdade da imaginação de alastrar-se por um grande número de representações afins, que permitem pensar mais do que se pode expressar, em um conceito determinado por palavras”. (CFJ, § 49, B 195, p. 160). É na expressão lingüística (*Sprachausdruck*) que tal termo se deixa caracterizar melhor: expressar é estabelecer uma palavra – enquanto signo – como correspondente a um conceito<sup>106</sup>. Considerando isso, o termo “expressão” parece ser um recurso kantiano para dar conta do que a idéia estética tem de excedente, de não redutível a uma unidade determinável. “Expressão” designa, por assim dizer, o fracasso daquele esforço que busca incorporar uma idéia estética a um conceito, o que faz da expressão algo mais problemático que a simples apresentação (*Darstellung*).

Em uma palavra, a idéia estética é uma representação da faculdade de imaginação associada a um conceito dado, a qual se liga a uma tal multiplicidade de representações parciais no uso livre das mesmas, que não se pode encontrar para ela nenhuma expressão que denote um conceito determinado, a qual portanto permite pensar de um conceito muita coisa de inexprimível (*Unnennbares*), cujo sentimento vivifica as faculdade de conhecimento, e à linguagem, enquanto simples letra, insufla o espírito. (CFJ, § 49, B 197, p. 162)<sup>107</sup>.

É fácil perceber que a citação inteira tem por referência o modelo lingüístico, conforme já fora anunciado pelos exemplos prévios da poesia; o que intriga é a

<sup>106</sup>. A definição aparece mais detalhada no parágrafo 59, B 255-256.

<sup>107</sup>. “Mit einem Worte, die ästhetische Idee ist eine einem gegebenen Begriffe beigesellte Vorstellung der Einbildungskraft, welche mit einer solchen Mannigfaltigkeit der Teilvorstellungen in dem freien Gebrauche derselben verbunden ist, daß für sie kein Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann, die also zu einem Begriffe viel Unnennbares hinzu denken läßt, dessen Gefühl die Erkenntnisvermögen belebt und mit der Sprache, als bloßem Buchstaben, Geist verbindet”.

ampliação da função expressiva como aquela que dá conta do que é inexprimível (*Unnennbares*)<sup>108</sup> no estado de ânimo ao ser provocado pela idéia estética. O expressivo designa, assim, a exteriorização de um conteúdo ideal que nenhum nome é capaz de unificar. É esse caráter que permitirá a Kant estabelecer o modo como as faculdades da imaginação e do entendimento aparecem na ação do gênio, uma “[...] feliz disposição, que nenhuma ciência pode ensinar e nenhum estudo pode exercitar, de encontrar idéias para um conceito dado e, por outro lado, de encontrar para elas e expressão pela qual a disposição subjetiva do ânimo daí resultante [...]” (CFJ, § 49, B 198, p. 162) possa ser comunicada a outros. Do gênio também se exigirá espírito, pois expressar o que é inefável (inexprimível) no estado de ânimo exige apreender o jogo fugaz da faculdade da imaginação sem estar sob o efeito de uma regra (provinda de princípios ou exemplos anteriores), mas inaugurando a própria regra.

Fica estabelecido, portanto, um paradoxo na fisionomia da expressão: ao mesmo tempo em que diz respeito ao indizível (inexprimível, inefável), comporta um potencial comunicativo de alto grau. Afinal, a genialidade não é um delírio privado, mas algo que faz contato com a compreensão dos outros. É por isso que o termo “expressão” (*Ausdruck*) porta uma carga semântica mais adequada para descobrir a natureza do gênio. Ao tornar inteligível o paradoxo entre dizer muito e a impossibilidade de um dizer determinador, a expressão esclarece algo que o termo “apresentação” (*Darstellung*) não alcança.

---

<sup>108</sup>. Também traduzível por inominável, indizível ou inefável.

## **5. AS VERTIGENS DO ESTÉTICO: O SUBLIME E A ARTE CONTEMPORÂNEA**

### **5.1. O SUBLIME E A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA**

Pelo que foi arrolado até o momento, fica claro que uma apropriação das categorias kantianas para a compreensão dos caminhos da arte contemporânea só é possível à medida que sejam explorados os potenciais teóricos dos conceitos que têm uma presença e um uso ambivalente no interior da CFJ. São eles: o sublime, o gênio e as idéias estéticas. Antes, porém, de apresentar com mais detalhes as teses que brotam dessa ambivalência, gostaríamos de marcar a perspectiva geral com base na qual vai ser conduzida a argumentação daqui para diante, a saber, uma peculiar forma de compreender as relações entre arte e filosofia.

Na apresentação do recente *Filosofia e literatura*<sup>109</sup> os organizadores expõem sucintamente seis possibilidades de focar as relações entre literatura e filosofia. Apesar de a abordagem proposta restringir-se a essa forma específica de arte, a literatura, ao nosso juízo e fazendo as devidas adequações, o que é preconizado aí permite traçar as possibilidades gerais da relação entre filosofia e arte num sentido

---

<sup>109</sup> . Texto organizado pelos professores Ricardo Timm de Souza e Rodrigo Duarte, publicado pela EDIPUCRS e referenciado ao final.

amplo. A primeira possibilidade tem a ver com uma reflexão teórica sobre o modo como filosofia e literatura podem se concatenar. Isso designa uma espécie de metateoria sobre como a filosofia mesma pode se valer de formas literárias para apresentar e validar seus conceitos. Outra possibilidade é imaginar trabalhos filosóficos que apontem nos textos literários as referências filosóficas ali embutidas, sejam elas explícitas, implícitas, ou, simplesmente, como alvo de crítica. Uma terceira via consiste em aproveitar as reflexões estéticas de um filósofo para elucidar, ou, até mesmo, trazer à tona aspectos significativos de uma obra literária. Uma quarta maneira de se estabelecer a já mencionada relação consiste em extrair “[...] motivos literários de uma forma de expressão filosófica que se abra a esse tipo de procedimento” (SOUZA e DUARTE, 2004, p. 8). São facilmente reconhecíveis na história da filosofia modelos não convencionais de exposição das idéias, ou seja, não caracterizados por argumentações rígidas e sistemáticas. Nesta quarta possibilidade caberia ao investigador enfatizar, por assim dizer, o benefício que a forma literária pode trazer na apresentação e validação de conceitos filosóficos. Uma quinta possibilidade tem a ver com a descoberta de potenciais teóricos presentes nas estéticas inscritas na tradição filosófica e que ajudem a esclarecer temas da teoria da literatura. Por fim, uma sexta possibilidade consiste em permitir que uma determinada obra literária “filosofe”, “[...] mediante uma postura filosófica que faça falar adequadamente” (SOUZA e DUARTE, 2004, p. 9).

O itinerário argumentativo que assumimos nesta tese permite-nos ainda vislumbrar uma sétima possibilidade. Nesta o investigador estaria disposto a verificar como a arte em geral, e, de modo especial, a literatura, auxilia a filosofia num duplo aspecto: enquanto permite, dado o seu vigor estético, o acesso às questões que a rigidez formal do discurso filosófico tem extrema dificuldade em penetrar e enquanto apresenta à filosofia os paradoxos e/ou limites que a habitam na maneira filosófica mesma de abordar os objetos do conhecimento.

A realização efetiva da sétima possibilidade pressupõe a desconstrução de alguns mitos do próprio ato interpretativo da obra de arte ou da obra literária moderna.

Um desses mitos é de que a obra guardaria um sentido oculto, um sentido “por trás” do texto mesmo<sup>110</sup>. A assim chamada “arte moderna” apresenta fortes indícios de sua reação a uma interpretação que visa à descoberta de sua significação, chegando até mesmo a “brincar” com a idéia de uma significação oculta, “fingindo” sua promessa. Um exemplo desse traço, apontam Iser (1996) e Sontag (1966), é o que faz a *pop art*. Essa singular forma de arte produz algo como cópias de objetos atendendo a uma expectativa interessada em significações ocultas, porém, ao mesmo tempo, “[...] torna essa meta tão transparente que o desmentido da cópia pela arte se converte no seu próprio tema” (ISER, 1996, p. 36). O que a *pop art* sinaliza é que o modelo de relação estética que busca encontrar na arte uma definição oculta pode, inclusive, ser um tema do jogo da arte; a expectativa que a arte parece confirmar é logo demonstrada como precipitada. Daí se inferem duas conseqüências: em primeiro lugar, a relação com a arte moderna não pode ser decidida no nível simples do “o que significa isso?”, mas é a própria questão do significar algo que é posta em questão por ela; em segundo lugar, a recusa de um significado referencial surge como uma acusação às expectativas historicamente condicionadas do expectador<sup>111</sup>.

A sobrevivência de um padrão de recepção que julga encontrar uma significação precisa na arte demonstra que ainda é compreendida como veículo de uma verdade, como aparência de algo que está “mais além” do que aquilo que, em última medida, aparece. Esse fato é, por um lado, um pouco estranho, pois já Hegel havia considerado como certo o fim da arte enquanto manifestação apropriada da verdade<sup>112</sup>: “Em todos os seus aspectos referentes ao seu supremo destino, a arte é para nós coisa do passado” (LE, p. 13). Quer dizer, uma vez que as condições abstratas da vida moderna e o seu caráter sensível não foram capazes de constituir na arte uma consciência de totalidade adequada, deixando-a aquém de outros modos de conhecimento, o receptor-intérprete já deveria estar habituado com o esgotamento da

---

<sup>110</sup> . Sobre os sérios problemas de uma exegese tradicional, que tem por meta a descoberta do significado oculto da obra, pode-se consultar também o livro *Against interpretation and other essays*, de Susan Sontag.

<sup>111</sup> . Neste ponto exato é que começamos a vislumbrar a pertinência do sublime kantiano como alternativa teórica para esclarecer o que se passa com a arte moderna.

<sup>112</sup> . Sobre a ambigüidade da tese hegeliana da morte da arte e o modo como essa mesma morte representará a abertura de um novo cenário para a presença da arte no mundo, podem-se consultar os trabalhos de Henrich (1966), Flickinger (2001) e Duarte (1997).

capacidade da arte em responder às demandas por um conceito claro. Por outro lado, a arte continuou enquanto parcial. A arte moderna, ao se definir como tal, é também manifestação da realidade, mas uma manifestação que nunca ocorre de maneira direta. A arte moderna segue interessada em manter vivo seu poder de mediação; ela continua, por assim dizer, “aparecendo”, porém seu aparecer é marcado pela parcialidade e pela resistência ao domínio do conceito. Isso originou uma condição ambígua e, ao mesmo tempo, muito rica em termos de potencialidades formais: a arte moderna posiciona-se como algo específico no mundo das coisas, preservando em parte as velhas referências formais, tais como a ordem, o equilíbrio e a integração das partes numa unidade; ao mesmo tempo, porém, precisa questionar constantemente essas referências formais. Sem esse “questionamento”, sem esse “brincar”, sem esse “desmentir”, a arte simularia uma falsa totalidade e se esgotaria em pura brincadeira, em puro entretenimento, dando razão ao diagnóstico platônico da *República*<sup>113</sup>. Como sugere Henrich (1966, p. 30), na obra de arte parcial, a forma e a ruptura da forma coexistem numa unidade, na qual oscilam seus elementos de significação contrapostos. Cada elemento contesta seu oposto e, entretanto, o faz de dentro de si.

Considerando as idéias expostas, cabe perguntar se a tendência do intérprete em encontrar uma totalidade conceitual por trás das aparências é uma tentativa de devolver à arte aquilo que teria perdido durante seu processo de desenvolvimento ou se é sinal de recusa da ruptura histórica que a arte moderna representa. Além disso, é preciso levar em conta a tendência “natural” da consciência do espectador de pôr-se em harmonia com o objeto e como tal “gesto mental” é fonte geradora de prazer. Já demonstramos anteriormente<sup>114</sup> que a harmonia entre consciência e objeto é o embrião de um estado estético geral que pode facilmente ser transferido, enquanto expectativa, para a relação com a arte. Numa terminologia mais contemporânea, poderíamos afirmar que o estágio mais elementar do impulso estético diz respeito a uma construção formal em que a imaginação, jogando livremente com o entendimento,

---

<sup>113</sup> . “Logo, quanto a estas questões, estamos, ao que parece, suficientemente de acordo: que o imitador não tem conhecimentos que falham nada sobre aquilo que imita, mas que a imitação é uma brincadeira sem seriedade” (Rep., Livro X, 602b, p. 466).

<sup>114</sup> . Sem dúvida, um dos objetos centrais analisados na CFJ é exatamente a dinâmica dessa harmonia.

reúne a diversidade das intuições sensíveis na direção de uma unidade indeterminada e harmônica<sup>115</sup>.

Uma vez que as partes do objeto estão sendo subordinadas a essa unidade sistemática, a razão consegue captá-los com rapidez e menor resistência. A harmonia, no terreno estético, designa como uma forma de simetria a dependência que cada objeto possui com relação à interação com os demais e, ao mesmo tempo, a completude do sistema<sup>116</sup>. A harmonia compõe uma estrutura de controle<sup>117</sup> que desempenha muito bem o papel de aliviar a “ameaça” do não-familiar, passando a agregá-lo (dominá-lo) junto ao equilíbrio do sistema. Quando olhamos a questão por esse ângulo, fica mais fácil compreender a sobrevivência de uma estética clássica na relação com a arte moderna e sua conseqüente frustração. Conforme Iser (1996, p. 47), “[...] a norma clássica de interpretação proporciona um quadro de referência [harmonioso] que permite ter acesso ao não-familiar ou até mesmo dominá-lo, então tornam-se claras as razões que asseguram a perpetuação de tal norma”<sup>118</sup>.

Uma relação com a arte moderna que preserve o que ela tem de singular só é possível por meio de categorias que incluam o momento da recepção no conceito da obra e apontem para a precariedade do domínio exclusivo do pensar conceitual. Com isso estamos concordando com Hamm (1992), para quem, dentre as estéticas clássicas da época moderna (Kant, Schelling e Hegel), é na CFJ onde encontramos os elementos teóricos mais ricos para analisar a integração da recepção, momento sem o qual a arte contemporânea perde significativamente sua força. A integração da recepção, no cálculo artístico, segue Hamm (1992, p. 109), “[...] com o fim de motivar ou provocar

---

<sup>115</sup> . Como já demonstramos, é o princípio da “conformidade a fins” (*Zweckmässigkeit*) que permite sentir que os objetos estéticos são representáveis como se fossem formalizados numa unidade orgânica.

<sup>116</sup> . Sobre como a perspectiva geral de uma norma clássica, enquanto categoria de orientação, perdura até hoje e domina a história da arte, pode-se consultar o texto *Norma e forma: estudos sobre a arte da Renascença*, de Ernst Hans Gombrich (1990).

<sup>117</sup> . No desenvolvimento da música podemos encontrar um dos exemplos mais nítidos disso: o mundo tonal, com sua gramática harmônica, em que cada tensão é resolvida, deixa o ato de escuta muito à vontade, num terreno sob controle. Nas experiências atonais, porém, os princípios de unidade e simetria são amplamente questionados e o resultado é uma ruptura com a própria possibilidade da mente repetir o que ouve.

<sup>118</sup> . Não é o caso de tratar a questão aqui, mas um aspecto instigante com relação a isso é o modo como a indústria cultural se vale de princípios harmonizadores para produção e mercantilização dos bens culturais. Daí mais um motivo para a arte moderna ter de marcar posição mediante uma ruptura radical.



uma participação ativa do leitor, espectador ou ouvinte, na construção desta mesma obra no ato da recepção; de estimular o receptor para entrar numa interação com a obra, e de possibilitar um tipo de fruição produtiva”, é fundamental para a constituição da idéia geral de experiência estética no contexto da arte contemporânea<sup>119</sup>. Daí a hipótese que tem orientado nossa linha argumentativa até aqui e que encaminha os próximos passos: o sublime, enquanto categoria que encarna a ruptura de um modelo conceitual harmonizante, consegue tematizar (ou, ao menos, apontar na direção de, indicar) algo não acessível às categorias estéticas clássicas. A arte moderna, como não é imediatamente constituída por forças que buscam dispor os objetos conforme determinações unificadoras, torna-se capaz de trazer à tona aquilo mesmo que para a razão não é imediatamente tangível. A experiência estética pode, assim, romper com a fronteira do prazer<sup>120</sup> para, muito seguidamente, transformar-se em vertigem, uma espécie de “arrepio” para além do prazer. Isso não significa que a beleza e o prazer sejam recusados sempre pela arte moderna. Aliás, a intuição kantiana de um “interesse desinteressado” ou “desinteresse interessado”, como característica central do prazer

<sup>119</sup> . A hipótese de Hamm, com respeito à atualidade da estética kantiana, é defendida a partir de algumas características dos juízos de gosto sobre o belo que podem ser resumidas nos seguintes teoremas: “a) na não-identificação do ‘belo’ com determinadas qualidades do objeto (=obra), e, junto com isso, na não-conceptualidade do belo, ou melhor, na não-pré-determinabilidade conceptual do belo; b) num ‘impulso motivador’ que nos deixa perceber ‘esteticamente’ (que foi descrito, em cima, como possível função da ‘idéia estética’), e c) num ‘prazer estético’ que não tem nada de meramente receptivo-passivo, mas que surge, pelo contrário, ou permanece ligado necessariamente com aquele tipo de atividade reflexiva-produtiva que foi qualificado, em cima, de ‘trabalho’, ou seja, de procura não determinada, a partir de certos dados sensíveis (obra), de uma universalidade possível mas não disponível: um prazer que se fundamenta, em outras palavras, numa ‘tensão’ que é ‘suportável’ na medida em que ‘inicia um jogo da reflexão que tenta mediar continuamente, e sem fim determinado, entre os momentos vinculados com a sensibilidade’, por um lado, e, pelo outro, ‘o sugerido caráter de totalidade’ na obra” (HAMM, 1992, p. 120). Por um caminho um pouco distinto, temos sustentado que as características do sublime, mais do que as do belo, explicitam de modo mais radical toda a tensão que habita o momento da recepção na relação com a arte moderna.

<sup>120</sup> . Sobre esse ponto em especial, bastante esclarecedor é o trabalho de Hans Robert Jauss, “O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis”. Apesar de não termos condições por agora de examinar detidamente a estética da recepção, suas bases, ganhos teóricos e sua particular compreensão da experiência estética, podemos considerar a sua abordagem do prazer estético como muito próxima ao que adotamos: “A determinação do prazer estético como prazer de si no outro pressupõe, por conseguinte, a unidade primária do prazer cognoscente e da compreensão prazerosa, restituindo o significado, originalmente próprio ao uso alemão, de participação e apropriação. Na conduta estética, o sujeito sempre goza mais do que de si mesmo: experimenta-se na apropriação de uma experiência do sentido do mundo, ao qual explora tanto por sua própria atividade produtora, quanto pela integração da experiência alheia e que, ademais, é passível de ser confirmado pela anuência de terceiros. O prazer estético que, desta forma, se realiza na oscilação entre a contemplação de desinteressada e a participação experimentadora, é um modo da experiência de si mesmo na capacidade de ser outro, capacidade a nós aberta pelo comportamento estético” (JAUSS, 1979, p. 77). Entendido assim, de maneira distinta do simples “deleite”, do simples agradável (onde o objeto é, por assim dizer, “comido”), o prazer pode permanecer como um ingrediente - não exclusivo - da experiência com a arte moderna, mesmo quando flerta muito de perto com a vertigem e a negatividade do sublime: “Aqui o prazer estético pode-se realizar sob a condição de que o sujeito não goze os objetos em sua negatividade flagrante, mas sim a pura função de suas próprias faculdades, afetadas por aquela presença negativa” (JAUSS, 1979, p. 77-78).

estético, é aplicável em larga medida à experiência com a arte moderna. Na experiência com a arte moderna o prazer consiste na oscilação entre o eu e o objeto, oscilação em que o sujeito pode se distanciar interessadamente de si, aproximando-se do objeto e, ao mesmo tempo, afastar-se interessadamente do objeto, aproximando-se de si. O sujeito distancia-se de sua cotidianidade, de sua mera subjetividade, para estar no outro, o objeto artístico, mas não passa a habitar o outro (como na experiência mestiça), pois o vê a partir de si. Prazer (da beleza) e vertigem (do sublime) não são, portanto, experiências auto-excludentes. Falaremos mais sobre isso na seqüência.

## 5.2. O SUBLIME NA NATUREZA E NA ARTE

Como vimos no capítulo 3, Kant apresenta vários exemplos de objetos naturais sublimes e afirma que, na arte, o sublime está sempre limitado pelas condições de concordância com a natureza: “[...] que, se, como é justo, aqui consideramos antes de mais nada somente o sublime em objetos da natureza (pois o sublime da arte é sempre limitado às condições da concordância com a natureza)” (CFJ, §23, B76). A questão é, então, se a arte pode ou não ser sublime. O conteúdo da citação, por si só, autoriza uma resposta afirmativa. No entanto, para o prosseguimento do itinerário argumentativo, é preciso firmar e esclarecer dois pontos: 1º) Como alertamos diversas vezes, a aplicação da categoria do sublime (na forma como desenhada por Kant) à compreensão da arte moderna não pode ocorrer como mera transposição. A CFJ carrega potenciais que ajudam a esclarecer o que acontece com a arte e sua relação com a filosofia; são potenciais que precisam ser explorados, não adotados *ipsis litteris*. 2º) Mesmo quando examinamos a argumentação kantiana segundo sua lógica interna, aparecem indícios suficientemente fortes para legitimar uma interpretação que coloque o sublime para além das fronteiras da natureza. Por isso, consideramos, no mínimo,

exagerada a afirmação de Guyer (1996, p. 264) de que “obras de arte parecem não ter nenhum papel na imagem do sublime em Kant”<sup>121</sup>.

Um desses indícios pode ser encontrado já na CRP (B641, p. 513), onde Kant, ao se referir ao modo como a poesia pode descrever a eternidade, utiliza a expressão “terrivelmente sublime”<sup>122</sup>. Na CFJ, a discussão é bem mais explícita:

Assim diz, por exemplo, um certo poeta na descrição de uma bela manhã: “Nascia o sol, como a tranqüilidade nasce da virtude.”<sup>123</sup> A consciência da virtude, se a gente se põe, mesmo que só em pensamento, no lugar de uma pessoa virtuosa, difunde no ânimo um grande número de *sentimentos sublimes* e tranqüilizantes e uma visão ilimitada de um futuro feliz, que nenhuma expressão que seja adequada a um conceito determinado alcança inteiramente” (CFJ, § 49, B 197, p. 161-162. O grifo é nosso).

Por esses indícios podemos perfeitamente pensar que, mesmo na estrita lógica interna da argumentação kantiana, o sublime, da mesma maneira que o belo, pode aparecer na arte como se esta fosse natureza. Pelas características assumidas pela arte moderna, a nossa hipótese é de que esse trânsito analógico (natureza – arte) realizado pelo sublime é mais elucidativo do que as exigências estabelecidas para o ajuizamento da beleza.

Não podemos desconsiderar a óbvia relutância de Kant em fornecer exemplos de obras artísticas sublimes<sup>124</sup>. Entretanto, também é bastante claro que o motivo disso tem algo a ver com a dificuldade de um produto humano ser compatível com as exigências do ajuizamento estético em geral: enquanto produto humano, a arte, seja bela, seja sublime, está “perigosamente” eivada de determinações finalísticas. Kant

<sup>121</sup> . “[...] works of art seem to have no part in Kant’s image of the sulime”.

<sup>122</sup> . A passagem é a seguinte: “A necessidade incondicionada de que tão imprescindivelmente carecemos, como suporte último de todas as coisas é o verdadeiro abismo da razão humana. A própria eternidade, por mais terrivelmente sublime que um Haller a possa descrever, está longe de provocar no espírito esta impressão de vertigem, porquanto apenas mede a duração das coisas, mas não as sustenta” (CRP, B641, p. 513).

<sup>123</sup> . Conforme nota que acompanha a edição, o verso é de autoria de J. Ph. L. Withoff (1725-1789).

<sup>124</sup> . Isso fica claro na seguinte citação: “[...] mas observo apenas que, se o juízo estético deve ser puro (não mesclado com nenhum juízo teleológico como juízo da razão), e disso deve ser dado um exemplo inteiramente adequado à crítica da faculdade de juízo estética, não se tem de apresentar o sublime em produtos de arte (por exemplo, edifícios, colunas etc.), onde um fim humano determina tanto a forma como a grandeza, nem em coisas da natureza, cujo conceito já comporta um fim determinado (por exemplo, animais de conhecida determinação natural), mas na natureza bruta (e nesta inclusive somente enquanto ela não comporta nenhum atrativo ou comção por perigo efetivo), simplesmente enquanto ela contém grandeza”. (CFJ, § 26, B89, p. 98-99).

procura evitar apresentar a arte e a finalidade natural como exemplos do sublime porque, nesses casos, nosso julgamento incluiria conceitos de finalidade do objeto, contradizendo o caráter contestatório próprio do sublime. Esse problema acaba sendo particularmente relevante para os movimentos no interior da arte moderna, tais como o surrealismo, o teatro do absurdo, o expressionismo abstrato e boa parte dos trabalhos de Samuel Beckett, que visam, conscientemente, minar determinados padrões de expectativa e finalidade. Nesses casos, o processo de produção da obra é, em si mesmo, uma ação conforme a fins, ou seja, o fim que acompanha o trabalho do artista é dar origem a uma obra; daí em diante, porém, as finalidades podem ser subvertidas.

Utilizar obras de arte para discutir os julgamentos sobre o sublime era, evidentemente, mais complicado no tempo de Kant, quando a arte em geral era representativa (figurativa): “Uma beleza da natureza é uma coisa bela [*schöne Ding*]; a beleza da arte é representação bela [*schöne Vorstellung*] de uma coisa” (CFJ, § 48, B188, p. 157). Isso significa que são bastante precárias as condições para uma obra de arte representativa ser julgada como sublime. Se considerarmos, por exemplo, formas miméticas de arte, como a pintura e a escultura, fica mais agravada a possibilidade de trazer para dentro do julgamento estético as exigências do sublime: a escultura e a pintura restringem o tamanho da representação aproximando seus temas da capacidade de medir grandezas, própria das operações cognitivas determinantes. O mesmo problema poderia ser analisado de um outro ponto de vista: pinturas são definidas por Kant como aparências sensíveis<sup>125</sup>; para produzir um objeto que atendesse às exigências do sublime, o pintor teria de criar aparências (ilusões) de infinito ou de forças esmagadoras. Tais aparências, entretanto, nunca estão completas uma vez que o espectador está bem consciente da artificialidade do objeto, o que acaba desviando a atenção para o seu caráter finalístico. Assim que a ilusão é quebrada e o objeto se deixa ver como criação conforme a fins, a condição de sublimidade, cuja marca central é a contestação dos propósitos da cognição, fica inviável.

---

<sup>125</sup> . “As artes figurativas ou de expressão de idéias na intuição dos sentidos (não por representações da simples faculdade da imaginação, que são excitadas por palavras) são ou as da verdade dos sentidos ou as da aparência dos sentidos. A primeira chama-se plástica [*Plastik*]; a segunda, pintura [*Malerei*]” (CFJ, § 51, B207, p. 167).

É conveniente ressaltar ainda outro ponto: existe uma importante diferença entre obras de arte utilizadas para exemplificar julgamentos de beleza e obras de arte utilizadas para exemplificar julgamentos do sublime. Já examinamos em capítulos anteriores que, no objeto artístico, a conformidade a fins (*Zweckmässigkeit*) presente nele, não obstante ser sem fim, é compatível com o jogo livre das faculdades do conhecimento. Nesse caso, a conformidade a fins sem fim (*Zweckmässigkeit*) conecta-se com o ato da cognição. No sublime, pelo contrário, a conformidade a fins (*Zweckmässigkeit*) resiste à expectativa finalística da cognição.

O caráter de resistência do sublime é suficiente para trazer à tona os paradoxos que envolvem a produção de uma arte que visa criar a aparência (ilusão) do sublime ao transpor para dentro dela uma imagem da natureza. Uma representação de algo infinito não é, de fato, algo infinito. O sublime, na arte figurativa, deveria ser, ao mesmo tempo, conforme a fins, resistente à conformidade a fins e ser uma ilusão propositalmente criada. Tal configuração, profundamente paradoxal, explica por que Kant não encontra muitas obras de arte adequadas para exemplificar a sua exposição do sublime. A saída para uma aproximação da arte com o sublime fica mais clara se a pensarmos fora do campo da simulação (ilusão, aparência) da natureza e apresentando-se como infinita ela mesma. A arte não é sublime porque seu tema é algo sublime, mas é sublime porque é uma unidade de forma e conteúdo capaz de gerar no espectador a experiência do sublime.

### **5.3. A APARÊNCIA LITERÁRIA DO SUBLIME: O CASO DA POESIA E DA LITERATURA**

Mesmo considerando o estágio de desenvolvimento das artes no seu tempo, Kant dá mostras de que essa expressão humana pode ser sublime. Ademais, nem todos os gêneros da arte do século XVIII são meras imitações do mundo físico e, como se aprende pelo método transcendental que sustenta a CFJ, a questão principal é o modo como o sujeito é afetado, não a representação em si. Nesse aspecto, a poesia ocupa um lugar destacado.

A poesia é definida por Kant como sendo a “[...] arte de executar um jogo livre da faculdade da imaginação como um ofício do entendimento” (CFJ, § 51, B 205, p. 166) e é considerada, segundo o valor estético, a mais alta dentre as formas de arte. A poesia ocupa essa posição porque tem o poder de alargar e fortalecer o ânimo (*Gemüt*): alarga porque põe em liberdade a imaginação e oferece, “[...] dentro dos limites de um conceito dado sob a multiplicidade ilimitada de formas possíveis concordantes com ele, aquela que conecta a sua apresentação com uma profusão de pensamentos, à qual nenhuma expressão lingüística é completamente adequada” (CFJ, § 53, B 215, p. 171); fortalece enquanto permite sentir sua faculdade como independente das determinações naturais. As produções livres da poesia não se restringem a imitar natureza, mas produzem imagens e aparência que não podem ser experienciadas nela. É por isso que a criação poética é resultado da ação do gênio, não podendo ser guiada por prescrições ou exemplos. As representações da poesia podem ser acompanhadas pelo sentimento do sublime, como indica Kant, quando leva a mente (ânimo, *Gemüt*) a sentir a habilidade de utilizar a natureza “[...] em vista e por assim dizer como esquema do supra-sensível [*Übersinnlichen*]” (CFJ, § 53, B 215, p. 171).

As imagens poéticas são, certamente, livres das determinações naturais, mas alguma base na forma da natureza precisam ter. Afinal, prossegue Kant, a poesia joga com a aparência sem, contudo, enganar, pois “[...] ela declara sua própria ocupação como simples jogo, que no entanto, pode ser utilizado conformemente a fins pelo entendimento” (CFJ, § 53, B 215, p. 171). A poesia guarda uma profunda ambigüidade na relação com o entendimento, ora resistindo, ora dispondo-se às suas finalidades. Ao contrário das artes pictóricas<sup>126</sup>, a poesia poderia providenciar exemplos didáticos do sublime, uma vez que joga com idéias que não representam, necessariamente, objetos da natureza.

---

<sup>126</sup> . O fator que torna quase inviável experienciar o sublime nas artes pictóricas é o seu caráter figurativo. Bem diferente é o quadro das artes pictóricas do século XX, onde, sim, o sublime poderia ser uma categoria bastante esclarecedora. Ver, sobre isso, as indicações de Jean-François Lyotard no seu “A condição pós-moderna” (2002).

A razão que faz da poesia uma forma destacada de arte é ser capaz de acionar combinações entre o belo e o sublime, sobre o que Kant faz uma interessante observação: “Também a apresentação do sublime, na medida em que pertence à arte bela, pode unificar-se com a beleza em uma tragédia rimada, em um poema didático, em um oratório, e nessas ligações a arte bela é ainda mais artística [*noch künstlicher*]” (CFJ, § 52, B 214, p. 170). Mas o que significa este “mais artística” [*noch künstlicher*] que o sublime aciona na bela arte? Mais uma vez estamos diante de uma figura ambivalente: por um lado, Kant parece se referir ao caráter moral que deve acompanhar a arte bela<sup>127</sup>. Nessa direção estão os exemplos das poesias citadas por Kant, tanto a de Frederico II (de valor estético bastante questionável) quanto a de Withoff (CFJ, § 49, B 196, p. 161): ambas combinam beleza com sentimentos nobres, representando a conduta virtuosa, dando a impressão de que o “mais artístico” tem a ver com um *plus* moralizante que a poesia tem o poder de comunicar; por outro, mais em consonância com a idéia geral do sublime matemático, está o conteúdo da nota de rodapé 180:

Talvez jamais tenha sido dito algo mais sublime do que naquela inscrição sobre o templo de *Isis* (a mãe natureza): “Eu sou tudo o que é, que foi e que será e nenhum mortal descerrou meu véu”. Segner [matemático contemporâneo de Kant] utilizou esta idéia através de uma vinheta significativa colocada no frontispício de sua doutrina da natureza, para antes encher seu discípulo, que ele estava prestes a introduzir nesse templo, do estremecimento sagrado que deve dispor o ânimo para uma atenção solene” (CFJ, § 49, nota 180, p. 162).

Kant dá ainda exemplos do sublime na arquitetura<sup>128</sup> e na música. No caso da música é preciso deixar um breve registro. No parágrafo 51 e 53 da CFJ, onde se encontra a classificação “oficial” da arte bela, a música (*Tonkunst*) aparece com um papel ambíguo e perturbador. Por um lado, embora fale por meras sensações, sem conceitos, movimenta o ânimo de modo variado e mais “íntimo”, o que a aproxima da poesia; por outro, quando é ajuizada pela razão, “possui valor menor que qualquer outra das belas artes” (CFJ, § 53, B218, p. 173). A música, segundo Kant, joga com as

<sup>127</sup>. Vide o § 59: “Da beleza como símbolo do moralmente bom”.

<sup>128</sup>. Os exemplos arquitetônicos são as pirâmides e a Basílica de São Pedro, em Roma (CFJ, § 26, B 88, p. 98). Aliás, são os únicos exemplos de arte sublime mencionados na “Analítica do sublime”.

sensações e esse jogo manifesta-se na volatilidade e na transitoriedade das impressões, tornando difícil para a imaginação lembrar-se da seqüência dos sons em sua globalidade. Além disso, prossegue o filósofo, é inerente à música uma certa falta de urbanidade (*Urbanität*), ou seja, seus efeitos, como de qualquer barulho, ultrapassam certos limites para se estender sem controle a quem estiver à volta. A falta de urbanidade, conjugada com a falta de durabilidade, leva a que a música obtenha uma avaliação ruim na escala cultural: a música não convida à reflexão: “Se, contrariamente, se apreciar o valor das belas artes segundo a cultura que elas proporcionam ao ânimo e tomar como padrão de medida o alargamento das faculdades [...], então a música possui entre as belas-artes o último lugar” (CFJ, §53, B 220, p. 174). É evidente que essa abordagem negativa da música, com base em argumentos tão frágeis, não é suficiente para descartar essa forma artística do horizonte de experiências estéticas ricas. O próprio Kant reconhece, na segunda nota de rodapé do parágrafo 51 (CFJ, p. 166), que a divisão e hierarquização das belas artes é apenas “[...] uma das muitas tentativas que ainda se podem e deve empreender”. Ademais, conforme sugere Parret (1992), os relatos biográficos estão recheados de anedotas sobre seu caráter antimusical. Numa perspectiva diferente, o próprio Parret (1992) propõe uma abordagem da CFJ em que a música ocupa um papel mais decisivo na medida em que a própria caracterização geral das belas artes, e sua relação com o gênio e as idéias estéticas, é levada às últimas conseqüências. Daí decorreria, segundo Parret, uma nova forma de compreender o papel da música no interior da CFJ, desde o processo de composição musical, passando pelos seus efeitos no espectador, até a própria maneira que Kant utiliza para construir o texto filosófico<sup>129</sup>. Poderíamos ainda indicar, na esteira da sugestão de Parret(1992) de “tomar a sério” o espírito geral da compreensão kantiana da arte, a possibilidade de pensar a música, de modo especial alguns experimentos contemporâneos, como o serialismo, com base em sua potencialidade de suscitar imagens sublimes, não obstante seu caráter não-conceitual. Por ora isso é suficiente sobre a música. Voltemos à literatura.

---

<sup>129</sup> . Segundo Parret (1992, p. 97) o que Kant destrói na sua concepção explícita da música reaparece ao nível de sua escrita. A verdadeira musicalidade em Kant, assim, não aparece na suas conceptualizações e classificações explícitas, mas na tonalidade de sua forma de dizer.



A principal idéia a destacar, considerando a linha argumentativa que adotamos, é que a poesia e outras formas artísticas cujo material é a linguagem podem concordar com aquelas características próprias do sublime mesmo sem o “peso” das intenções ou efeitos morais. A questão, agora, passa a ser demonstrar como o sublime, enquanto uma categoria estética privilegiada, pode ajudar a compreender o que se passa com a literatura, especialmente com a novela ou romance<sup>130</sup>.

As artes visuais e a música são experienciáveis perceptualmente e, como tais, são semelhantes às experiências cognitivas em geral, ou seja, subsumindo os dados sensíveis aos conceitos. Na literatura as coisas se passam de maneira mais complexa: iniciamos com conceitos que evocam imagens. Essas imagens, basicamente, têm a ver com uma espécie de importação cognitiva e estética do texto, ou seja, sua capacidade de transferir informações e de afetar os sentimentos do leitor<sup>131</sup>. Existe também outro aspecto a marcar: não há, na literatura, nenhuma particularidade sintática ou semântica; um texto é identificado como literário pelo reconhecimento da intenção do autor em dirigir-se a uma espécie de “moldura” geral de convenções que definem a prática da literatura. Costuma-se também definir o valor estético do texto literário pelo seu potencial imaginativo, muito de acordo com a noção kantiana de idéias estéticas. Dessa maneira, são duas coisas que parecem dar os contornos da literatura: um elemento convencional (acordo tácito entre a intuição do autor e a expectativa do leitor), por um lado, e a capacidade de produzir idéias estéticas, por outro.

A poesia, como já foi dito, é o veículo por excelência da expressão do sublime na arte, todavia não se pode deduzir disso que o mesmo ocorra com a prosa. Entretanto, se considerarmos as características que permitem à poesia assumir esse posição de destaque, veremos que também estas fazem parte de uma parcela significativa da tradição da prosa:

---

<sup>130</sup> . A novela, entendida aqui como uma ficção narrativa de certa extensão, é a forma literária preferida de Samuel Beckett e é o gênero ao qual pertence a obra que ilustrará a investigação no capítulo seguinte.

<sup>131</sup> . Sobre essa definição pode-se consultar Beardsley (1976).

O poeta ousa tornar sensíveis idéias racionais de entes invisíveis, o reino dos bem-aventurados, o reino do inferno, a eternidade, a criação etc. Ou também aquilo que na verdade encontra exemplos na experiência, por exemplo, a morte, a inveja e todos os vícios, do mesmo modo que o amor, a glória, etc., mas transcendendo as barreiras da experiência mediante uma faculdade da imaginação que procura competir com o jogo [*Vorspiel*] da razão no alcance de um máximo, ele ousa torná-lo sensível em uma completude para a qual não se encontra nenhum exemplo na natureza. E é propriamente na poesia que a faculdade de idéias estéticas pode mostrar-se em sua inteira medida” (CFJ, § 49, B194, p. 160).

A idéia de que a força estética da poesia pode ser transferida para a prosa exige um exame mais acurado. O ponto decisivo é se ambas podem guiar o leitor para uma reflexão sobre a razão, suas idéias e faculdades.

Em primeiro lugar, uma obra de arte sublime pode ser também bela. Esse é o caso dos exemplos arquitetônicos citados por Kant. As pirâmides e a Basílica de São Pedro podem ser julgadas ora como belas, ora como sublimes, dependendo do ponto de vista do espectador e da distância que mantém em relação às construções. Todavia, quando se trata de poemas ou pinturas, a alteração da perspectiva não surte o mesmo efeito. Como, então, estabelecer o caráter sublime dessas obras? Uma alternativa é pensar a questão em termos de forma e conteúdo: um conteúdo sublime pode estar situado no interior de uma forma organicamente unitária (bela)<sup>132</sup>. O argumento é que a obra de arte, necessariamente, precisa aparecer espacial e temporalmente para ser o meio de expressão de idéias estéticas, que, por sua vez, pela incomensurabilidade conceitual característica, comportam conteúdos sublimes. Uma idéia estética não pode ser exaurida conceitualmente, assim como o sublime matemático excede todo padrão de medida (CFJ, § 26, B92, p. 100-101). Desse modo, poder-se-ia dizer que julgar a arte significa fazer dois julgamentos num: um julgamento de gosto para a forma e um julgamento do sublime para o conteúdo.

Estabelecer uma dicotomia entre forma e conteúdo para explicar a relação entre o belo e o sublime na arte não é satisfatório. É preciso questionar, primeiramente, se as idéias estéticas, apenas pelo fato de serem inesgotáveis no conteúdo e indetermináveis

---

<sup>132</sup> . Essa é a tese de Pillow (2000, p. 85-97).

pelo conceito, se aproximam do sublime matemático. Ora, o sublime envolve a ruptura com a possibilidade de a imaginação apresentar uma totalidade, ao passo que, nas idéias estéticas, o que ocorre é uma seqüência de associações livres que representam um estímulo a essa faculdade. Em segundo lugar, a distinção entre forma e conteúdo no julgamento da arte é altamente problemática. Os conceitos de forma e conteúdo são utilizados com sentidos diferentes nos diversos contextos da filosofia kantiana. Contudo, na medida em que os juízos reflexivos estéticos lidam com a forma do objeto, é preciso clarear em que sentido um conteúdo pode ser visto tendo uma forma ou sendo sem forma. Para Pillow (2000), a idéia estética pode ser um objeto em separado do ajuizamento, o que implica aceitar que a forma da idéia estética não é idêntica à forma do objeto. Supor isso é, no mínimo, contraditório e muito mais quando se pensa no caso da natureza.

No que concerne à relação entre as figuras ambivalentes do sublime e as idéias estéticas, a interpretação que estamos dispostos a sustentar pode ser resumida assim: as idéias estéticas podem ser expressas tanto na forma quanto no conteúdo (forma e conteúdo aqui entendidos como propriedades “materiais” do objeto); o julgamento estético, no entanto, não concerne à materialidade do objeto, mas à forma como se estrutura o jogo da imaginação com o entendimento. Esse jogo pode ser chamado de “produção” de idéias estéticas, todavia, quando julgamos, não estamos julgando as idéias, e, sim, simplesmente, o estado de ânimo (*Gemüt*) em que nos encontramos. Isso não significa descartar completamente a interpretação de Pillow (2000). A sugestão de que o sublime pode ser o conteúdo dentro de uma forma bela só confirma que uma obra pode ser julgada de diferentes maneiras.

Os ajuizamentos reflexivos estéticos não são realmente julgamentos do objeto ou de um dos seus aspectos, mas, sim, das experiências subjetivas que o objeto provoca. Podemos estar julgando um aspecto do objeto ao mesmo tempo em que estamos conhecendo seus outros aspectos e o julgamento espelhar o estado mental quando conhecemos esses outros aspectos. O estado mental tende a variar conforme o

objeto ou aspecto do objeto que experienciamos, podendo definir o julgamento na direção da beleza ou na direção do sublime.

Fica assegurado, assim, que a obra de arte é um objeto multifacetado, que pode ser julgado como um todo (unidade orgânica) ou em partes. Em qualquer dos casos nós estamos julgando o modo como o objeto nos afeta, o que implica aceitar que a forma da arte (estrutura, estilo...) é, de certa forma, inseparável do seu conteúdo<sup>133</sup>. Kant ensina, nos comentários finais da “Analítica da faculdade de juízo estética” (CFJ, § 54), que a arte representa a ocasião em que diversas espécies de julgamento podem surgir; isso indica que a arte (em sentido amplo) pode ser julgada de diversas maneiras, podendo não apenas ser objeto exclusivo do ajuizamento estético puro. Se essa interpretação estiver correta, é possível falar de uma visão pluralística da arte no interior da CFJ. Uma obra de arte pode ser julgada de diversas maneiras – até mesmo contraditórias – sem que uma das posições seja necessariamente rejeitada. Uma das maneiras de demonstrar tal pluralismo encontra-se na discussão sobre a relação entre a beleza simplesmente aderente (*pulchritudo adhaerens*) e a beleza livre (*pulchritudo vaga*):

Um juízo de gosto seria puro com respeito a um objeto de fim interno determinado somente se o julgante não tivesse nenhum conceito desse fim ou se abstraísse dele em seu juízo. Mas este, então, conquanto proferisse um juízo-de-gosto correto enquanto ajuizasse o objeto como beleza livre, seria contudo censurado e culpado de um juízo falso pelo outro que contempla a beleza nele somente como qualidade aderente (presta atenção ao fim do objeto), se bem que ambos julgam corretamente a seu modo: um, segundo o que ele tem diante dos sentidos; o outro, segundo o que ele tem no pensamento. Através desta distinção pode-se dissipar muita dissensão dos juízos de gosto sobre a beleza, enquanto se lhes mostra que um considera a beleza livre e o outro a beleza aderente; o primeiro profere um juízo-de-gosto puro e o segundo um juízo-de-gosto aplicado (CFJ, §16, B52, p. 77).

É importante frisar que pluralismo não é sinônimo de relativismo e que um trabalho como este, que pretende demonstrar o quanto o sublime kantiano pode

---

<sup>133</sup> . Na arte moderna isso é até mais visível, uma vez que a forma da arte pode, ela mesma, evocar idéias e sentimentos muitas vezes nem sequer imaginados pelo artista durante o processo de criação. O artista, aliás, num verdadeiro ofício de gênio (no sentido kantiano), pode, inclusive, dedicar-se a explorar as potencialidades formais dos objetos que manipula sem estar guiado por um conteúdo claro pressuposto, deixando que as potencialidades mesmas guiem o processo.

colaborar para entender o que se passa no julgamento da arte (e, de modo especial, a literatura) contemporânea, deve, em primeiro lugar, garantir que a arte não é um objeto exclusivo para ajuizamentos de beleza.

#### **5.4. O SUBLIME COMO APORIA DO PENSAMENTO UNILATERAL: UMA PAUSA PARA ADORNO**

O julgamento adorniano da concepção kantiana do sublime – como de resto, de toda a CFJ – é ambivalente<sup>134</sup>. Inicialmente, Adorno é enfático ao propor que a análise kantiana “ultrapassa-se a si mesma”, produzindo conseqüências teóricas não previsíveis no contexto crítico. Nessa perspectiva, o sublime – e sua dinâmica - poderia assumir um papel bastante esclarecedor se fosse aplicado não mais à natureza, ou a uma experiência de representação da natureza, mas à própria arte (moderna). Diferentemente do que ocorre com a arte<sup>135</sup> – na abordagem de Kant –, o sublime antecipa uma relação em que ocorre a libertação da “conexão maldita do natural e da soberania subjetiva”. (TE, p. 223), a qual encontrará seu lugar histórico nas produções artísticas.

O que ocorre com o sublime, prossegue Adorno, é a experimentação de uma impotência empírica por parte do pensamento ao ver subtraído o elemento inteligível, ou, mantendo a terminologia kantiana, a conformidade a fins do objeto representado. Ao contrário do belo, que supre e reforça a expectativa de uma afinidade essencial entre natureza e liberdade, o sublime aponta para o retorno da natureza a ela própria, “imagem invertida da pura e simples existência”, posicionando-se contra a dominação

---

<sup>134</sup> . Sobre a abordagem adorniana sobre a estética de Kant, ver o artigo de Rodrigo DUARTE, *Seis nomes, um só Adorno*.

<sup>135</sup> . Segundo Adorno, a arte, na descrição kantiana, aproxima-se do artesanato. Numa direção oposta, contudo, julgamos possível verificar, nas páginas mesmas da CFJ, muito daquilo que para a própria TE é tão caro, colocando a arte para muito além desse restritivo destino artesanal. Temos apontado, nessa direção, além da presença intrigante do sublime, no mínimo mais três aspectos: a valorização da expressividade e da autonomia da arte com respeito a conceitos determinados; a relação do artista (gênio) com a técnica; a arte como lugar de produção de “idéias estéticas” (ver CFJ, § 49, B197, p. 162).

unilateral. Em outras palavras, a arte, representante da natureza no mundo dos artefatos, enquanto sublimidade, renuncia à influência de suas finalidades: “Quanto mais hermeticamente a realidade empírica a isso se fecha, tanto mais a arte se reduz ao momento do sublime; facilmente se compreende que, após o declínio da beleza formal, entre as idéias tradicionais e ao longo da modernidade apenas subsistiu a do sublime”. (TE, p. 223).

Na argumentação kantiana, como procuramos esclarecer nas seções anteriores, o sublime não se restringe a um sinal de fracasso, mas é também o momento em que o pensamento se encontra com sua destinação máxima, o supra-sensível. No entender de Adorno, isso equivaleria a uma aproximação com o triunfo da grandeza do homem e sua condição de dominador da natureza. Se, porém, essa experiência desemboca na autoconsciência do destino supra-sensível, sua estrutura, enquanto categoria de análise da experiência estética, modifica-se. Na versão kantiana, o sublime, apesar do resultado final triunfante, contém a precariedade do indivíduo empírico. Mediante a vitória do inteligível (razão), argumenta Adorno, o indivíduo “empertiga-se como se, portador do espírito, fosse apesar de tudo absoluto”. (TE, p. 224). Considerando essa consequência, a cumplicidade kantiana com a dominação é reforçada. Ao consolidar-se como absoluto, o sujeito foge da tragédia entregando-se à comédia, num jogo sempre favorável a ele mesmo.

Na visão de Adorno, o elemento “fértil” do sublime estaria na sua definição como resistência ao poder excessivo do próprio pensamento, ou seja, no sublime tomado matematicamente. A tendência do pensamento teórico é buscar a série de grandezas até o infinito, solicitando que a imaginação o acompanhe. Chega um ponto, porém, em que a imaginação “descola-se” do entendimento, impossibilitada que está de manter-se no campo do intuível. Abalado, o pensamento, de dominador torna-se “respeitoso” e procura consolo na moralidade. Desse modo, como sugere Tiburi (1998, p. 241), “o sublime é o sentimento que surge do encontro com a demasia, ele é o sentimento do desconcerto, da desmedida para a razão”. Nessa perspectiva, representa uma espécie de índice ou sinal daquilo que escapa à reconciliação, que escapa à suposta afinidade

fundamental entre sujeito e objeto: “Ele representa a liberdade dentro da natureza que através dele se faz estranha ao conhecimento”. (TIBURI, 1998, p. 247). Isso abre um tipo de relação produtiva, não objetificante, cujo lugar de aplicação é, de modo especial, a arte moderna. Nela a consciência pode vislumbrar um horizonte menos solitário e “trágico”, dando-se conta de que o mundo não é simplesmente um prolongamento seu. Do ponto de vista da sua constituição social, nessa “passagem” o homem recupera-se do destino vivido pelo personagem de Beckett, vence a solidão e abre-se para a imprevisibilidade e “estranheza” que o convívio com a alteridade representa.

### **5.5. AS VERTIGENS DO ESTÉTICO: UM EXPERIMENTO COM A LITERATURA DE BECKETT**

Pelo que foi demonstrado até agora é possível afirmar que alguns dos mais influentes trabalhos literários do século XX podem ser classificados como obras de arte sublime em virtude dos efeitos que provocam no leitor. Um objeto é sublime quando evoca um sentimento particular que combina atração e repulsa conectado a uma falha cognitiva. Tanto a natureza quanto a arte são experienciáveis como sublimes quando se mostram resistentes à aplicação direta de conceitos por parte do conhecimento e, ao mesmo tempo, afetam o sujeito, produzindo um especial estado de ânimo. A falha no processo de aplicação dos conceitos não é entendida aqui como uma situação em que algo é experienciado simplesmente como “sem sentido”, mas, pelo contrário, como indicador da existência de algo inacessível aos modelos ordinários de conhecimento.

Uma possível objeção a essa idéia é que uma experiência descrita como sublime estaria mais intimamente relacionada com o contexto religioso, no contato com o místico. Acontece, porém, que, na experiência religiosa, a motivação estética praticamente não vem ao caso; trata-se de um enlevo mental puro. No território da experiência com o sublime, o sensível (estético) é o único acesso e sua característica

básica é uma espécie de simultaneidade entre positividade e negatividade, prazer e desprazer.

Pensar a teoria kantiana do sublime como uma estrutura modelar na interpretação do romance *O inominável*<sup>136</sup>, de Samuel Beckett, implica que essa teoria, desenvolvida no século XVIII, possa ajudar a entender o movimento da literatura no século XX. A convicção de que isso é possível sustenta o trabalho. É bem verdade que o romance (ou novela), como uma forma de arte, não é um objeto específico na análise de Kant<sup>137</sup> e que uma literatura como a de Beckett, provavelmente, seria inconcebível tanto para Kant quanto para seus contemporâneos. A vantagem da teoria kantiana, mesmo tendo sido desenvolvida numa época completamente diferente e tendo a relação com a natureza em mente, é sua capacidade de providenciar um sistema explicativo para uma das características mais significativas da obra de Beckett: a negação sistemática da possibilidade de o leitor extrair dela um significado “fechado” e, ao mesmo tempo, o seu impulso na direção de um sentimento complexo que mistura o prazer do encontro estético com uma “irritação” profunda por parte do sujeito que vê seu suposto domínio ser solapado. Além do mais, se isso estiver correto, a abordagem kantiana é significativa tanto para outros romances como para outras formas de arte moderna.

Podemos iniciar nossa viagem pela literatura de Beckett marcando a seguinte idéia: é pela “frustração”, não pela compreensão do texto como totalidade, que se gera um mundo fictício na imaginação que impulsiona o sentimento do sublime. Três fatores básicos contribuem para isso: 1) o primeiro é a construção de uma dinâmica formal caracterizada por um paulatino processo de redução das certezas do eu sobre si mesmo<sup>138</sup>. Isso é matematicamente sublime na medida em que permite uma apreensão de todas as diferentes imagens da história, contudo, ao mesmo tempo, impede uma compreensão estética delas como totalidade orgânica; 2) as passagens poéticas que

---

<sup>136</sup> . O romance *L'innommable* (1953) de Samuel Beckett é o terceiro volume da trilogia composta ainda por *Molloy* (1951) e *Malone morre* (1951). Utilizamos neste trabalho a tradução de Waltensir Dutra, publicada pela editora Nova Fronteira.

<sup>137</sup> . Já examinamos essa questão no capítulo anterior.

<sup>138</sup> . Parece não haver, em língua portuguesa, um termo único capaz de preservar na íntegra esse sentido. Em inglês poderíamos usar *self-doubt* ou *self-negation*, por exemplo.



evocam no leitor o encontro com o indizível e o “não-silêncio” que se esconde aí; 3) como o “eu” autoconsciente e organizador do mundo, figura recorrente da filosofia da consciência é transformado num “eu” mínimo marcado pela suspeita sobre sua própria existência.

Antes de desenvolvermos as idéias apontadas, é importante chamar a atenção para outra convicção que acompanha a argumentação desde o início: uma interpretação dos conceitos estéticos kantianos sempre deve preservar a ambivalência entre subjetividade e objetividade. Tanto a beleza quanto a sublimidade são encontros estéticos e não podem se reduzir a uma característica objetiva, nem a uma criação isolada e solitária do sujeito<sup>139</sup>. A exposição kantiana do sublime e da beleza está preocupada com o aspecto objetivo (validade universal) do julgamento reflexivo do objeto. No caso do sublime, Kant apresenta diferentes características objetivas, tais como imensidão e força irresistível, conectando-as com a atividade do julgamento subjetivo, que inclui particulares relações entre as faculdades do conhecimento.

Outro aspecto a destacar é que o ajuizamento estético reflexivo do sublime não envolve somente a ausência de determinação conceitual por parte do conhecimento, mas também da razão, uma vez que os objetos sublimes têm características que nos fazem procurar por conceitos da razão no lugar dos do entendimento ou somados a eles. Uma interpretação da CFJ, no nosso ponto de vista, deveria aproveitar a ambivalência entre subjetividade e objetividade porque é isso o mais essencial na relação estética e, também, pode explicar com mais clareza o que se passa nessa relação e se manifesta no ajuizamento. Isto posto, voltemos à literatura.

---

<sup>139</sup> . Para alguns autores contemporâneos como Nelson Goodman, o problema da objetividade/subjetividade das questões estéticas nem sequer é um problema. A idéia de construir mundos através de sistemas de símbolos como horizonte de sentido da arte substituiria qualquer discussão sobre um fundamento subjetivo ou objetivo da experiência com ela. Não temos tempo aqui de discutir essa tese, mas consideramos que a perspectiva não reducionista da visão kantiana, que preserve toda a riqueza da ambivalência, é capaz de elucidar melhor talvez não a arte em si, mas a experiência que o sujeito tem com ela. Goodman, que seguidamente se une à herança kantiana, poderia ser um bom parceiro para discutir as relações dos mundos simbólicos com as idéias estéticas. Sobre as idéias de Goodman referidas acima, pode-se consultar *Modos de fazer mundo* (1995) e *Languages of art: an approach to a theory of symbols* (1984).

Uma obra literária é constituída pelo leitor como uma narrativa dentro de um mundo fictício. A tarefa do leitor, assim, passa a ser de reconstruir esse mundo a partir da identificação e ponderação dos aspectos relacionados na descrição, o que envolve uma série de elementos e informações que se apresentam através de uma série de filtros narrativos. O texto é “[...] o material a partir do qual a imaginação e o entendimento criam uma história<sup>140</sup>” (MYSKJA, 2002, p. 275). O significado disso é que há uma atividade criativa envolvida no momento da leitura que é bastante distante da atividade representacional envolvida no conhecimento de objetos empíricos. O texto literário, por assim dizer, providencia os conceitos pelos quais o entendimento dá as regras para a forma da imaginação do mundo da narrativa. É preciso salientar, no entanto, que o texto é somente a base para a imaginação da forma geral dos eventos. O leitor soma ao texto elementos de suas experiências no mundo real, bem como de outros mundos fictícios. Parece ser exatamente isso que Kant está entendendo quando diz que “a faculdade da imaginação (enquanto faculdade do conhecimento produtiva) é mesmo muito poderosa na criação como que de uma outra natureza a partir da matéria que a natureza efetiva lhe dá” (CFJ, § 49, B 193, p. 159).

No que diz respeito ao texto *O inominável*, o que importa observar é que é capaz não somente de impulsionar para imagens que criam outra natureza com base na natureza efetiva, mas, também, de impulsionar para imagens livres de leis de associação e que criam algo que ultrapassa a natureza. Tais imagens não são determinadas por um conceito nem são imagens que impelem para conceitos do entendimento, mas, sim, para pensamentos que envolvem idéias da razão<sup>141</sup>:

Ora, se for submetida a um conceito uma representação da faculdade da imaginação que pertence à sua apresentação, mas por si só dá tanto a pensar que jamais deixa compreender-se em um conceito determinado, por conseguinte amplia esteticamente o próprio conceito de maneira ilimitada, então a faculdade da imaginação é criadora e põe em movimento a faculdade de idéias intelectuais (a razão), ou seja, põe a pensar, por ocasião de uma representação (o que na verdade pertence ao conceito do objeto), mais do que nela pode ser apreendido e distinguido. (CFJ, §49, B 194, p. 160).

<sup>140</sup> . “[...] the material out of which the imagination and the understanding create a story”.

<sup>141</sup> . Isso se conecta com o expusemos sobre as idéias estéticas, no capítulo 4.

Os conceitos recolhidos do texto são representados pela imaginação, de modo que conduzem a vários pensamentos (incluindo idéias da razão). Isso significa que a imaginação se encontra em jogo livre tanto com a razão quanto com o entendimento e que sua atividade de construir representações é julgada pelo sujeito através do sentimento do sublime. No sujeito que se deixa afetar pelo sublime<sup>142</sup> a imaginação pode envolver em seu jogo tanto o entendimento quanto a razão, embora não simultaneamente. Essa característica “indomável” da imaginação permite pensar as formas literárias do sublime tanto no sentido matemático quanto no dinâmico.

### 5.5.1. As “frustrações” da forma e o matematicamente sublime

Já apontamos, no item 5.3, para os limites de adotarmos uma distinção entre forma e conteúdo para a compreensão da literatura contemporânea. Fazer essa distinção implica determinar o valor estético da obra a partir da imposição de uma determinada forma a um conteúdo, e impor forma a um conteúdo significa estabelecer coerência num vasto e complexo conjunto de elementos, dando-lhe uma “cara” de unidade. A expectativa por uma forma coerente, mesmo que complexa, torna-se, então, a questão central da relação com a literatura e sua possível apreciação. Essa definição de forma pode ser tomada como contraponto para discutir a estrutura do *O inominável*, bem como para demonstrar a pertinência de podermos pensar obras embasados na categoria estética do sublime.

---

<sup>142</sup> . No início do parágrafo 29 Kant deixa muito claro que a experiência do sublime requer preparo cultural. Essa questão se torna particularmente interessante se levamos em conta uma clara dicotomia que vivenciamos atualmente entre os produtos culturais transformados em mercadoria e os experimentos artísticos mais originais. Na introdução desta tese utilizamos a expressão “estetização do mundo” para nos referirmos à condição de um sujeito que experiencia a todo momento situações altamente sensuais – na forma de mercadoria - mas que não contribuem para sua sensibilização. As relações com os objetos estéticos acabam sendo marcadas pelo narcisismo o que se reverte numa espécie de embrutecimento da consciência. Experimentar o sublime, de modo especial na arte, como alerta Kant, exige receptividade para as idéias, “pois precisamente na inadequação da natureza às últimas, por conseguinte só sob a pressuposição das mesmas e do esforço da faculdade da imaginação em tratar a natureza como um esquema para as idéias, consiste o terrificante para a sensibilidade, o qual, contudo, é ao mesmo tempo atraente; porque ele é uma violência que a razão exerce sobre a faculdade da imaginação somente para ampliá-la convenientemente para o seu domínio próprio (o prático) e propiciar-lhe uma perspectiva para o infinito, que para ela é um abismo. Na verdade aquilo que nós, preparados pela cultura, chamamos sublime, sem desenvolvimento de idéias morais apresentar-se-á ao homem inculto simplesmente de um modo terrificante. Ele verá, nas demonstrações de violência da natureza em sua destruição e na grande medida de seu poder, contra o qual o seu é anulado, puro sofrimento, perigo e privação, que envolveria o homem que fosse banido para lá”. (CFJ, § 29, B 111, p. 111). Sem dúvida, essas afirmações elucidam muito do que acontece hoje na relação do espectador com a arte moderna.

Uma das características mais frequentes dos romances de Beckett é a maneira como a narrativa se contradiz, ou, pelo menos, como o narrador põe em dúvida a si mesmo, suspeitando do lugar que ocupa na trama e da sua própria descrição do que aconteceu. Isso já se evidencia na abertura do *O inominável*:

Onde agora? Quando agora? Quem agora? Sem me perguntar isso. Dizer eu. Sem o pensar. Chamar isso de perguntas, hipóteses. Ir adiante, chamar isso de ir, chamar isso de adiante. Pode ser que um dia, primeiro passo, vá, eu tenha simplesmente ficado, no qual, em vez de sair, segundo um velho hábito, passar o dia e a noite tão longe quanto possível de casa, não era longe. Pode ter começado assim. Eu não me farei mais perguntas. A gente pensa que vai só descansar, para agir melhor depois, ou sem outra intenção, e eis que em muito pouco tempo estamos na impossibilidade de jamais fazer alguma coisa. Pouco importa como isso aconteceu. Isso, dizer isso, sem saber o quê. Talvez eu tenha apenas confirmado um velho estado de coisas. Mas não fiz nada. Pareço estar falando, mas não sou eu, de mim, não é de mim. (*O inominável*, p. 5).

Quando comparamos essa série de suspeitas<sup>143</sup>, as quais não permitem que uma clara e linear história se desenvolva, com a definição de forma exposta acima, podemos dizer que os sucessivos autoquestionamentos realizam o oposto do que uma forma deveria fazer. O conteúdo do *O inominável* só pode ser figurado como uma complexidade de elementos, e somente num sentido bastante amplo de “coerência” é

---

<sup>143</sup> . É inevitável compararmos esse caminho de suspeitas levado a cabo por Beckett com o que acontece no *Discurso do método* de Descartes. O texto cartesiano é, em grande medida, uma narrativa dirigida a um leitor e que expõe como ele vai experimentando a dúvida e alcançando as primeiras certezas. A exposição das regras do método confunde-se com experiência pessoal narrada e vai estabelecendo os contornos da condição inevitável da existência do sujeito. A dúvida, neste caso, é colocada como um meio para buscar a certeza: “A busca da certeza é esta busca por livrar-se da insegurança, dito em outras palavras, a busca da luz é a busca por livrar-se do escuro. E o método define-se como modo de livrar-se do escuro, mas não sem antes entrar na mais profunda escuridão do eu” (TIBURI, 2004, p. 46). Já com Beckett a dúvida já não compõe método algum, mas é o próprio retrato do eu, a própria condição do sujeito. O texto de Beckett não é uma simples refutação do texto de Descartes; mas, sim, uma ida às últimas conseqüências da própria possibilidade de expor (forjar em palavras) algo. A dúvida de Beckett funciona como um alerta sobre as verdades que se alojam para além do dizer e que só são tangenciáveis quando o conceito se cala. Mas o narrador, para dizer isso, tem apenas a saída das palavras; tal é a sua vertigem: “Por pura aporia ou então por afirmações e negações invalidadas à medida que surgem, ou mais cedo ou mais tarde. Isso de um modo geral. Deve haver outros caminhos indiretos. Se não, seria para desesperar de tudo. Mas é para se desesperar de tudo. Notar, antes de ir mais longe, mais adiante, que digo aporia sem saber o que isso quer dizer [...]. Diz-se isso. O fato parece ser, se é que nesta situação em que estou se pode falar de fatos, não somente que *vou ter de falar de coisas de que não posso falar*, mas também, o que é ainda mais interessante, que eu, o que é mais interessante, que eu, não sei mais, isso não importa. No entanto sou obrigado a falar. Não me calarei nunca. Nunca.” (*O inominável*, p. 5-6. Grifo nosso). Voltaremos a essas questões mais adiante.

que se pode atribuir alguma unidade. A atenção do leitor fica sempre avisada dessa particular “incoerência” pelas repetidas questões auto-referentes.

À medida que ocorrem essas “falhas” formais na obra, a expectativa do leitor não é preenchida. Essa expectativa não é simplesmente um hábito ou um condicionamento que o leitor adquiriu, mas, sim, a maneira a partir da qual nos relacionamos significativamente com os objetos ou com textos. Assim como ocorre na forma básica do conhecimento, uma obra é tomada como portadora de significado quando é possível capturar nela uma unidade coerente<sup>144</sup>. Entretanto, isso não quer dizer que o texto deva ser totalmente coerente. Seguidamente, no processo de leitura, agrupamos elementos tentando explicá-los ou adequá-los aos nossos prejulgamentos. Essa tendência em evitar as contradições serve apenas para demonstrar a importância da coerência formal quando construímos o sentido de um texto.

Uma aplicação direta das categorias estéticas tradicionais e uma relação ancorada em expectativas de prazer (ainda que na sua forma desinteressada, ou seja, de acordo com as exigências dos ajuizamentos de beleza) fatalmente colocariam sob severa suspeita o valor estético do texto de Beckett. Na verdade, porém, trata-se de uma falsa suspeita, uma vez que o problema reside exatamente na inadequação ou na insuficiência de tais categorias para a compreensão de muitas das novidades literárias do século XX. Daí o mérito da teoria do sublime kantiano: ela já se refere ao caráter informe (*ihrer Uniform*) dos objetos sublimes (CFJ, Int. VII, B XLVIII, p. 36) ou descreve-os como sem forma (*formlos*), “[...] na medida em que seja representada ou que o objeto enseje representar nele uma ilimitação” (CFJ, § 23, B 75, p. 90). Tais características delineiam melhor o quadro geral da relação do leitor com o texto de Beckett: as tentativas do leitor em apreender uma unidade na obra, uma coerência providenciada pela estrutura formal, são frustradas pelas sucessivas autonegações. O problema, todavia, não é tão simples. O conceito de forma como coerência na

---

<sup>144</sup> . O processo de construir coerência e antecipar sentidos no jogo da leitura também é examinado por Gadamer no seu *Verdade e método* pela idéia de pré-concepção da completude, caracterizada por uma projeção inicial sem a qual o intérprete entraria num círculo vicioso que apenas confirmaria os seus próprios pensamentos. Em situações em que nenhuma antecipação do significado esteja presente, o texto não pode falar.

estruturação do conteúdo (ou assunto) é diferente do conceito de forma (ou sem forma) que aparece no contexto kantiano. No primeiro temos uma característica objetiva, ao passo que o segundo se refere a determinada atividade da imaginação. É importante chamar a atenção para isso visto que poderíamos estar dando a impressão de que para algo ser sublime bastaria ser incoerente ou contraditório. Antes de impulsionar na direção do sublime, uma narrativa simplesmente incoerente provocaria irritação. Também poderíamos “fechar os olhos” para as inconsistências e recriar um mundo unificado e belo. A questão, então, é: o que perfaz a sublimidade no encontro com *O inominável*?

Em primeiro lugar, é preciso destacar que o leitor é um co-criador da obra. Com base no material textual e na sua própria experiência, ele se empenha em criar um todo unificado. Essa suposição kantiana não está distante daquilo que autores contemporâneos como Gadamer<sup>145</sup> e Iser<sup>146</sup> também compartilham. A imaginação tem o poder de criar um mundo fictício por associação ao mundo efetivo. Acontece que, no caso de um texto como *O inominável*, a atividade criativa da imaginação é freqüentemente sabotada. O leitor, quando pensa obter uma imagem bem formada dos eventos, tem essa impressão negada, ou, no mínimo, questionada. Não obstante, nenhuma imagem substitui aquela que foi destruída. Examinando isso de perto, podemos encontrar os componentes básicos do sublime: a falha da imaginação em providenciar uma imagem do objeto, gerando um estado de ânimo peculiar, ou, para dizer claramente, a imaginação vê-se limitada em produzir a unidade de uma imagem, e tal imagem não existente é substituída por um sentimento que leva o nome de “sublime”.

Podemos avançar mais nesse ponto perguntando sobre que tipo de sublime está em jogo quando nos encontramos com as estruturas formais da literatura de Beckett. Ainda que seja difícil traçar um limite claro entre os tipos de sublime, o que parece é que estamos diante do sublime tomado matematicamente. A forma do *O inominável*

---

<sup>145</sup> . Principalmente no seu *Verdade e método*.

<sup>146</sup> . Tal aspecto das idéias de Wolfgang Iser pode ser conferido em textos como *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, dentre outros.

pode ser assim classificada se levarmos em conta os fundamentos que distinguem os dois modos do sublime (matemático-sublime e dinâmico-sublime), ou seja, o “movimento do ânimo” (CFJ, § 24, B 80, p. 93) na relação da imaginação com a faculdade do conhecimento (razão teórica) e com a faculdade da apetição (razão prática). Na medida em que as contradições e autonegações de *O inominável* influenciam a habilidade do leitor em formar imagens, ou seja, seu acesso ao mundo fictício, é a razão teórica que está envolvida. É a razão teórica que, por assim dizer, “sente” dificuldades quando tenta estruturar as imagens. É como se, no texto de Beckett, nem o narrador nem o leitor pudessem contar com um “ponto de repouso”, um horizonte de totalidade capaz de irradiar sua influência para as partes menores da narrativa. É pelo caráter fugidio, não por alguma força esmagadora ou assustadora, que o romance de Beckett pode ser matematicamente sublime. Relembre-se que essa maneira de compreender as autonegações presentes no romance são tomadas, por enquanto, do ponto de vista dos seus efeitos na forma da narrativa. Mais adiante examinaremos como podem produzir também efeitos na direção do dinamicamente sublime.

Uma importante condição para qualificar a forma da narrativa beckettiana como matematicamente sublime é a suposição de que uma idéia de totalidade acompanha os processos de leitura. Quando lemos um romance, supomos que uma história está sendo contada e que um universo ficcional está sendo criado; tentamos apreender a história como uma unidade significativa, mesmo que a narrativa em si não disponibilize tal coerência<sup>147</sup>. Mais uma vez, aqui se apresentam temas fundamentais do kantismo: tanto o mundo em que vivemos quanto nosso auto-entendimento não estão estruturados na forma narrativa; no entanto, e essa é uma tese crucial do sistema transcendental, o homem “tende” a compreender o mundo por meio de processos que se encadeiam, não como meros fatos isolados. Essa é uma característica da racionalidade. Quando tentamos entender um fenômeno que não pode ser explicado por um mecanismo natural, podemos recorrer a explicações teleológicas, e a teleologia é o “pano de fundo” de qualquer narrativa. Podemos afirmar, por conseqüência, que

---

<sup>147</sup> . É o caso da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri.

nossa condição de “animais contadores de histórias”<sup>148</sup> caracteriza bem a dinâmica do entendimento como apresentada por Kant. Atribuir sentido a um objeto, a uma cadeia de eventos ou a uma história tem a ver com um processo que se orienta na perspectiva da unidade, isso não porque o mundo é estruturado teleologicamente, mas porque assim é o entendimento humano.

Quando uma totalidade coerente é negada ao leitor, como uma característica formal da obra, a compreensão estética (*Zusammenfassung – comprehensio aesthetica*) falha. Como sugere Lyotard (1993, p. 104), “vê-se claramente onde e quando o sentimento sublime pode despertar: é quando é solicitado que a imaginação tenha uma compreensão estética de todas as unidades incluídas por composição na progressão”; não conseguindo atender a essa solicitação, o poder da apresentação (*das Darstellungsvermögen*) acha-se ultrapassado. Não obstante, a apreensão (*Auffassung – apprehensio*), ou seja, a imaginação dos elementos separadamente, continua perfeitamente possível. Não há dificuldade em imaginar os incidentes descritos no texto:

Eu, de quem nada sei, sei que tenho os olhos abertos devido às lágrimas que deles escorrem sem cessar. Sei que estou sentado, as mãos sobre os joelhos, devido à pressão contra minhas nádegas, contra as plantas de meus pés, contra minhas mãos, contra meus joelhos. Contra as mãos são os joelhos que pressionam, contra os joelhos as mãos, mas o que pressiona as nádegas, as plantas dos pés? Não sei. Minhas costas não estão apoiadas. Menciono esses detalhes para me assegurar de que não estou de costas, as pernas dobradas no ar, os olhos fechados. É bom nos assegurarmos de nossa posição corporal desde o início, antes de passar a coisas mais importantes. (*O inominável*, p. 19).

Aquilo que Kant chama de apreensão (*Auffassung – apprehensio*) se realiza, mas a imaginação não consegue compreender esteticamente a totalidade (CFJ, § 26). Uma vez que a faculdade da imaginação se mostra inadequada em formar uma imagem de totalidade e porque não há representação para a qual se ache a forma geral de um conceito, ela não pode mais participar do jogo livre com o entendimento. Tal

---

<sup>148</sup> . A expressão é de Alasdair MacIntyre, no seu *Depois da virtude*. A publicação no Brasil é da EDUSC (Florianópolis, 2001).



inadequação, porém, continua impulsionando para um sentimento de finalidade porque o objeto pode ser usado para os propósitos da razão (CFJ, § 27):

Mas justamente por isso o próprio juízo estético torna-se subjetivamente conforme a fins para a razão como fonte das idéias, isto é, de uma tal compreensão intelectual, para a qual toda compreensão estética é pequena; e o objeto é admitido como sublime com um prazer que só é possível mediante um desprazer. (CFJ, § 27, B102, p. 106).

Importa, portanto, assinalar que o objeto, no caso, o texto, sobrecarrega a imaginação devido a sua particular forma de apresentar o material. O paradoxo é que, nessa ausência de conceitos, ou, no mínimo, na suspeita de que os conceitos não oferecem a segurança prometida, é nossa capacidade para palavras que sentimos. Podemos sentir que algo está sendo dito, mas, ao mesmo tempo, está escapando de nossa capacidade de dizer. O sentimento dessa tensão vertiginosa é o sentimento do sublime, que é viabilizado pelo talento criativo do gênio, o qual não pode ser racionalmente controlado (dominado) embora envolva racionalidade<sup>149</sup>.

### **5.5.2. Para além da palavra: o sublime e o murmúrio do silêncio**

Um segundo caminho pelo qual é possível perceber as características do sublime no texto de Beckett é sua tentativa de provocar o leitor na direção dos limites da palavra por meio da própria palavra. Assumindo, por vezes, um tom irônico e sarcástico, Beckett desafia o leitor a sentir o que se passa para além das palavras e que se encontra nos resíduos da apropriação conceitual (lingüística) das coisas. No entanto, aqui aparece algo surpreendente: quando a palavra e a voz falham ao tangenciarem o que está para além da palavra, o resultado não é um silêncio no sentido estrito:

Longamente, brevemente, é a mesma coisa. Guardei silêncio, é tudo o que importa, se é que importa, não me lembro mais se isso deve contar. E eis que me escapa de novo. Mas que silêncio, meus amigos, pois também tenho amigos em algum lugar, eu o sinto, por momentos, neste momento, que

<sup>149</sup> . Abordamos essa estrutura paradoxal na constituição do gênio no capítulo anterior.

silêncio, meus pobres amigos. E em verdade nem tudo consiste em guardar silêncio, mas é preciso ver também o gênero de silêncio que se guarda. (*O inominável*, p. 24).

A questão é que tipo, que “gênero”, de silêncio irrompe no limite da palavra. O encontro com a barreira do indizível não resulta numa mera retirada das afirmações iniciais, como se nada tivesse sido dito, mas, sim, num sentimento de que algo foi contado, embora ninguém possa dizer com certeza do que se trata. O que se apresenta quando as palavras perdem a dureza e começam a se liquefazer não é silêncio puro, mas um som indistinto, indefinível, um murmúrio<sup>150</sup>. As palavras perdem a força diante de algo que as suplanta, porém o mais intrigante é que o murmúrio também é palavra, ou, ao menos o seu embrião; o núcleo dos murmúrios são os “gritos distantes”:

[...] eis-me longe, eis-me o ausente, é a sua vez, aquele que não fala nem escuta, que não tem corpo nem alma, é outra coisa que ele tem, ele deve ter alguma coisa, ele deve estar em algum lugar, ele é feito de silêncio, eis uma bela análise, ele está no silêncio, é ele que é preciso buscar, ele que é preciso ser, é dele que é preciso falar mas ele não pode falar, então eu me poderei deter, eu serei ele, eu serei o silêncio, eu estarei no silêncio, seremos reunidos, sua história que é preciso contar, mas não há história, ele não esteve na história, não é certo, ele está na história dele, inimaginável, indizível, isso não tem importância, é preciso tentar em , em minhas velhas histórias vindas não sei de onde, encontrar a sua, ela deve estar aí, ela devia ser a minha antes de ser a sua, eu a reconhecerei, acabarei por reconhece-la, a história do silêncio que ele não deixou nunca, que eu não devia ter abandonado nunca, que não reencontrarei talvez nunca, que eu reencontrarei talvez, então será ele, serei eu, será o lugar, o silêncio, o fim, o começo, o recomeço, como dizer, são palavras, tenho apenas isso, e ainda, elas se fazem raras, a voz se altera na hora certa, conheço isso, devo conhecer isso, será o silêncio, falta de palavras, cheio de murmúrios, de gritos distantes [...]. (*O inominável*, p. 136).

O que se tenta, de algum modo, acessar por intermédio da narrativa é o tipo de experiência que o próprio leitor está tendo, ou seja, algo que não se deixa exprimir em palavras e, no entanto, “dá muito a pensar”<sup>151</sup>. Esse tema, bastante recorrente nos textos de Beckett, não pode ser denominado como sublime em si mesmo, uma vez que

<sup>150</sup> . O murmúrio aparece em várias passagens não só n’*O inominável* como nos outros volumes da trilogia.

<sup>151</sup> . Há nisso um paralelo com a definição kantiana de idéias estéticas, ou seja, “[...] aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, conceito, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível.” (CFJ, § 49, B 193, p. 159).

podemos facilmente imaginar vozes “fazendo” silêncio e dando espaço ao murmúrio. A questão, porém, torna-se bem mais rica se tomarmos a referência ao murmúrio, juntamente com a compulsão para a linguagem<sup>152</sup>, como importantes fatores que caracterizam a relação do leitor com a obra.

A associação entre o murmúrio e as imagens de destruição, evocadas freqüentemente, não é em vão. Quando o murmúrio é mencionado, o que está em jogo não é somente um som ordinário, uma amálgama ruidosa que funciona como um *background* da nossa relação lingüística com os objetos<sup>153</sup>, ou como aquilo que sobra dessa relação, mas é o som de mundos e palavras entrando em colapso. Há uma seriedade<sup>154</sup> na descrição que nos impede de ler isso como zombaria ou ironia; trata-se, sim, de um esforço para apresentar o sentido do humano, da destinação humana. Embora a descrição, por vezes, tenha afinidade com certas características da experiência mística, não emprega linguagens ou metáforas místicas. Além do mais, as sentenças paradoxais mais uma vez mostram a prática da autonegação de forma condensada.

O caminho de Beckett é trazer à fala o que não pode ser dito, ainda que, para isso, precise abrir mão das soluções de continuidade e dos esquemas que a linguagem oferece. Por isso, *O inominável*, em sua parte final, torna-se um único parágrafo para concluir numa formulação paradoxal: “[...] não posso continuar, vou continuar” (p. 137). Para chegar ao indizível Beckett precisa criar um clima de suspeita sobre o fato de o próprio pensamento estar acontecendo e sobre o fato de as palavras, por sua própria natureza, quererem dizer alguma coisa. Mas, afinal, o que é que não pode ser dito? Não há como responder a essa pergunta com certeza; responder a ela definitivamente seria substituir pelo conceito filosófico aquilo mesmo que a agonia das

---

<sup>152</sup> .A confissão de que a fala é uma necessidade compulsiva, irresistível, é seguidamente lembrada: “Diz-se isso. O fato parece ser, se é que nesta situação em que estou se pode falar de fatos, não somente que vou ter de falar de coisas de que não posso falar, mas também, o que é ainda mais interessante, que eu, o que é ainda mais interessante, que eu, não sei mais, isso não importa. *No entanto sou obrigado a falar. Não me calarei nunca. Nunca.*” (*O inominável*, p. 5-6. Grifo nosso). Ou, em outra passagem: “*Falo, falo, pois me é necessário*, mas não escuto, busco minha lição, minha vida que eu sabia antigamente e não quis confessar, donde talvez por momentos uma ligeira falta de limpidez” (*O inominável*, p. 21. Grifo nosso).

<sup>153</sup> . À maneira do ante-predicativo heideggeriano.

<sup>154</sup> . Ou, como diria Kant na “Analítica do sublime”, um respeito (*Achtung*) (CFJ, § 27, B 97, p. 103).

vozes no texto de Beckett está tentando permitir ao leitor experienciar. O que não pode ser dito pode dizer respeito à vontade<sup>155</sup>, ao sofrimento do corpo ou da alma, ao trauma ou à experiência radical da ruína das coisas. A hipótese mais provável, porém, é que o inominável seja o próprio “eu”, que, como fonte das representações, resiste à representação<sup>156</sup>. Isso ao menos é o que aparece com mais nitidez em *Companhia*, seu último romance:

Para quê, por quê, ou? Por que em outra escuridão ou na mesma? E de quem é a voz perguntando isso? Quem pergunta, De quem é a voz perguntando isso? E responde, De quem quer que seja que cria tudo. Na mesma escuridão em que está sua criatura, ou em outra. Pela companhia. Quem pergunta no fim, Quem pergunta? E quem, no fim, responde como acima? E, muito depois, acrescenta para si mesmo, A não ser que haja mais outro. Que não se sabe onde procurar. E menos do que todos, o inimaginável. *O inominável. O último. Eu.* Deixa-o depressa. (BECKETT, 1982, p. 63-64. Grifo nosso).

A perspectiva geral do projeto de Beckett remete-nos, de imediato, a uma das características básicas do sublime kantiano. No sublime, a capacidade de apresentar da imaginação experimenta o seu próprio limite e, finalmente, dá espaço a um estado de ânimo peculiar, misto de prazer, respeito e dor. No caso d’*O inominável*, é a capacidade de apresentar pela palavra que está sendo levada até o limite; ao final (se é que se pode falar de fim aqui), a palavra dá espaço ao murmúrio, na “infinitude desconhecida do leitor” (TIBURI, 2004, p. 50); o murmúrio é mais que palavra, é um especial estado de ânimo. Assim como o sublime só aparece numa elevação de grau da imaginação, em Beckett o murmúrio só aparece na elevação de grau da palavra. O narrador d’*O inominável* não tem outra saída que não seja a palavra, porém a palavra é repleta de componentes arbitrários; não pertence a si, mas aos outros. Acontece que essas fontes de palavras – os outros – não são conhecidas; a palavra, assim, é insegura, confusa, o que vai impossibilitando a definição de quem é que fala. O que resta é a fala quase pura que emana de um vazio, de uma falta:

<sup>155</sup> . No sentido de Schopenhauer.

<sup>156</sup> . Um relato do interesse pelo “eu” por Beckett, tanto no seu aspecto histórico como no ficcional, pode ser conferido no artigo de Emmanuel Jacquart, (1999) “De la problematique du moi a la fiction du moi chez Beckett”, disponível em <[http://mlpa.nottingham.ac.uk/archive/00000028/01/LeM\\_Jacquart.pdf](http://mlpa.nottingham.ac.uk/archive/00000028/01/LeM_Jacquart.pdf)>. Apesar de o autor enfatizar uma abordagem psicanalítica da questão, algumas idéias apontadas transcendem o histórico dos dramas individuais de Beckett atingindo questões filosóficas universais. Aspectos dessa problemática serão examinadas no próximo item.

[...] como isso é confuso, alguém fala de confusão, será uma falta, tudo é falta aqui, não se sabe por que, não se sabe de quem, não se sabe em relação a quem, alguém diz se, é a falta dos pronomes, não há nome para mim, não há pronome para mim, tudo vem disso, diz-se isso, é uma espécie de pronome, também não é isso, eu também não sou isso, deixemos tudo isso, esqueçamos tudo isso, não é difícil, trata-se de alguém, ou se trata de alguma coisa, eis aí enfim, que não está aí, que está longe, ou que está em nenhum lugar, ou que está aí, aqui, por que não, afinal de contas, trata-se de falar disso [...] (*O inominável*, p. 126).

Como vemos, é uma narrativa exercitada na contradição entre a impossibilidade do dizer e sua obrigação<sup>157</sup> (que se transforma quase em compulsão): “[...] não se sabe por que, por que se tem de falar [...]” (p. 126). Como sugere Tiburi (2004, p. 51), “falar sobre o que não se pode falar significa ir até o fim exercitando a compulsão da linguagem, o esforço que a constitui e que parece ser o único motivo a partir do qual alguma certeza sobre a existência vai se configurando”.

### 5.5.3. As formas minimalistas da subjetividade no limiar do sublime

Um último ponto a examinar nesse breve experimento com o texto de Beckett é como o substrato subjetivo, que supostamente comanda a narrativa, vai sendo bombardeado por questões e suspeitas, levando-o cada vez mais à beira de um abismo, de um vazio. Esse território limítrofe da subjetividade, com suas decorrências estéticas (no estado de ânimo), pode muito bem levar o nome de “sublime”. Trata-se de um momento em que o “eu”, ao contrário do que acontece com o belo, não consegue mais “espelhar” suas categorias no mundo, deparando-se com uma resistência (*Widerstand*) tal que o compele a voltar os olhos sobre si para, então, perceber-se como reduzido, como uma instância insegura, não mais auto-suficiente. O “eu” d’*O inominável* se desfaz, se esvazia, a cada nova questão. Aqui é preciso chamar a atenção para uma diferença importante com relação a Kant. Para o filósofo, a presença negativa é o sinal da presença do absoluto, do incondicionado, do supra-sensível. O absoluto não é

---

<sup>157</sup> . Ao contrário do aforismo 7, do *Tractatus Logico-Philosophicus*, de Ludwig Wittgenstein – “Sobre aquilo que não se pode falar deve-se calar” – em Beckett, sobre aquilo que não se pode falar deve-se – ou precisa-se – falar muito.

representável, no entanto a imaginação assinala a sua presença, como uma espécie de “miragem”<sup>158</sup>, no vazio descoberto além da sua capacidade de compreensão. Já, em Beckett, o vazio é tomado em sua radicalidade, na sua ausência de esperança; nada é posto em seu lugar, nem o absoluto, nem o outro, nem mesmo um “eu” auto-consciente dos seus limites. Passemos a um exame mais detalhado dessa idéia.

Temos insistido em que, para Kant, o fato de o ser humano, enquanto sujeito moral portador de uma vontade autônoma e livre, se “encaixar” no mundo onde deve perseguir e realizar seus fins não é uma obviedade e precisa ser legitimado. O raciocínio que sustenta esta tese, como já vimos nos capítulos anteriores, busca garantir conexões seguras entre homem e natureza, e tal concordância pode ser transferida tanto para a experiência cognitiva quanto para a experiência moral. O sinal sensível dessa unidade é experimentável no ajuizamento estético. A harmonia interior das faculdades do conhecimento (jogando livremente) produz acordos espontâneos com a conformidade a fins (*Zweckmäßigkeit*) das formações naturais, prometendo ao homem a “felicidade” espiritual necessária para habitar um mundo reconhecível como seu. O ajuizamento do belo, mesmo sendo sem conceito, prova que o conceptualizar é possível e que há uma harmonia entre a estrutura da mente e o mundo das coisas empíricas. O belo mostra ao sujeito algo sobre a inteligibilidade como tal, não apenas o simples conhecimento de eventos particulares. Em face do modo de ser da natureza, a subjetividade encontra na experiência do belo a possibilidade de um repouso perante a inquietude de sua estranheza natural, sentindo-se como que integrada nela. O sujeito, de posse dessas garantias, pode habitar o mundo com suas categorias cognitivas e morais sem que isso corra o risco de ser um postulado vazio e/ou ilusório. O mundo assume os contornos que o próprio sujeito põe nele, derivando-se daí uma espécie de prolongamento, uma maximização do “eu”, de há muito discutida na filosofia contemporânea<sup>159</sup>. Sem esse postulado, toda a chamada “filosofia do sujeito” ou “filosofia da subjetividade” cairia por terra.

---

<sup>158</sup> . A expressão é de Lyotard (1993, p. 143).

<sup>159</sup> . Veja-se, de um modo especial, a síntese apresentada por Richard Rorty no seu *A filosofia e o espelho da natureza* (1994).

No entanto, esgotar a interpretação da CFJ apenas como uma obra dedicada a resolver o abismo entre natureza e liberdade, garantindo a harmonia entre a consciência e o mundo, é, no mínimo, parcial. Conforme sustentamos desde o início, a CFJ, bem mais que outras obras do sistema crítico, é uma obra em que ficam visíveis os elementos tensionados dessa própria tentativa. O sublime, eixo central da investigação, representa o ponto de ruptura da harmonia entre natureza e liberdade e onde, por assim dizer, a postura dominante do pensamento se autopercebe limitada. Apesar de Kant tratar o sublime de maneira positiva – no campo das garantias morais – fica evidente que se trata de uma experiência-limite. O pressuposto de um sujeito racional, que garante a unidade do múltiplo das representações e possuidor de uma estrutura auto-referencial, que, em última medida, constitui a própria objetividade, é posto diante do inapresentável e do inacessível. O sublime (sobretudo enquanto tomado matematicamente) traz à tona a precariedade do sujeito exatamente por sinalizar uma espécie de resistência ao poder excessivo do próprio pensamento. A experiência do sublime – tanto do ponto de vista estético, como até mesmo do antropológico – põe o sujeito diante de uma dupla crise: em face da natureza e da relação entre as faculdades. A razão humana encontra aqui um lugar de inquietação tanto com relação ao sensível quanto, reflexivamente, com relação a si mesma.

Apesar de, na argumentação kantiana, o sublime marcar o encontro com a destinação máxima do humano – o absoluto, o incondicionado, supra-sensível – sua estrutura, enquanto categoria de análise da experiência estética, aponta para um outro caminho, um caminho em que certas experiências com o mundo só são compreendidas a partir de formas reduzidas do sujeito.

Expor esses modelos de experiência a partir do aparato conceitual e conceitualizador da ciência filosófica é, no mínimo, paradoxal. Daí a vantagem que a arte contemporânea apresenta:

[...] a linguagem das artes – em seu sentido mais amplo – não fica presa nos meios conceituais do pensamento, podendo, assim, recorrer tanto aos meios sensíveis de expressão quanto a um procedimento capaz de explorar as fontes dessa sensibilidade e intuição. Mais ainda, a linguagem artística não fica comprometida com as regras do jogo da argumentação racional e sua função delimitadora do saber, ainda que se precise ter conhecimento íntimo destas.” (FLICKINGER, 1993, p. 537).

No caso de Beckett, temos uma argumentação que se põe frente a frente com as questões mais profundas da subjetividade, propondo reflexões na direção oposta à daquelas que constituem o substrato da idéia de um sujeito forte e organizador do mundo. Se desde Descartes, e culminando com o idealismo alemão, a idéia era assegurar um porto seguro a partir da autodemonsração do sujeito, em Beckett radicaliza-se a dúvida, o talvez<sup>160</sup> (*peut-être*), um talvez que torna incerto até mesmo a existência de algo que seja um “eu”. Se em Descartes o *cogito* irrompe a dúvida, se em Kant o “Eu penso” prova e fundamento o conhecimento do mundo, em Beckett o “eu” é simplesmente algo que “talvez exista” e o sujeito fica reduzido à palavra que se organiza como texto narrativo:

Não coloquemos portanto nada, nem que me mexo, nem que não me mexo, é mais seguro, já que isso não tem importância, e passemos às coisas que têm. Quais? Esta voz que fala, sabendo-se mentirosa, indiferente ao que diz, demasiado velha talvez e demasiado humilhada para poder jamais dizer por fim as palavras que a façam cessar, sabendo-se inútil, para nada, que não se escuta, atenta ao silêncio que ela rompe, por onde talvez um dia lhe volte o longo suspiro claro de advento e de adeus, será uma delas? Não farei mais perguntas, não há mais perguntas, não conheço mais nenhuma. Ela sai de mim, ela me enche, ela clama contra minhas paredes, ela não é minha, não posso susta-la, não posso impedi-la, de me rasgar, de me sacudir, de me assediar. Não é minha, eu não tenho disso, eu não tenho voz e devo falar, é tudo o que sei, é em torno disso que é preciso girar, é disso que é preciso falar, com essa voz que não é minha, mas que não pode ser senão a minha, já que não há senão eu [...]. (*O inominável*, p. 22).

O sujeito (narrador) d’*O inominável* não pode assumir o papel do *cogito* tradicional (cartesiano). A compulsão da fala é quase um espasmo, o retrato de um sujeito em colapso com relação às certezas de si. O “Sou eu portanto quem fala,

---

<sup>160</sup>. Sobre o uso reiterado do talvez pode-se verificar, de modo especial, na última e longa frase d’*O inominável* (p. 134-137).



sozinho, sem poder fazer outra coisa” (*O inominável*, p. 22-23), como *cogito* (mínimo) beckettiano, não pode assumir a função de premissa com base na qual o pensamento pode sustentar as demais correntes de certeza e mesmo a própria existência; o que há de certo é que existem estruturas arbitrárias da linguagem e que essas são a matéria da narrativa. O *cogito* (mínimo) beckettiano poderia ser formulado assim: falo compulsivamente, mas talvez pense e talvez exista. O que Beckett faz não é simplesmente extrair o sujeito e oferecer o nada em seu lugar, mas suspende-o, pondo-o na condição de uma máscara sempre prestes a soçobrar no oceano da dúvida. Trata-se de um “eu mínimo”, minimalista, ou, como sugere Iser (1968), de uma forma reduzida de subjetividade (*Reduktionsformen der Subjektivität*), ou seja, a subjetividade não como um lugar, mas como o processo de busca de si mesma.

Na narrativa, o “eu”, ora se apresentando como sujeito, ora como objeto, pode a qualquer momento ser substituído por um “ele”: “Eu não direi mais eu, não o direi nunca mais, é demasiado idiota. Colocarei em seu lugar, cada vez que o ouça, a terceira pessoa, se me lembrar” (*O inominável*, p. 74). Mas essa permuta logo se revela falsa, uma vez que o eu, o ele e o tu podem ser o mesmo: “Isso não mudará nada. Há apenas eu, eu que não estou, aí onde estou” (*O inominável*, p. 74). Aparentemente, isso confirmaria a constituição de um sujeito único, tanto no sentido epistemológico quanto no moral, capaz de garantir a universalização dos seus juízos. N’*O inominável*, porém, o vazio do sujeito, ou esse lugar que simplesmente “pode existir ou não existir”, afronta a idéia de um sujeito moderno auto-referente<sup>161</sup>. Manifesta-se, assim,

---

<sup>161</sup>. É importante assinalar aqui que a literatura não é um discurso científico, com uma proposta explicitamente teórica. A literatura não visa substituir uma teoria por outra e nem há, em Beckett, uma teoria do sujeito propriamente dita. Há muito mais colocação de problemas, de suspeitas severas sobre os “perigos” de se tomar as teorias de modo absoluto. Isso não significa que a literatura é um discurso construído na base do nonsense e da mera junção de palavras. O próprio Beckett chama atenção para uma idéia de método ou de resoluções, como ele chama, que constituem a maneira como o narrador constrói o texto: “Supor notadamente, de agora em diante, que a coisa dita e a ouvida têm a mesma procedência, evitando contradizer a possibilidade de supor o que quer que seja. Situar essa procedência em mim, sem especificar onde, nada de minúcias, sendo qualquer coisa preferível à consciência de terceiras pessoas e, de uma forma um pouco mais geral, de um mundo exterior. Levantar segundo a necessidade essa compreensão até projetar um surdo excepcionalmente débil de espírito, não ouvindo nada do que diz, nem antes nem tarde demais, e não compreendendo, indiretamente, senão o estrito mínimo. [...] Afastar de uma vez por todas, ao mesmo tempo que a analogia com a danação habitual, qualquer idéia de começo e fim. Superar, naturalmente, a funesta inclinação à expressão. Tomar-me sem escrúpulos nem cautela, por aquele que existe, de alguma maneira, pouco importa qual, nada de minúcias, aquele de quem essa história, por um instante, pretendia ser a história.” (*O inominável*, p. 111-112).

uma tensão constante entre a linguagem, elaboração conceitual e discursiva destinada a uma subjetividade empírica – matéria da narrativa –, e um sujeito transcendental inexistente mas que, não obstante, insiste em existir. Esse sujeito – primeira pessoa da narrativa – ocupa um lugar que não permite confiar em sua realidade. Sua natureza é emitir palavras angustiadamente, dando margem tanto ao solipsismo quanto ao descrédito da palavra: “E pronto! Palavras, ele diz que sabe que são palavras. Mas como pode saber, ele que nunca ouviu outra coisa?” (*O inominável*, p. 74). Nem mesmo a perspectiva da intersubjetividade seria capaz de providenciar um laço, uma ligação com a humanidade. O narrador, sozinho, precisa conviver e se arranjar com sua própria solidão.

A subjetividade fica duplamente reduzida. Por um lado, sua existência, sua matéria física, seu corpo, seu lugar empírico, é posto sob suspeita:

Ah, sim, estou verdadeiramente banhado de lágrimas. Elas acumulam-se em minha barba e dali, quando não pode mais contê-las – não, não tenho barba, cabelos também não, é uma grande bola lisa que tenho sobre os ombros, sem lineamentos, exceto os olhos, dos quais restam apenas as órbitas. E sem a longínqua evidência de minhas palmas, de minhas plantas, das quais não me soube livrar, eu me daria a forma de um ovo, ou talvez a consistência de um ovo, com dois buracos não importa onde para me impedir de estourar. (*O inominável*, p. 20).

O narrador pode estar na rua ou na “estrebaria”, enfim, supostamente em qualquer lugar. Por outro lado, sua subjetividade espiritual também se anula. O “eu” é e não é; é quem põe a palavra que, ao mesmo tempo, nega a si mesma. Mas é na profundidade dessa contradição, só suportada por um discurso do tipo literário, que se apresenta a chave da condição do “eu”: não há existência para além da palavra: “As palavras sustentam a ficção do eu, apenas elas existem e suas ficções, que são verdadeiras enquanto ficções” (TIBURI, 2004, p. 59). O “eu” que sustenta o texto é tão-somente mínimo, um lugar onde as palavras passam; uma teia fina como um tímpano que divide o mundo em dois, o antes e o depois, o fora e o dentro, o conhecido e o desconhecido, mas que não se sedimenta, não tem nome e não segura

nada – pois as palavras não lhe pertencem - nem se organiza como uma estrutura ontológica ou transcendental:

[...] eu vos direi quem sou, eles me dirão quem sou, eu não compreenderei, mas será dito, eles terão dito quem sou, e eu o terei ouvido, sem ouvido eu o terei ouvido, e o terei dito, terei ouvido fora de mim, depois em seguida em mim, talvez seja isso o que sinto, que há um lá-fora e um lá-dentro e eu no meio, talvez seja isso que sou, a coisa que divide o mundo em dois, de um lado o de fora, do outro o de dentro, isso pode ser fino como uma lâmina, não sou nem de um lado nem de outro, estou no meio [...]. (O inominável, p. 103-104).

Quando pensamos em termos de efeitos no “eu”, a relação entre o que se passa em Beckett e a teoria do sublime de Kant fica mais clara agora. Para ambos o encontro estético com a sublimidade – a “desmedida”, o inominável – produz um gesto de retração do “eu”. Em Kant, porém, o gesto sinaliza para uma presença do supra-sensível, que não pode ser capturada pelas formas do representável; a imaginação sugere a presença daquilo que não pode representar, cedendo lugar a um sentimento que aproxima o homem do moral. Já em Beckett o gesto da retração aponta para a fragilidade do próprio ser que “gesticula”, um ser que se vê solitário na sua fugacidade física e mental e que só tem a palavra – precária e arbitrária – como chance de saber de si. O efeito estético que explode no encontro com essa constatação sobre si poderia ser denominado de “sublime”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Expomos a seguir, em breves tópicos, os resultados da investigação:

a) No terreno do kantismo, julgamentos de gosto (belo) manifestam o sentimento de um livre-jogo das faculdades da imaginação e do entendimento no momento em que um objeto é representado. Um juízo assim constituído tem direito a uma validade universal subjetiva porque é um aspecto subjetivo do ajuizamento reflexivo (teleológico) da natureza sob o princípio da conformidade a fins (*Zweckmässigkeit*) da natureza para nossa capacidade cognitiva. Apesar de não encontrar fundamento na aplicação direta de conceitos ou categorias a priori, o ajuizamento de gosto é a prova sensível de que a nossa capacidade de conceptualizar em geral se harmoniza com um mundo integrado e inteligível. O prazer que acompanha o ajuizamento de gosto funciona, assim, como uma promessa de que o homem pode perseguir e realizar seus fins (teóricos e morais) num mundo que se “encaixa” nas suas estruturas subjetivas.

b) Os julgamentos de sublimidade são baseados em sentimentos qualitativamente diferentes daqueles envolvidos no gosto. O sentimento do sublime é um complexo simultâneo de atração e repulsa, resistência e fascínio, baseado no jogo livre entre a imaginação e a razão e que ocorre quando a imaginação falha na representação do objeto sob o princípio da conformidade a fins (*Zweckmässigkeit*) da natureza. Para Kant, porém, essa falha no processo de representação do objeto é

substituída pelo julgamento sob o princípio do uso final da natureza pela vocação supra-sensível do humano. O julgamento do sublime exige validade universal subjetiva condicionada à presença do sentimento moral e à familiaridade com idéias morais possível em qualquer um.

c) Existem dois modos do sublime, dependendo de se é a razão teórica ou prática que está envolvida. O sublime tomado matematicamente concerne aos objetos que extrapolam qualquer medida ou comparação e o sublime tomado dinamicamente aparece nos objetos que suscitam um poder esmagador. Este último também diz respeito ao modo como o sujeito é afetado por certas emoções, tais como entusiasmo, raiva e apatia, quando a fonte dessas emoções não tem a ver com algum interesse próprio. Na lógica da argumentação kantiana os dois modos do sublime estão conectados com idéias morais: o sublime dinâmico diretamente e o sublime matemático indiretamente, uma vez que também os conceitos teóricos envolvem a espontaneidade e a autonomia da razão. O julgamento estético da sublimidade afeta moralmente o ser humano no sentido de que pode contribuir para um desenvolvimento positivo do seu caráter moral basicamente em razão da sua similaridade fenomenológica com o sentimento do respeito.

Essa ligação do sublime com o desenvolvimento do sentimento do moral poderia ser apresentada também de outra forma: o sublime, afirma Kant, não é uma característica objetiva, mas se encontra na liberdade humana, capacidade racional autolegisladora superior ao maior ou mais poderoso objeto da natureza. Quando experimentamos o sentimento ambivalente do sublime no encontro estético com objetos grandiosos e poderosos, o que realmente sentimos é a superioridade de nossa própria vontade livre para agir de acordo com a lei moral.

d) Na interpretação que adotamos durante o trabalho demos destaque ao fato de que a reflexão kantiana sobre o sublime – bem como outras figuras ambivalentes como o gênio e as idéias estéticas – contém potenciais que ultrapassam em grande medida o papel de “prova” do caráter moral do sujeito e sua superioridade com relação à

natureza. Ou seja, na CFJ, o sublime aparece como um conceito ambivalente: se, de um lado, convida a razão a ativar em nós o que tende a superar a “medida sensível” apelando à intervenção de uma outra medida, na qual a idéia racional e a idéia estética se confundem, por outro, põe a razão diante de um abismo, de um excesso capaz de ocasionar situações de vertigem e abalo: “O excessivo para a faculdade da imaginação (até o qual ela é impelida na apreensão da intuição) é, por assim dizer, um abismo no qual ela própria teme perder-se” (CFJ, § 27, B 98, p. 104). Com base nessa segunda idéia procuramos desenvolver a hipótese de que a experiência do sublime abre espaço para o que se encontra para além dos conceitos, representando, até mesmo, um momento de ruptura com a tendência finalística da atividade racional. Se o gosto regula a estética do belo a partir do suposto do prazer desinteressado, partilhável universalmente, procedente do jogo livre das faculdades, as obras sublimes aparecem como entidades negativas: quando procuramos apresentar que existe algo, encontramos no registro do inapresentável, como idéias das quais não podemos dar exemplos ou casos, mas que dão muito a pensar (idéias estéticas).

d) Além de incluir o momento da recepção como traço fundamental da experiência estética, a CFJ não se furta de abordar as características do objeto artístico e o modo como este pode ser objeto do ajuizamento reflexivo estético. Diferentemente de outros artefatos, as obras de arte são feitas como conformes a fins sem a representação de um fim (finalidade sem fim), algo que só é possível pelo talento do gênio criador. Esse talento aproxima o ato da criação da arte com a natureza e não está sob o controle da racionalidade, nem as regras dos seus produtos podem ser explanadas conceitualmente. Isso somente é possível a partir de um livre-jogo entre a imaginação e a faculdade dos conceitos. O trabalho do gênio, que se transforma em arte, permite que a julgemos como bela ou como sublime. As obras de arte do gênio não são governadas por princípios já estabelecidos, nem podem ser objeto de um juízo determinante porque não constituem casos possíveis de regras a priori. Se alguma regra existe para apresentar objeto adequadamente, será a regra do sublime, ou seja, uma não-regra. Na ausência de categorias tanto de produção quanto de interpretação,

cada obra (ou cada texto) é a exposição dessa falta essencial, desse inominável sempre diferido dos critérios de legitimação e comunicação.

e) A experiência do sublime, enquanto vivida espaciotemporalmente, é sempre motivada por um objeto que não deve ser tomado como mero pretexto. Do fato de a sublimidade ser um evento no nosso ânimo não decorre uma reduzida importância do objeto enquanto gênese motivadora, que instala o ser humano numa relação como “algo” exterior que o perturba e desafia. Pelo contrário, não são poucas as páginas da CFJ dedicadas a demonstrar que “tipo” de objetos permite essa experiência. O objeto dito sublime contraria o interesse dos sentidos e, ao mesmo tempo, reforça uma relação estética marcada por uma dinâmica de movimento e resistência. Sua força localiza-se na experiência específica do real que se põe diante de nós, malgrado a nossa incapacidade de o conceptualizarmos ou de o confinarmos numa seqüência intuitiva. O objeto empírico – natureza ou arte –, pela sua inesgotabilidade e inacessibilidade, realiza uma “apresentação negativa”, ou seja, a impossibilidade de a imaginação apresentar algo “convida” a razão a experimentar o seu negativo no e através do sensível.

f) A força estética desse objeto motivador permite deslocar a configuração do sublime para o campo da arte contemporânea, de modo especial para a literatura. De fato, a literatura, ou, pelo menos, a de Samuel Beckett, pela sua singular forma de relação com a imaginação, é capaz de suscitar no leitor um estado de ânimo marcado pela negatividade, por um “curto-circuito” no pensamento, colocando a imaginação no limite de sua possibilidade de apresentação. No romance *O inominável*, objeto de análise neste trabalho, podemos encontrar uma situação em que a consciência do leitor se depara com os interditos que atravessam tanto o tecido formal da obra – que trai a expectativa de uma coerência ou totalidade redentora – quanto o conteúdo, no qual as bases da narrativa – as palavras e o próprio sujeito narrador – estão em colapso. Nesse sentido, *O inominável* busca apresentar ao leitor o conjunto daqueles temas sobre a constituição da subjetividade que escapam ao aparato conceitual da filosofia, e só faz

isso mediante um estilhaçamento das palavras e da própria idéia de subjetividade. O resultado, em termos de efeito no leitor, a estética kantiana denomina “sublime”.



## REFERÊNCIAS

### Obras de Kant – originais e traduções consultadas

KANT, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. 12.ed. Frankfurt: Suhrkamp, 1992.

\_\_\_\_\_. *Kritik der reinen Vernunft*. Frankfurt: Suhrkamp, 1992. 2 v.

\_\_\_\_\_. *Kritik der praktischen Vernunft*. 2.ed. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.

\_\_\_\_\_. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

\_\_\_\_\_. *Crítica del juicio*. Trad. José Rovira Armengoi. 2.ed. Buenos Aires, Losada, 1968.

\_\_\_\_\_. *Crítica del juicio*. 6. ed. Trad. Manuel García Morente. Madrid: Espasa Calpe, 1995.

\_\_\_\_\_. *Crítica del giudizio*. Trad. Alfredo Gargiulo. Roma: Laterza, 1989.

\_\_\_\_\_. *Critique de la faculté de juger*. Trad. A. Philonenko. 7.ed. Paris: Vrin, 1986.

\_\_\_\_\_. *Critique de la faculté de juger*. Trad. Alain Renaut. Paris: Garnier Flammarion, 2000.

\_\_\_\_\_. *The critique of judgment*. Trad. James Creed Meredith. Disponível em: <<http://etext.library.adelaide.edu.au/k/kant/immanuel/k16j/>>. Acesso em 10 dez. 2004.

\_\_\_\_\_. *Kant's critique of judgment*. Trad. J. H. Bernard. Disponível em <<http://oll.libertyfund.org/ToC/0318.php>>. Acesso em 10 dez. 2004.

\_\_\_\_\_. *Crítica da razão prática*. Lisboa: Edições 70, 1994.

\_\_\_\_\_. *Crítica da razão pura*. Trad.: Manuela dos Santos e Alexandre Morujão. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

\_\_\_\_\_. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Trad. Vinícius de Figueiredo. Campinas: Papirus, 1993.

\_\_\_\_\_. *Duas introduções à Crítica do juízo*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

\_\_\_\_\_. *La metafísica de las costumbres*. Trad. Adela Cortina Orts e Jesús Conill Sancho. 3.ed. Madrid: Tecnos, 1999.

\_\_\_\_\_. *Lógica*. Trad. Guido de Almeida. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992.

## Referências auxiliares

ADORNO, Theodor. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt (M): Suhrkamp, 1973.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor. *Minima moralia*. São Paulo: Ática, 1992.

\_\_\_\_\_. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70; São Paulo: Martins Fontes, (s/d).

ALIGUIERI, Dante. *A divina comédia*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

AMNÉSIA. Direção: Christopher Nolan. Produção: Jennifer Todd e Suzanne Todd. Estados Unidos: Newmarket Capital Group, 2000. 1 DVD.

ANAHORY, Ana. Leituras do sublime: Lyotard e Derrida. *Philosophica*, Lisboa, n. 19/20, p. 131-154, 2002.

ALLISON, Henry E. *El idealismo transcendental de Kant: una interpretación y defensa*. Barcelona: Anthropos, 1992.

\_\_\_\_\_. *Kant's theory of taste: a reading of the Critique of Aesthetic Judgment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

\_\_\_\_\_. O quid facti e o quid juris na crítica de Kant do gosto. *Studia Kantiana: Revista da Sociedade Kant Brasileira*, v. I, n. I, p. 53-99, set. 1998.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Porto Alegre: Globo, 1969.

BALDACCHINO, Lewis. *A study in Kant's metaphysics of aesthetic experience: reason and feeling*. Lewinston, New York: The Edwin Mellen, 1991.

BARCO, José Luis del. Fundamentacion transcendental de los juicios esteticos em la Critica del Juicio. *Thémata*, Sevilha, n.5, p. 33-49, 1988.

BAYER, Raymond. *História da estética*. Lisboa: Estampa, 1979.

BEARDSLEY, Monroe C. *Estética: historia y fundamentos*. Madrid: Cátedra, 1976.

BECKETT, Samuel. *Companhia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

\_\_\_\_\_. *O inominável*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

\_\_\_\_\_. *Molloy. Malone dies. The unnamable* [trilogia]. London: J. Calder, 1994.

\_\_\_\_\_. *Proust*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

BLOOM, Harold. O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo. 2.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BLOW UP – depois daquele beijo. Direção: Michelangelo Antonioni. Los Angeles: Warner Home Vídeo, 1966. 1 DVD.

BORGES, Maria de Lourdes. O belo como símbolo do bom ou a estetização da moralidade. *Studia kantiana*, São Paulo, v. 3, n.1, p. 125-140, nov. 2001.

BRUM, José Thomaz. Visões do sublime: de Kant a Lyotard. In: CERÓN, Ileana P.; REIS, Paulo. *Kant: crítica e estética na modernidade*. São Paulo: Senac, 1999. p.59-66.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus, Unicamp, 1993.

CASSIRER, Ernest. *Kant, vida y doctrina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

CHADWICK, Ruth E.; CAZEAUX, Clive. *Immanuel Kant: critical assessments*. London, New Cork: Routledge, 1992. v. IV.

COHEN, Hermann. *Kants Begründung der Ästhetik*. Berlin, 1889.

CORTAZAR, Julio. *Las babas del diablo*. Disponível em: <<http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/babas.htm>>. Acesso em: 30 jun. 2005.

COSTA, Jurandir Freire. *O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

CRAWFORD, Donald W. *Kant's aesthetic theory*. Madison: University of Wisconsin Press, 1974.

\_\_\_\_\_. The place of the sublime in Kant's aesthetic theory. In: KENNINGTON, Richard (Org.). *The philosophy of Kant*. Washington D.C., 1985.

CROCE, Benedetto. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. 11. ed. Bari: Laterza, 1965.

CROWTHER, Paul. *The kantian sublime: from morality to art*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. Lisboa: Edições 70, 1994.

\_\_\_\_\_. L'idée de genese dans l'esthétique de Kant. *Revue d'Esthétique*, Paris, p. 113-136, 1963.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. Lisboa: Edições 70, 2000.

\_\_\_\_\_. *Meditações*. 3.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores).

DUMOUCHEL, Daniel. La découverte de la faculté de juger réfléchissante. *Kant-Studien*, Berlin, v. 4, n. 85, p. 410-442, 1994.

DUARTE, Rodrigo A. de Paiva. *Mimesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza*. São Paulo: Loyola, 1993. (Filosofia, 29).

\_\_\_\_\_. Morte da imortalidade: Adorno e o prognóstico hegeliano da morte da arte. In: \_\_\_\_\_. *Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: UFMG, 1997. p. 117-129.

\_\_\_\_\_. Seis nomes, um só Adorno. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994. p. 433-459.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

EISLER, Rudolf. *Kant – Lexikon*. Paris: Gallimard, 1994.

ESTEVEES, Julio Cesar Ramos. A racionalização da natureza e a naturalização da razão na Crítica da Faculdade de Julgar. *Studia kantiana*, São Paulo, v. 3, n.1, p. 91-124, nov. 2001.

FIGUEIREDO, Vinicius de. A natureza conivente: a importância transcendental do gosto para o conhecimento em Kant. *Studia kantiana*, São Paulo, v. 3, n.1, p. 161-194, nov. 2001.

FLICKINGER, Hans Georg. Subjetividade e tempo: Considerações em torno da interpretação da obra de M. Proust por S. Beckett. *Veritas*, Porto Alegre, v. 38, n. 152, p. 533-550, dez. 1993.

\_\_\_\_\_. Da experiência da arte à hermenêutica filosófica. In: ALMEIDA, C. L.; FLICKINGER, H. G.; ROHDEN, L. *Hermenêutica filosófica: nas trilhas de Hans-Georg Gadamer*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. (Filosofia, 117).

\_\_\_\_\_. Para um acesso à arte moderna. In: FELTES, Heloísa P. de Moraes; ZILLES, Urbano (Org.). *Filosofia: diálogo de horizontes*. Caxias do Sul: Educ; Porto Alegre: Edipucrs, 2001. p. 339-447.

FREITAS, Verlaine. A beleza como símbolo da moralidade na Crítica da Faculdade do Juízo de Kant. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 90-100.

GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985. p. 27-52.

\_\_\_\_\_. *Verdad y metodo I: fundamentos de una hermenéutica filosófica*. 6.ed. Salamanca: Sígueme, 1996.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Norma e forma: estudos sobre a arte da Renascença*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GOODMAN, Nelson. *Languages of art: an approach to a theory of symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968.

GUYER, Paul. *Kant and the experience of freedom*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

\_\_\_\_\_. *Kant and the claims of taste*. 2.ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

\_\_\_\_\_. Os símbolos da liberdade na estética kantiana. *O que nos faz pensar*, PUC-Rio, n. 9, p. 73-92, out. 1995.

HAMM, Christian. A atualidade da estética kantiana. In: ROHDEN, Valério (Coord.). *200 anos da crítica da faculdade do juízo de Kant*. Porto Alegre: Ed. da Universidade, Instituto Goethe, 1992. p. 106-120.

HEGEL, Georg W. Friedrich. *Estética*. Lisboa: Guimarães, 1993.

HENRICH, Dieter. Explicación kantiana del juicio de estético. *Estudios de Filosofía*, Universidade de Antioquia, Medellín, p.77-94, ago. 1992.

\_\_\_\_\_. Kant's explanation of aesthetic judgment. In: \_\_\_\_\_. *Aesthetic judgment and the moral image of the world: studies in Kant*. Stanford: Stanford University Press, 1992. p. 29-56.

\_\_\_\_\_. Kunst und Kunstphilosophie in der Gegenwart (Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel). In: ISER, Wolfgang (Org.). *Immanente Ästhetik-ästhetische Reflexion* (Poetik und Hermeneutik II). München: W. Fink, 1966. p. 11-33, 524-531.

\_\_\_\_\_. *Selbstverhältnisse*. Stuttgart: Philipp Reclam, 1993.

\_\_\_\_\_. Subjetividade e arte. In: ROSENFELD, Denis L. (Org.). *Ética e estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 50-72.

\_\_\_\_\_. The moral image of the world. In: \_\_\_\_\_. *Aesthetic judgment and the moral image of the world: studies in Kant*. Stanford: Stanford University Press, 1992. p. 3-28.

\_\_\_\_\_. *The unity of reason: essays on Kant's philosophy*. Cambridge/London: Harvard University Press, 1994.

HERMANN, Nadja. Ética e estética: horizonte em deslocamento. *Veritas*, Porto Alegre, v. 50, n. 2, p. 343-370, jun. 2004.

HERTZ, Neil. *O fim da linha: ensaios sobre a psicanálise e o sublime*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

ISER, Wolfgang. Reduktionsformen der Subjektivität. In: JAUSS, H. R. (Org.). *Die Nicht mehr schönen Künste* (Poetik und Hermeneutik III). München: W. Fink, 1968. p. 435-491.

\_\_\_\_\_. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1.

\_\_\_\_\_. O ressurgimento da estética. In: ROSENFELD, Denis L. (Org.). *Ética e estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 35-49.

JACQUART, Emmanuel. *De la problematique du moi a la fiction du moi chez Beckett*. Disponível em <[http://mlpa.nottingham.ac.uk/archive/00000028/01/LeM\\_Jacquart.pdf](http://mlpa.nottingham.ac.uk/archive/00000028/01/LeM_Jacquart.pdf)>. Acesso em 10 dez. 2004.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: JAUSS, Hans Robert; ISER, Wolfgang; STIERLE, Karlheinz; GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 43-61. (Literatura e teoria literária, v. 36).

\_\_\_\_\_. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis.. In: JAUSS, Hans Robert; ISER, Wolfgang; STIERLE, Karlheinz; GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 63-82. (Literatura e teoria literária, v. 36).

KAULBACH, Friedrich. Explicacion kantiana del juicio estético. *Estudios de Filosofia*, Medellín, p. 77-94, ago. 1992.

KERKHOFF, Manfred. Kant: el momento sublime. *Diálogos: Revista del Departamento de Filosofia, Universidad de Puerto Rico*, ano XXIII, n: 52, p.37-52, jul. 1988.

KÖRNER, S. *Kant*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

KULENKAMPPF, Jens. *Kants Logik des ästhetischen Urteils*. Frankfurt (M): Vittorio Klostermann, 1978.

\_\_\_\_\_. A chave da crítica do gosto. *Studia kantiana*, São Paulo, v. 3, n.1, p. 7-28, nov. 2001.

\_\_\_\_\_. A estética kantiana entre antropologia e filosofia transcendental. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 36-53.

\_\_\_\_\_. A lógica kantiana do juízo estético e o significado metafísico do belo. In: ROHDEN, Valério (Coord.). *200 anos da crítica da faculdade do juízo de Kant*. Porto Alegre: Ed. da Universidade, Instituto Goethe, 1992. p. 9-23.

\_\_\_\_\_. Do gosto como uma espécie de sensus communis ou sobre as condições da comunicação estética. In: ROHDEN, Valério (Coord.). *200 anos da crítica da faculdade do juízo de Kant*. Porto Alegre: Ed. da Universidade, Instituto Goethe, 1992. p. 65-82.

\_\_\_\_\_. *Materialen zu Kants "Kritik der Urteilskraft"*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

KUYPERS, K. *Kants Kunsttheorie und die Einheit der Kritik der Urteilskraft*. Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1972.

LALLANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEBRUN, Gerárd. *Kant e o fim da metafísica*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

\_\_\_\_\_. *Sobre Kant*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

LONGINO. *Do sublime*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LOPARIC, Zeljko. Acerca da sintaxe e da semântica dos juízos estéticos. *Studia Kantiana*, São Paulo, v. 3, n.1, p. 49-90, nov. 2001.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 7.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

\_\_\_\_\_. Das Interesse des Erhabenen. In: PRIES, Christine (Org.). *Das Erhabene: Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1989. p. 91-118.

\_\_\_\_\_. La reflexion dans l'esthétique kantienne. *Revue Internationale de Philosophie*, Bruxelles (Bélgica), v. 4, n. 175, p. 507-551, 1990.

\_\_\_\_\_. *Lições sobre a analítica do sublime*. São Paulo: Papirus, 1993.

LUHMANN, Niklas. *La realidad de los medios de masas*. Barcelona: Iberoamericana, 2000.

MACINTYRE, Alasdair. *Depois da virtude*. Florianópolis: Edusc, 2001.

MAJETSCHAK, Stefan. "As coisas belas indicam que o ser humano se encaixa no mundo": implicações metafísicas do conceito kantiano de beleza. Kassel, 2005 (mimeo.).

MARQUES, António. A Crítica da faculdade do juízo como alargamento da revolução copernicana de Kant. In: ROHDEN, Valério (Coord.). *200 anos da crítica da faculdade do juízo de Kant*. Porto Alegre: Ed. da Universidade, Instituto Goethe, 1992. p. 24-34.

\_\_\_\_\_. *Organismo e sistema em Kant*. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

MARZOA, Martinez. *Desconocida raíz común*. Madrid: Visor, 1987.

\_\_\_\_\_. La Crítica de Juicio estético, Hölderlin y el idealismo. In: ARAMAYO, Roberto R.; VILAR, Gerard (Ed.). *En la cumbre del criticismo: simpósio sobre la Crítica del Juicio de Kant*. Barcelona: Antrophos; México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992. p. 139-151.

MATTÉI, Jean-François. Civilização e barbárie. In: ROSENFELD, Denis L. (Org.). *Ética e estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 73-85.



MATTHEWS, Patricia M. *The significance of beauty: Kant on feeling and the system of the mind*. Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic Publishers, 1997.

MERTENS, Helga. *Comentar zur Ersten Einleitung in Kant's Kritik der Urteilskraft: zur systematischen Funktion der Kritik der Urteilskraft für das System der Vernunftkritik*. München: Johannes Berchmans Verlag, 1975.

MOLINUEVO, José Luis. El lado oscuro de lo sublime. In: ARAMAYO, Roberto R.; VILAR, Gerard (Ed.). *En la cumbre del criticismo: simpósio sobre la Crítica del Juicio de Kant*. Barcelona: Antrophos; México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992. p. 152-168.

MOURA, Vítor. Velocidade e acordo: o caráter metafórico das idéias estéticas. *Philosophica*, Lisboa, n. 24, p. 43-64, 2004.

MYSKJA, Bjørn K. *The sublime in Kant and Beckett: Aesthetic judgement, ethics and literature*. Berlin: Walter de Gruyter, 2002. (Kantstudien: Ergänzungshefte, 140).

OLIVEIRA, Nythamar F. Estética e ética na terceira crítica. *Veritas*, Porto Alegre, v. 46, n. 4, p. 593 – 606, dez. 2001.

PARRET, Herman. Kant sobre a música. *Argumento*, Lisboa, v. II, n. 3-4, p. 93-114. out. 1992.

PHILONENKO, A. *L'oeuvre de Kant: la philosophie critique. Morale et politique*. Paris: Vrin, 1972.

PILLOW, Kirk. *Sublime understanding: Aesthetic reflection in Kant and Hegel*. Massachusetts: MIT Press, 2000.

PIPPIN, Robert B. Até que ponto são reflexivos os juízos estéticos de Kant. *Argumento*, Lisboa, v. II, n. 3-4, p. 115-135, out. 1992.

PÖLTNER, Günther. El concepto de “conformidade a fines” em la critica del juicio estetico. *Anuário Filosófico*, Pamplona, v. XXIII, n. 1, p. 99-112, 1990.

PORTA, Mario A. González. Analisis de la doctrina etica de las “Observaciones sobre lo bello y lo sublime”. *Thémata*, Sevilha, n. 6, p. 77-93, 1989.

POTHAST, Ulrich. *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit: über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung auf Samuel Beckett*. Frankfurt (M): Suhrkamp, 1982.

PRIES, Christine (Org.). *Das Erhabene: Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1989.

RECKI, Birgit. “Que posso esperar?” a *promesse de bonheur* na Crítica da Faculdade do Juízo. *Argumento*, Lisboa, v. II, n. 3-4, p. 37-54. out. 1992.

RENAUT, Alain. *Kant aujourd’hui*. Paris: Aubier, 1997.

ROBLES, Pablo Oyarzún. Imitación y expresión: sobre la teoría kantiana de la arte. In: ROHDEN, Valério (Coord.). *200 anos da crítica da faculdade do juízo de Kant*. Porto Alegre: Ed. da Universidade, Instituto Goethe, 1992. p. 83-105.

ROHDEN, Valerio. Aparências estéticas não enganam: sobre a relação entre juízo de gosto e conhecimento em Kant. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 53-86.

\_\_\_\_\_. El término Gemüt en la Crítica del juicio. In: SOBREVILLA, David (Comp.). *Filosofia, política y estética en la Crítica del Juicio de Kant*. Actas del Coloquio de Lima conmemorativo del bicentenario de la tercera Crítica. Lima: Goethe-Institut, 1991. p.49-64.

\_\_\_\_\_. *Interesse da razão e liberdade*. São Paulo: Ática, 1981.

\_\_\_\_\_. Magnanimitas: um problema de relação entre estética e ética. *Studia Kantiana*, São Paulo, v. 3, n.1, p. 29-48, nov. 2001.

\_\_\_\_\_. Tradução em perspectiva: sobre algumas questões e dificuldades na tradução da Crítica da faculdade do juízo. In: \_\_\_\_\_ (Coord.). *200 anos da crítica da faculdade do juízo de Kant*. Porto Alegre: Ed. da Universidade, Instituto Goethe, 1992. p. 121-131.

RORTY, Richard. *A filosofia e o espelho da natureza*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

SANTOS, José Henrique. O lugar da Crítica da Faculdade do Juízo na filosofia de Kant. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 15-35.

SANTOS, Leonel Ribeiro dos. *A razão sensível: estudos kantianos*. Lisboa: Colibri, 1994.

SCHAPER, Eva. Kant on aesthetic appraisals. *Kant-Studien*, Berlin, n. 64, 1973.

\_\_\_\_\_. Taste, sublimity, and genius: the aesthetics of nature and art. In: GUYER, Paul (Ed.). *The Cambridge Companion to Kant*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 367-393.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. 4.ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHLAPP, Otto. *Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1901.

SCHWEPPENHÄUSER, Gerhardt. Observadores paradoxais, testemunhas imaginárias: reflexões sobre uma teoria contemporânea da cultura de massa. *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 100, p. 44-56, dez. 1999.

SIMÃO, Cristiana Veiga. As idéias embaraçosas: a natureza da razão e a sua relação com a experiência do sublime. *Philosophica*, Lisboa, n. 19/20, p. 293-309, 2002.

SONTAG, Susan. *Against interpretation and other essays*. USA: Picador, 2001.

SOUZA, Ricardo Timm de; DUARTE, Rodrigo (Org.). *Filosofia e literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. (Filosofia, 183).

TERRA, Ricardo. Reflexão e sistema: as duas Introduções à Crítica do Juízo. In: KANT, Immanuel. *Dois introduções à Crítica do juízo*. São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 11-27.

TIBURI, Márcia. Descartes e Beckett ou sobre a escuridão da certeza: pequeno experimento de submetateoria, protometateoria, metaprototeoria à procura de um método. In: SOUZA, Ricardo Timm de; DUARTE, Rodrigo (Org.). *Filosofia e literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. (Filosofia, 183). p. 35-62.

\_\_\_\_\_. *Filosofia cinza: a melancolia e o corpo nas dobras da escrita*. Porto Alegre: Escritos, 2004.

\_\_\_\_\_. Kant, o sublime e a natureza ou o sonho da razão. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 238-251.

TONELLI, Giorgio. La formazione del texto della Kritik der Urteilskraft. *Revue Internationale de Philosophie*, Bélgica, v. 8, n: 30, p. 425-448, 1954.

TROMBETTA, Gerson Luís. O que há de moderno na estética de Kant: uma 'outra' leitura dos paradoxos da Crítica da Faculdade do Juízo Estética. In: HANSEN, Gilvan L.; CENCI, Elve M. *Racionalidade, modernidade e universidade: Festschrift em homenagem ao prof. Leonardo Prota*. Londrina: CEFIL. Editora da UEL, 2000. p. 129-156.

\_\_\_\_\_. Pode um juízo de gosto ter direito à universalidade? *Revista de Filosofia e Ciências Humanas*, Passo Fundo, ano 14, n. 1, p. 23-44, jan./jun. 1998.

TÜRCKE, Christoph. O belo irresolvido: Kant e a tirania do relativismo na arte. In: CERÓN, Ileana P.; REIS, Paulo. *Kant: crítica e estética na modernidade*. São Paulo: SENAC, 1999. p.79-92.

VILLACANAÑAS, José L. Naturaleza y razón: Kant filósofo del clasicismo. In: \_\_\_\_\_ et al. *Estudios sobre la "Crítica del Juicio"*. Madrid: Visor, 1990. p. 13-74.

\_\_\_\_\_. Lo sublime y la muerte: de Kant a la ironía romántica. In: ARAMAYO, Roberto R.; VILAR, Gerard (Ed.). *En la cumbre del criticismo: simpósio sobre la Crítica del Juicio de Kant*. Barcelona: Antrophos; México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992. p. 243-295.

WELSCH, Wolfgang. Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen. PRIES, Christine (Org.). *Das Erhabene: Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1989. p. 185-216.

\_\_\_\_\_. Estetização e estetização profunda ou: a respeito da atualidade do estético nos dias de hoje. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 6, n. 9, p. 7-22, maio 1995.

\_\_\_\_\_. *Undoing aesthetics*. Londres: Sage Publications, 1997.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo: Edusp, 1993.

ZAMMITO, John H. *The genesis of Kant's Critique of judgment*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.