



**O JUÍZO DE GOSTO COMO FUNDAMENTO DE  
INTERPRETAÇÃO DA BELEZA NATURAL E  
ARTÍSTICA NA *CRÍTICA DA FACULDADE DE JULGAR*  
DE IMMANUEL KANT**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Mónica Herrera Noguera**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2006**

**O JUÍZO DE GOSTO COMO FUNDAMENTO DE  
INTERPRETAÇÃO DA BELEZA NATURAL E ARTÍSTICA NA  
*CRÍTICA DA FACULDADE DE JULGAR* DE IMMANUEL KANT**

**por**

**Mónica Herrera Noguera**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Filosofia Transcendental e Hermenêutica, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Filosofia.**

**Orientador: Prof. Dr. Christian Viktor Hamm**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2006**

**Universidade Federal de Santa Maria  
Centro de Ciências Sociais e Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Filosofia**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,  
aprova a Dissertação de Mestrado

**O JUÍZO DE GOSTO COMO FUNDAMENTO DE INTERPRETAÇÃO  
DA BELEZA NATURAL E ARTÍSTICA NA *CRÍTICA DA FACULDADE  
DE JULGAR* DE IMMANUEL KANT**

elaborada por  
**Mónica Herrera Noguera**

como requisito parcial para obtenção do grau de  
**Mestre em Filosofia**

**COMISSÃO EXAMINADORA:**

---

**Prof. Dr. Christian Viktor Hamm**  
(Presidente/Orientador)

---

**Prof. Dr. Rodrigo Duarte (UFMG)**

---

**Prof. Dr. Hans Christian Klotz (UFSM)**

---

**Prof. Dr. Noeli Dutra Rossato (UFSM)**  
(Suplente)

Santa Maria, 14 de Agosto de 2006.

## AGRADECIMENTOS

- Aos meus pais, Berta Noguera e Walter Herrera;
- A meu irmão Jorge Luis;
- A minha tia Rodinelsi;
- A Juan Fló, mestre e amigo, pela confiança e a paciência para atender as minhas idéias e inquietudes;
- A María Inés Moreno e Andrea Carriquiry, amigas e parceiras do debate em Estética;
- Aos Professores Dr. Alejandro Vigo (PUC-Chile), Dr. Valentín Fedinan (Middlebury College-EUUU), Dr. Rodrigo Duarte (UFMG) e Dr. Marco Aurélio Werle (USP), por atender as minhas múltiples perguntas sem ter nenhuma obrigação;
- A fotografa Diana Mines e a Cia. Mínima de Teatro (SM) pela amizade e a contribuição desde a prática artística;
- A Adriano Perin, pelo recebimento no Brasil, a amizade, a colaboração como colega, e sua fidelidade a Kant e ao olhar crítico;
- A Gisele Seco, pelo recebimento no Brasil, a amizade, e a colaboração com este trabalho;
- A Arthur Grupillo e Miguel Gally, colegas, críticos e amigos desde o X Congresso Kant Internacional;
- A Lara de Bittencourt, Viviane Bottom, Pablo Canalles, Atilio Correa, André Cremonezi, Clodoveo e João Guidolhin, André Isaia, Priscilia Padilha, Mauricio Schneider, Sérgio Schultz, Andréia Silva e Alexandre —em rigorosa ordem alfabética— pelo recebimento no Brasil, a amizade e a colaboração no trabalho;
- A Aníbal Corti, pela amizade e permanente exigência de rigor crítico, além das muitas formas em que contribuiu a que esta dissertação fosse possível;
- Aos Professores Dr. Albertinho Gallina, Dr. Christian Klotz, Dr. Abel Lassalle Casanave e Dr. Noeli Rossatto pelas aulas e as contribuições na reflexão filosófica;
- A Rita Veiga, pela correção do português;
- A Martín Otheguy e Pedro Rivera pela correção do resumo em inglês (abstract);
- Ao Prof. Dr. Christian Viktor Hamm pela confiança e pela orientação deste trabalho (além das correções das traduções ao alemão);
- À CAPES pelo financiamento da pesquisa.

## SUMÁRIO

<b>LISTA DE ABREVIATURAS.....</b>	<b>vii</b>
<b>LISTA DE FIGURAS .....</b>	<b>viii</b>
<b>RESUMO .....</b>	<b>ix</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>x</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>2</b>
<b>Primeira Parte: O lugar do gosto na arquitetura da Razão Pura.....</b>	<b>5</b>
<b>Capítulo 1. O problema teórico.....</b>	<b>6</b>
1.1. Entendimento e sensibilidade: a necessária referência das categorias ao dado na intuição sensível.....	8
1.2. Faculdade de julgar e sensibilidade: a aplicação efetiva das categorias à sensibilidade pura.....	13
1.3. Razão e sensibilidade: o uso regulativo das “idéias de razão” com relação ao conhecimento científico	15
<b>Capítulo 2. O problema prático.....</b>	<b>19</b>
2.1. Sentimento e realidade da lei moral.....	19
2.2. Ordem do universo, felicidade e liberdade.....	25
2.3. Causas mecânicas e inteligíveis .....	28
<b>Capítulo 3. A técnica da natureza .....</b>	<b>30</b>
3.1. Técnica e mecânica: a questão do objeto arqueológico.....	32
3.2. Reflexão e sentimento: construção da KU (lugar do juízo de gosto).....	39
3.3. Sensação e sentimento .....	42
<b>Segunda Parte: Os juízos sobre o belo.....</b>	<b>45</b>
<b>Capítulo 4. A estrutura da “Analítica do belo”: o <i>quid facti</i>.....</b>	<b>46</b>
4.1. O desinteresse.....	46
4.2. A universalidade.....	55
4.3. A conformidade a fins.....	62
<b>Capítulo 5. Fundamentação dos juízos de gosto: o <i>quid juris</i> .....</b>	<b>68</b>
5.1. A necessidade .....	69
5.2. A dedução do juízo de gosto .....	73
5.3. A dialética do juízo de gosto.....	78
<b>Capítulo 6. Duas formas de entender a beleza? .....</b>	<b>81</b>
6.1. A beleza como mera reflexão.....	81
6.2. A beleza fundamentada num conceito.....	87
6.3. São compatíveis estas duas perspectivas?.....	93
<b>Terceira Parte: A espontaneidade da obra de arte.....</b>	<b>103</b>
<b>Capítulo 7. O problema do conceito arte na KU .....</b>	<b>104</b>
7.1. Kant e o problema da definibilidade da arte.....	105

7.2. <i>Arte de gênio</i> .....	107
7.3. <i>A ausência do conceito “arte” na teoria estética de Kant</i> .....	111
7.3.1. <i>A “regra fundamental” do gênio</i> .....	111
7.3.2. <i>Beleza aderida ao conceito “arte”</i> .....	113
7.3.3. <i>A beleza como expressão de idéias estéticas</i> .....	115
<b>Capítulo 8. Gênio, gosto e exemplar</b> .....	<b>118</b>
8.1. <i>A relação entre conceitos de forma e expressão de idéias estéticas</i> .....	119
8.2. <i>O exemplar como chave de treinamento para a criação e o reconhecimento da beleza</i> .....	126
8.3. <i>A “purificação” estética do exemplar</i> .....	133
<b>Capítulo 9. Arte, não arte e espontaneidade</b> .....	<b>137</b>
9.1. <i>A “naturalização” da obra de arte: arte, não arte e espontaneidade</i> .....	137
9.2. <i>Por que Kant haveria ficado satisfeito com esta caracterização da arte?</i> .....	145
9.2.1. <i>O ocaso da mimesis como teoria estética</i> .....	145
9.2.2. <i>O progresso na arte</i> .....	148
9.2.3. <i>Arte e símbolo</i> .....	150
9.3. <i>Normatividade do gosto e autonomia da arte</i> .....	153
<b>CONCLUSÕES</b> .....	<b>156</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>159</b>

## LISTA DE ABREVIATURAS

- Unt.** *Untersuchung über die Deutlichkeit der Grundsätze der natürlichen Theologie und der Moral.*  
*Investigação sobre a distinção dos princípios da teologia natural e da moral.*
- KrV** *Kritik der reinen Vernunft.*  
*Crítica da razão pura.*
- Prol.** *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik.*  
*Prolegômenos a toda metafísica futura.*
- GMS** *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten.*  
*Fundamentação da metafísica dos costumes.*
- KpV** *Kritik der praktischen Vernunft.*  
*Crítica da razão prática.*
- EE** *Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft.*  
*Primeira introdução à Crítica da faculdade do juízo.*
- KU** *Kritik der Urteilskraft.*  
*Crítica da faculdade de julgar.*
- JL** *Logik „anonymus Jäsche“.*  
*Lógica Jäsche.*
- GtPP.** *Über den Gebrauch teleologischer Principien in der Philosophie.*  
*Sobre o uso de princípios teleológicos em filosofia..*
- RE** *Über eine Entdeckung, nach der alle neue Kritik der reinen Vernunft durch eine ältere entbehrlich gemacht werden soll*  
*Da utilidade de uma nova crítica da razão pura: Resposta a Eberhard.*
- ApH** *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*  
*Antropologia de um ponto de vista pragmático*
- VM** *Vorlesungen über Metaphysik*  
*Lições sobre Metafísica*
- Ak.** *Akademie Textausgabe: Kant's Gesammelte Schriften*  
*Edição da Academia: Escritos colecionados de Kant*
- s.m.** *Sublinhado meu*
- n.m.** *Negritas minhas*

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Marcel Duchamp *Fountain* (1917) p. 95

Figura 2: Marcel Duchamp, *Roue de bicyclette* (1913) p. 95

Figura 3: Fotografia de escultura em bronze “Pássaro no espaço” de Constantin Brancusi (1919) p. 96

Figura 4: Saca-rolhas para garrafas de vinho. p. 97

Figura 5: Decoração de mesas. p. 97

Figura 6: Fotografia de pintura. Escola de Atenas, de Rafaello de Sanzio, (1508 e 1511). p. 98

Figura 7: Fotografia de escultura. Laocoonte. p. 98

Figura 8: Moldura com desenhos de folhas (modelo Alcazabam) p. 99

Figura 9: Fotografia de uma flor. p. 99

Figura 10: Moldura de desenho regular (modelo Azaharam) p. 100

Figura 11: Reprodução de pintura. *Madre e filho* de Paul Klee (1938) p. 100

Figura 12: Fotografia do Wivenhoe Park em Essex. p. 101

Figura 13: Reprodução de pintura. *Wivenhoe Park* de John Constable (1816) p. 101

Figura 14: Reprodução de escultura romana: corpo jovem com cabeça de idoso. p. 102

Figura 15: Reprodução de escultura romana: corpo idealizado com cabeça detalhista no que diz respeito aos efeitos da idade e assemelhados. p. 102



## RESUMO

Dissertação de Mestrado

Programa de Pós-Graduação em Filosofia

Universidade Federal de Santa Maria

### **O JUÍZO DE GOSTO COMO FUNDAMENTO DE INTERPRETAÇÃO DA BELEZA NATURAL E ARTÍSTICA NA *CRÍTICA DA FACULDADE DE JULGAR* DE IMMANUEL KANT**

AUTOR: MÓNICA HERRERA NOGUERA

ORIENTADOR: CHRISTIAN VIKTOR HAMM

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 14 de Agosto de 2006.

Provavelmente o principal problema da relação entre arte e beleza na *Crítica da Faculdade de Julgar*, de 1790, esteja na necessidade de reconhecer um objeto como obra de arte (através de um conceito de arte) e o juízo de gosto, que, considerado puro, não pode ter conceitos que determinem o objeto. Porém, não parece haver outra experiência além da experiência de beleza para o reconhecimento da obra de arte bela. Assim, faz-se necessário explorar os pontos de convergência entre uma produção orientada a fins e a produção de um objeto belo, considerando, contudo, que o “conceito” de obra de arte é diferente de qualquer conceito que possa ser colocado como fim de um ato intencional. No percurso do trabalho nos propomos a explorar as relações entre a prática do gênio e o gosto como regulador da produção artística e do reconhecimento e valoração das obras de arte. Consideraremos para isso as possíveis regras do gênio, tentando isolar os aspectos formais e os aspectos de conteúdo do objeto. Neste intento, partiremos da classificação das obras de arte como formas de expressividade, semelhantes à linguagem, visando mostrar as fraquezas de qualquer norma estética clássica no estabelecimento de regras de conexão entre formas e conteúdos. Porém, também avaliaremos a ênfase do próprio Kant em manter conexões identificáveis entre os objetos considerados obras de arte, sobretudo os aspectos formais dos mesmos. A partir da análise anterior estaremos obrigados a avaliar a relação entre arte bela e natureza. O fracasso da arbitrariedade, como forma de estabelecimento do belo artístico — enquanto assimilação a uma forma de linguagem — nos leva a recuperar a teoria da beleza natural, visando encontrar os pontos de contato entre beleza e experiência estética da arte. Destarte, avaliaremos as conseqüências que temos da teoria kantiana da arte em relação à experiência estética da “Analítica do Belo”, destacando as dificuldades de que o próprio Kant poderia ter sido consciente ao desenvolver sua filosofia da arte. O alvo fundamental deste percurso através do texto de Kant se encontra na possibilidade de avaliar a atualidade da estética kantiana, vinculando à exegese do texto dois elementos fundamentais do debate contemporâneo em filosofia da arte: definição (ou reconhecimento) e valoração. Pretendemos mostrar que os aspectos considerados por Kant como necessários para manter este equilíbrio (originalidade, relação entre artistas e público a través da obra, lugar da obra na sociedade, prazer da experiência estética, tradição artística), ainda são relevantes para o debate atual no que diz respeito à estética e ao agir humano reflexivo.

Palavras-chaves: juízo de gosto, beleza, gênio, obra de arte, exemplar.

**ABSTRACT**

Master's Thesis

Postgraduate Program in Philosophy

Federal University of Santa Maria, Brazil

**THE JUDGMENT OF TASTE AS THE GROUND OF  
INTERPRETATION FOR NATURAL AND ARTISTIC BEAUTY IN THE  
*CRITIQUE OF THE POWER OF JUDGMENT OF IMMANUEL KANT***

AUTHOR: MÓNICA HERRERA NOGUERA

ADVISOR: CHRISTIAN VIKTOR HAMM

Date and Place of the Defense: Santa Maria, August 14<sup>th</sup> 2006.

Probably the fundamental issue about the relation between art and beauty in the *Critique of the Power of Judgment*, of 1790, is the difficulty to recognize an object as a work of art (across a concept of art) and the judgment of taste, which when considered as pure cannot possess concepts that determine the object. Nevertheless, there does not seem to be another experience such as the experience of beauty for the recognition of beautiful artwork. Thus, it becomes necessary to explore the points of convergence between a production oriented to ends and the production of a beautiful object, considering, despite what has just been said, that the "concept" of work of art is different from any concept that could be considered to be an end of an intentional act. Along this dissertation we propose to explore the relations between the practice of genius and taste, as regulators of the artistic production, recognition and valuation of the works of art. We will consider for it, the possible rules of the genius, trying to isolate the formal and content aspects of the object. With this intention, we will depart from the classification of the works of art as forms of expressiveness, similar to the language, trying to show the weaknesses of any classic aesthetic norm in the establishment of rules of connection between forms and contents. Nevertheless, also we will evaluate the emphasis of Kant himself in supporting identifiable connections between the objects considered as works of art, specially the formal aspects of the same ones. From the previous analysis we will be forced to evaluate the relationship between beautiful art and nature. The failure of the arbitrariness, as a way for establish the artistic beauty —in the assimilation to a form of language—, leads us to recovering the theory of natural beauty, trying to find the points of contact between beauty and aesthetic the experience of art. Therefore, we will evaluate the consequences of the Kantian theory of art in relation to the aesthetic experience of the "Analytic of the Beauty ", distinguishing the difficulties that Kant might have had in mind when he developed his philosophy of art. The fundamental aim of this tour across Kant's text is the possibility of evaluating the current importance of the Kantian aesthetics, linking the exegesis of the text with two fundamental elements of the contemporary debate in philosophy of art: definition (or recognition) and valuation. We try to show that the aspects considered by Kant as necessary to support this balance (originality, relation between artists and public across the work, place of the work em the society, pleasure of the aesthetic experience, artistic tradition), still are relevant for the current debate in aesthetics and reflective human action..

Key-words: Judgment of Taste, beauty, genius, work of art, exemplar.

O quebra-cabeça do mundo parece se resolver no belo e na obra de arte, não obstante esta solução não pode ser formulada, pelo que a própria solução do quebra-cabeça permanece como o maior quebra-cabeça.

Dieter Henrich in “Beauty and Freedom. Schiller’s Struggle with Kant’s Aesthetics”

## INTRODUÇÃO

Pesquisar a filosofia da arte de Kant poderia parecer uma empresa desatinada. No entanto, nosso trabalho se justifica pelo interesse que despertou sua filosofia da arte no século XX, primeiro como antecedente da tradição que busca o específico da arte proclamando sua autonomia de outros fins (arte pela arte), segundo como fundamento da proposta formalista, e logo — chegando ao debate atual — como alternativa para os problemas surgidos por ambas as interpretações, dado que também aponta a um aspecto fundamental da criação e recepção da arte, a saber, a expressão e/ou comunicação de conteúdos no marco de uma experiência estética especificamente artística. Relaciona-se, assim, com a linha crítica recente, analisando a proposta kantiana a partir da relação entre a faculdade do gosto — reguladora da beleza da forma — e o gênio — poder criador e livre de regras mecânicas.

Kant se integra à disputa sobre a beleza do século XVIII, com sua *Crítica da Faculdade de Julgar* de 1790. Nesta obra, apresenta seu intento mais aprimorado de fundamentação da validade dos juízos sobre o belo, ou juízos de gosto. Para isso, pesquisa a estrutura destes juízos de acordo ao método da análise transcendental, onde o primordial está em buscar as condições de possibilidade de um juízo em seus componentes *a priori*, isto é, independentes de toda experiência empírica. Se o ajuizamento sobre a beleza fosse empírico deveria ser ou bem radicalmente subjetivo — dependente dos gostos de cada um — ou bem deveria ser possível estabelecer conceitualmente sua objetividade (através de conceitos empíricos sobre o que o objeto deve ter para ser belo); porém para Kant nenhum destes caminhos é válido.

Segundo o filósofo, os juízos sobre o belo são juízos reflexionantes. Isto implica que não existe nenhuma determinação geral que justifique sua não arbitrariedade, universalidade e necessidade, senão que existe uma condição subjetiva de reflexão sobre o particular que nos justifica na hora de atribuir universalidade ao juízo. O princípio do juízo reflexionante é o princípio da finalidade da natureza ou sua adequação a fins, o juízo de gosto haverá de mostrar-se como um caso desta condição transcendental subjetiva. Na primeira parte desta dissertação apresentaremos o percurso de problemas filosóficos que levam Kant a estabelecer esta necessidade subjetiva e sua relação com o sentimento de prazer e desprazer, que o vincula com a beleza de forma fundamental.

O juízo do belo é, além disso, estético, pelo que será considerado uma espécie peculiar de juízo reflexionante. Assim sendo, o juízo do belo se pode descompor em quatro instâncias constitutivas: de acordo com sua qualidade, é desinteressado; de acordo com sua quantidade, aspira à universalidade; de acordo com uma estrutura teleológica tem finalidade,

porém não tem fim; e de acordo à modalidade é necessário. É o resultado da harmonia entre as faculdades de imaginação e entendimento, livre de conceitos, induzida pela mera forma da recepção da representação (considerada como adequada para o conhecimento em geral). Evidentemente esta definição não é transparente, e merece ser considerado até que ponto pode ser elucidado o sentido dos componentes da definição kantiana. Na segunda parte desta dissertação apresentaremos estes componentes, acrescentando no aspecto da justificação a possibilidade de umadedução dos juízos de gosto e a solução que Kant oferece à dialética transcendental que apresenta o ajuizamento sobre o belo. Esta parte incluirá uma última seção onde serão apresentadas e discutidas as diferentes formas da beleza que Kant coloca na “Analítica do belo”.

Na terceira parte desta dissertação, então, enfocaremos o problema da arte. Em primeiro lugar se coloca o conceito de obra de arte que regula a execução da obra. Este é um conceito geral que define estes objetos como o produto de uma ação intencional orientada a um fim. Por outro lado, coloca a arte dentro de um universo de objetos que devem ser reconhecidos como tais, e produzir a devida harmonia entre imaginação e entendimento que produz o juízo de gosto.

Deste modo, a teoria kantiana da arte introduz o juízo de gosto num universo diferente. Enquanto arte, sua realização está guiada por uma intenção ou fim. O prazer que produz o objeto artístico poderia não ser nada mais que um passatempo e não provocar o prazer próprio do juízo de gosto. Por isso, a arte bela, deve estar orientada por um fim — ainda que indeterminado —; deve ser o resultado da reflexão.

Assim sendo pesquisaremos como se dá esta relação entre a estrutura inicial do juízo de gosto aplicado à bela natureza e o juízo reflexionante que condiciona o prazer da arte bela, estabelecendo os pontos de contacto e as diferenças específicas entre estas modalidades do belo. Tentaremos, então, estabelecer a forma peculiar de adaptação à filosofia transcendental da polaridade entre o belo e o artístico que mostra em Kant a influência tanto da tradição estética clássica como da moderna.

As considerações sobre as artes de Kant levar-nos-ão a explorar outras dimensões do objeto artístico: sua função expressiva, a analogia com a linguagem, o trabalho de escola, as relações entre as obras de arte, o gênio como faculdade de produção de regras e sua relação com os conteúdos que serão exibidos na intuição que virará simbólica. Assim sendo, tentaremos mostrar que a relação entre gênio e gosto pretende suprir as carências na falta de conceito para identificar o que a arte seja, através de uma “regra” que combina a tradição e a originalidade, de forma que o objeto realize seu objetivo (prazer na reflexão, comunicação).

Principalmente, apontaremos que na obra kantiana se encontra uma importante discussão filosófica sobre a possibilidade ou não de definir (reconhecer) o que a arte seja e o fenômeno do gosto com o qual associamos a cultura artística. Para isso situaremos, no debate contemporâneo, os trechos que Kant dedica à arte, abordando uma dimensão pouco habitual na literatura, a saber, a de que qualquer tentativa de estabelecer um vínculo entre a produção artística e sua recepção tem que levar em conta os paradoxos kantianos a este respeito.

Finalmente, mostraremos que muitos destes paradoxos podem ser situados no debate da autonomia ou heteronomia da arte. Este debate, central para o reconhecimento não anacrônico do que seja um objeto artístico e a possibilidade de entender os processos sociais que dão conta da produção de objetos artísticos, parece-nos um destino mais que adequado para terminar nossa exposição da filosofia kantiana da arte.

## **Primeira Parte: O lugar do gosto na arquitetura da Razão Pura**

A harmonia que descobrimos entre as diferentes verdades é como a correspondência e o equilíbrio das cores num quadro. Quando se toma uma parte isolando-a do conjunto, desaparece a impressão total de conveniência de todas elas, a beleza e o encanto que sua reunião e efeito combinado produzem; por conseguinte é preciso vê-las todas de uma vez e percebê-las formando um todo. A estimação das forças segundo a doutrina cartesiana é contrária aos fins da natureza; por conseguinte não é a verdadeira estimação natural de tais forças; porém isto não impede que a estimação cartesiana seja a verdadeira e legítima estimação das forças segundo as matemáticas. (...) [D]evemos enlaçar as leis metafísicas com as regras das matemáticas, para determinar a verdadeira estimação das forças segundo a natureza; isto cobrirá os hiatos e satisfará mais completamente às vistas da sabedoria de Deus.

Immanuel Kant, in: *Princípios metafísicos das ciências naturais* (1746)

## Capítulo 1. O problema teórico

Um dos problemas clássicos da filosofia moderna é o problema do conhecimento que um sujeito pode ter de um objeto. Na chamada “filosofia da consciência” este é o problema de como é possível um conhecimento certo do mundo, além ou através das nossas representações ou estado mentais. Assim, no seu conhecido livro *A Filosofia e o Espelho da Natureza*, Richard Rorty acusa a Kant de reformular o modelo inútil da pergunta pela verdade para a filosofia do Ocidente em termos da análise de dois tipos de representações —a saber, conceitos e intuições— unificadas por um ato de síntese. Destarte, Kant teria estabelecido o marco de compreensão da história da filosofia prévia a ele:

Kant proporcionou uma estrutura para compreender o confuso cenário intelectual do século XVII quando disse que “Leibniz intelectualizou as aparições, assim como Locke... sensualizou todos os conceitos do entendimento” [*KrV*, A271-B327] Ele criou dessa forma uma versão padrão da “história” da filosofia moderna, de acordo com a qual a filosofia pré-kantiana era uma luta entre o “racionalismo”, que queria reduzir sensações a conceitos, e “empirismo”, que queria a redução inversa. (RORTY: 1995, 155)

O ato de síntese, para Rorty, não seria uma outra coisa que o resultado de uma confusão da noção de predicação ou adjudicação de um grau de certeza a um juízo, só possível para o filósofo contemporâneo a partir das regras de significação que uma comunidade adjudica ao corpo de sentenças que reconhece como conhecimento (crenças justificadas). Teríamos então um problema semântico relativo a como as nossas representações têm significação, e um problema modal relativo aos modos de afirmá-las.

O problema fundamental estaria, neste caso, em falar de representações internas e, mais ainda, em distinguir entre dados imediatos e a interpretação desses dados (ou sua elaboração no ato de sínteses). Porque para Rorty, nem o próprio Kant poderia estabelecer uma distinção entre os dois tipos de representações.<sup>1</sup>

Além da “retórica de efeito” de Rorty, é razoável pensar que há algum problema com a noção de representação em Kant, que parece estar vinculado diretamente ao problema da necessidade dos juízos sintéticos *a priori*, enquanto que juízos desse tipo preservam, de acordo com próprio Kant, uma dualidade tal que são ao mesmo tempo verdades necessárias e têm sentido apenas na aplicação à experiência sensível. O problema está na possibilidade do

---

<sup>1</sup> “[D]evemos notar que a “síntese” kantiana exigida para o julgamento difere da “associação de idéias” humeana por ser uma relação que se pode manter apenas entre idéias de dois tipos diferentes –idéias gerais e idéias particulares. As noções de “síntese” e a distinção conceito-intuição são, assim, feitas sob medida uma para a outra, sendo ambas inventadas para dar sentido à suposição paradoxal, mas não questionada, que perpassa a primeira *Crítica* – a suposição de que a diversidade é “dada” e de que a unidade é feita. (...) Mas oficialmente é usada como premissa na “Dedução Transcendental”, para argumentar que a estratégia “Copernicana” funciona.” (ibidem, 159)



sujeito de conhecer a sua própria atividade (espontaneidade) e aquilo no qual não é ativo (o dado), problema que afeta a própria validade dos argumentos transcendentais.

Como marca fundamental do chamado período crítico-transcendental da filosofia kantiana, podemos assinalar a convicção de ter estabelecido os limites do conhecimento legítimo. Tal pretensão vinha a guisa de resolver problemas que na tradição filosófica se apresentavam bem como insolúveis, bem como imunes à evidência empírica (experiência, caberia dizer em termos kantianos). Assim surge a *Crítica da Razão Pura*, editada pela primeira vez em 1780 e revisada pelo próprio autor para uma nova edição em 1787.

Seguindo a interpretação que Rorty denuncia como canônica, e que entendemos ser legítima porque se estabelece assim a partir de problemas centrais da filosofia, Kant se enfrentava com o problema de um empirismo que, com a percepção como única fonte do conhecimento<sup>2</sup> chegava a conclusões como a de desestimar os requisitos básicos para o estabelecimento de leis científicas (o princípio de causalidade ou a noção de unidade do conhecimento)<sup>3</sup> ou se opor à incorporação do cálculo à ciência física.<sup>4</sup> Por outro lado, encontrava um racionalismo que elevava a especulação metafísica a supremo critério do saber, gerando problemas que levavam paralogismos e outras conclusões inaceitáveis do ponto de vista das crenças metafísicas e científicas do momento.<sup>5</sup>

Entre a dissolução da ciência na empiria e a dissolução da empiria na ciência, Kant optou por uma nova forma de pensar o mundo e sua relação com a ciência. O problema da representação não se apresentará a Kant em termos de reconhecer uma representação correspondente à mera sensação e outra como correspondente à mera forma categorial, porém em distinguir entre experiências meramente subjetivas e experiências de conhecimento.

---

<sup>2</sup> É conhecida a argumentação de Locke contra as idéias inatas tanto teóricas como práticas-, assim como sua concepção de que o fundamento de todo saber está na experiência (seja sensação ou reflexão sobre o “sentido interno”) Cfr. Locke, John (1690) *Essay Concerning Human Understanding*. Livros 1 e 2.

<sup>3</sup> O exemplo mais importante está nas teses de David Hume e sua crítica a noção da unidade do conhecimento (“[H]á dois princípios que não posso fazer compatíveis, muito embora também não esteja em meu poder renunciar a nenhum deles. Estes princípios são que todas nossas percepções distintas são existências distintas, e que a mente não percebe jamais conexão real alguma entre existências distintas. Se as nossas percepções tivessem como sujeito de inerência algo simples e individual, ou se a mente percebesse alguma conexão real entre elas, não haveria dificuldade nenhuma.” Hume. David (1740) *A Treatise of Human Nature*, 636 – numeração de acordo à edição de Selby-Bigge-). Também são conhecidas suas críticas à noção de causalidade e sua consideração de que o costume era seu único fundamento possível. (ibidem, 170)

<sup>4</sup> As críticas à noção de cálculo infinitesimal como ferramenta não rigorosa foram parte da argumentação do Bispo de Cloney contra Newton. Cfr. Berkeley, George (1734) *The Analyst; or, A discourse addressed to an infidel mathematician*. Sobre este assunto agradeço a Aníbal Corti o ter me facilitado os resultados de suas pesquisas ainda inéditas.

<sup>5</sup> São conhecidos os problemas do argumento ontológico de Santo Anselmo defendido posteriormente por Leibniz; a redução das verdades de fato a verdades de razão a partir da concepção de que a substância singular tem que ser única e diferente de qualquer outra (fazendo das verdades de fato, verdades necessárias de acordo com a definição da substância singular que era inaceitável para uma ciência que, por exemplo, considerava o tempo como absoluto e não como relativo), etc. Sobre estes assuntos podem-se consultar os vários textos de Leibniz escritos entre 1676 e 1716.

Poderia se pensar que, para Kant, a representação como mero pensamento e a experiência subjetiva de estímulos sensoriais era um fato que se distinguia com a mesma clareza com que se distingue um silogismo de um sabor na experiência individual. O problema estava em reconhecer quando nossa experiência se justificava como objetiva, universal e necessária, nos fundamentos metafísicos e empíricos do conhecimento científico. Neste caso, a experiência do raciocínio devia se enlaçar com a da sensibilidade e o problema então estava na prova da necessária conexão entre uma e outra.

Esta relação entre a atividade do sujeito e a sensibilidade tem vários níveis. Começando pela “Dedução Transcendental”, ou prova da necessidade dos juízos sintéticos *a priori*, passando a seguir pela “Analítica dos Princípios” e chegando inclusive a se relacionar com as Idéias da razão tal e como são apresentadas na “Dialética da Razão Pura”. Por sua vez indica três diferentes instâncias na relação do sujeito com a sensibilidade: o entendimento, a faculdade de julgar e a razão. Esta será a guia para a divisão deste Capítulo em três partes.

### **1.1. Entendimento e sensibilidade: a necessária referência das categorias ao dado na intuição sensível**

Na *KrV* a relação entre entendimento e sensibilidade tem uma instância fundamental: a “Dedução Transcendental” dos conceitos puros do entendimento. A “Dedução Metafísica” deduz das formas da lógica clássica (aristotélica) as *formas do pensar puro em geral* (categorias), enquanto a “Dedução Transcendental” deve mostrar a legitimidade da aplicação das mesmas a determinado universo (a saber, o das formas puras da sensibilidade e assim a toda nossa experiência sensível).<sup>6</sup>

Na “Dedução Metafísica” encontramos a consideração de Kant de que as formas lógicas devem ir além da estrutura lógica da linguagem para que tenham um uso real. Destarte, requer-se uma lógica transcendental que dê conta dos conceitos necessários para o pensamento de objetos dados na intuição sensível, mesmo que seja pura. Isto não pode acontecer fora da lógica clássica (e por isso não pode ser completamente independente dos princípios da lógica), nem se obter de outra fonte que não seja a tabela dos juízos demarcados por esta (pois ficaria fora do expressável e/ou do pensável).

Na “Dedução Transcendental”, por sua vez, o projeto kantiano é o de estabelecer a legítima aplicação destas categorias, ou seja, os limites de sua aplicação. Para isso, valer-se-á da necessidade fornecida pela estrutura lógica transcendental derivada da “Dedução Metafísica” e da estrutura da sensibilidade própria de seres como nos é esclarecida em sua forma pura na “Estética Transcendental” (forma da representação sensível). Sendo o caso que

---

<sup>6</sup> Cfr. HENRICH: 1989.

as categorias vinculam-se de forma muito estreita à estrutura mesma do ato judicativo e as formas puras da sensibilidade parecem condições de qualquer representação com sentido, aparece a tentação de interpretar os resultados da “Dedução Transcendental” como estabelecendo a aplicabilidade das categorias a todas as nossas representações, o que, aliás, não parece ser somente uma questão de forçar as intenções kantianas.<sup>7</sup> Esta poderia ser a conclusão do argumento fundamental desta dedução, pelo qual o “Eu penso” deve poder acompanhar todas as minhas representações. Podemos encontrar passagens onde isto se afirma tanto na primeira como na segunda edição da *KrV*.<sup>8</sup>

Mas o intento de Kant será o de demonstrar a necessidade de determinados conceitos para um determinado universo intuitivo possível e não para todo mundo possível. Há então um primeiro sentido no qual temos que pôr uma restrição às representações subsumidas nas categorias, estas têm que se referir aos objetos da experiência das intuições sensíveis. A validade ou não delas não atinge, então, ao pensamento em geral, mas ao conhecimento do mundo. Isso introduz o problema modal de como se entende a necessidade a partir de Leibniz: como verdade para todo mundo possível.

A idéia de que todas as nossas representações tenham que ficar sob o domínio das categorias pareceria, não obstante, sensata: surge da necessidade e da universalidade das mesmas. E, assim como o princípio de não contradição é verdadeiro, sem importar qual seja a representação que aspire a ser conhecimento, não podemos representar uma coisa que é e não é ao mesmo tempo. E de fato parece ser o tipo de impossibilidade necessária que, mediante

---

<sup>7</sup> KEMP SMITH: 1992 é acusado de fazer isto por ALLISON: 1992 e HANNA: 2001. Sobre a importância destas afirmações, que consideramos compatível *prima facie* com nossa análise, ver BECK: 2002b.

<sup>8</sup> “Assim, o conceito de uma causa não é outra coisa a não ser uma síntese (do que segue na série temporal com outros fenômenos) operada *por conceitos* e sem uma unidade desse gênero, que tem as suas regras *a priori* e submete a si os fenômenos, não se encontraria a unidade completa e geral, portanto necessária, da consciência no diverso das percepções. Estas, tão pouco, pertenceriam à experiência alguma; ficariam, por conseqüência, sem objeto e apenas seriam um jogo cego de representações, isto é, menos que um sonho.” (A112)

“A primeira coisa que nos é dada é o fenômeno que, se estiver ligado a uma consciência, se chama percepção (sem a relação a uma consciência, pelo menos possível, o fenômeno nunca poderia ser para nós um objeto do conhecimento, não seria, pois, nada para nós e, porque não possui em si mesmo realidade objetiva alguma e apenas existe no conhecimento, não seria absolutamente nada).” (A120)

“O *eu penso* deve *poder* acompanhar todas as minhas representações; pois do contrário, seria representado em mim algo que não poderia de modo algum ser pensado, o que equivale a dizer que a representação seria impossível ou, pelo menos para mim, não seria nada.” (B132)

“Sou, portanto, consciente de mim mesmo idêntico com referência ao múltiplo das representações dadas a mim numa intuição, pois denomino *minhas* as *representações* em conjunto que perfazem *uma só*. Isto equivale, porém, a dizer que sou consciente de uma síntese necessária delas *a priori* que se chama a unidade sintética originária da percepção, sob a qual se encontram todas as representações dadas a mim, mas sob a qual foram postas por uma síntese”. (B135-6)

inferências, pareceria querer mostrar Kant para “coisas” como o “quadrado redondo” ou como a idéia mesma de “vazio”.<sup>9</sup>

Ora, a necessária referência das categorias às condições puras do conhecimento impõe uma limitação relativa ao conteúdo das nossas representações pelo menos no que este possa ter de *a priori* (independente da experiência), e também estabelece os limites do que pode ser uma representação cognitiva do mundo (aliás, sendo o elemento teórico constitutivo do que possa se considerar conhecimento do “mundo”). Esta limitação é indispensável porque de fato é a virtude que apresenta a filosofia transcendental frente a outras tendências: tanto na garantia de um conhecimento constitutivo fundado na experiência como na possibilidade de elaborar juízos que vão além da experiência, mas que ainda assim são necessários para a razão e para estabelecer as bases metafísicas do conhecimento, muito embora só no nível teórico especulativo.

A chave parece estar então naquilo que as representações podem ter de sintético *a priori*. Este conteúdo *a priori* é dividido por Kant em intuições puras e conceitos puros. A saber, as primeiras são as formas puras da sensibilidade tal e como foi estabelecido na “Estética Transcendental” e os segundos se deduzem das formas lógicas clássicas, que se realiza na “Dedução Metafísica das Categorias”. A função da “Dedução Transcendental” deve ser, então, a de provar a necessária aplicabilidade dos segundos às primeiras, e desta forma mostrar a necessidade das categorias para toda experiência possível de objetos que podem ser intuídos de forma sensível, embora não em qualquer mundo possível. Assim se constituiriam as formas lógicas transcendentais.<sup>10</sup>

Sob este objetivo aparecem dois problemas que parecem atingir ao coração dos próprios argumentos transcendentais: (1) como é possível provar a necessidade das categorias se estas se aplicam só a um universo restrito, porém o único universo cognoscível para nós<sup>11</sup>; e, (2) como fugir do desafio céptico que faria de nosso aparelho cognitivo um mero “aplicador” de categorias a quaisquer representações ou experiências sensíveis que bem poderiam ser o resultado da atividade do, célebre filosoficamente, cérebro na tina.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Muito embora Kant não pense em negar a função do vazio na física, este passa a ser compreendido como espaço e tempo sem representação duma substância, quer dizer, do mesmo modo que as coisas em si mesmas, o nada em si mesmo vai ser incognoscível. É interessante considerar a utilidade deste escopo na “Primeira Antinomia da Razão Pura” (*KrV*, A426/B454-A429/B457)

<sup>10</sup> Tradicionalmente a filosofia entende a forma lógica como a forma válida de raciocínio. A lógica de Port-Royal do século XVII encontrava esta forma na reflexão sobre as operações da mente. De acordo com Longuenesse, não se compreende o projeto kantiano de uma filosofia transcendental sem uma concepção adequada da forma lógica, onde a validade não é só formal, mas também material. Cfr. LONGUENESSE: 2000.

<sup>11</sup> Cfr. ALLISON: 1992; KÖRNER: 1999; SHAPER: 1999.

<sup>12</sup> Cfr. ALLISON: 1992; BRUECKNER: 1999a e b; GUYER: 1992 e 1999; HANNA: 2001; KITCHER: 1990; STRAWSON: 1999; STROUD: 1999.

Nenhum destes problemas pode ser abordado no escopo deste trabalho, mas um terceiro problema, associado aos dois, coloca-se como fundamental para o problema teórico que estamos desenvolvendo: como encontrar a experiência verificadora dos nossos juízos de conhecimento, o ordenamento sensível adequado ao funcionamento do entendimento.

A possibilidade de reconhecer uma representação como minha teria que ser anterior ao reconhecimento das diferentes instâncias nas quais estas minhas representações aparecem de fato. Isto quer dizer que a possibilidade de aplicar as categorias e encontrar um ordenamento do dado de acordo com as mesmas, tem que ser prévia — no nível da fundamentação — ao encontro desse mesmo ordenamento, como condição de possibilidade de seu reconhecimento (por exemplo, nos esquemas).

O poder unificador do *Eu penso* ou *apercepção transcendental* seria a única base a partir da qual poderíamos pensar que as categorias e seus respectivos esquemas formam parte de uma experiência cognitiva legítima, e não fragmentos isolados de percepções subjetivas arbitrariamente unificadas.<sup>13</sup> Sem unidade não há experiência cognitiva possível.<sup>14</sup> Poderíamos errar no número das categorias ou na escolha das mesmas, mas não podemos deixar de lado o fato de que para que exista conhecimento tem que haver unidade de princípios necessários.

A distinção entre juízos de experiência e juízos de percepção que Kant coloca nos parágrafos 18 a 20 dos *Prolegômenos a toda a metafísica futura que queira apresentar-se como ciência* favorece a interpretação de que era uma unidade especial a que tinha que se detectar na “Dedução Transcendental”.<sup>15</sup> Pareceria ser, então, que esta levava já consigo na unidade objetiva da consciência a prova de sua aplicabilidade em geral às intuições empíricas, muito embora o princípio do *Eu penso* não seja determinante de todas as nossas

<sup>13</sup> Cfr. ALLISON: 1992; GUYER: 1992 e 1999; HENRICH: 1994; SHAPER: 1999.

<sup>14</sup> “Kant trata de mostrar exatamente isso [que o nosso conhecimento não é só proveniente da experiência] no caso de sua tese com respeito à unidade da consciência, sem a qual a distinção entre subjetivo e objetivo não poderia ser feita. Seu argumento é complexo, mas com certeza não é um argumento *que parte* de que de fato fazemos à distinção de objetividade em questão. No entanto, é um argumento que mostra que alguma coisa como esta distinção tem que ser feita como uma consequência de que a unidade da consciência é necessária para que seja possível uma pergunta coerente acerca da experiência.” (“Kant trata de mostrar exactamente esto en el caso de su tesis con respecto a la unidad de la conciencia, sin la cual la distinción entre lo subjetivo y lo objetivo no podría hacerse. Su argumento es complejo, pero ciertamente no es un argumento *que parte* de que efectivamente hacemos la distinción de objetividad en cuestión. Más bien, es un argumento que muestra que algo como esta distinción debe trazarse como una consecuencia de la que la unidad de la conciencia es necesaria para que se plantee una pregunta coherente acerca de la experiencia.” (SHAPER: 1999, 61)

<sup>15</sup> “Juízos empíricos, enquanto tiverem validade objetiva, são juízos de experiência; aqueles, porém, válidos apenas subjetivamente, denomino meros juízos de percepção. Os últimos não necessitam de nenhum conceito de entendimento puro, mas apenas da conexão lógica de percepções num sujeito pensante.” (*Prolegômenos*; § 18: 37) O exemplo clássico de juízo de percepção é o juízo de agrado (“o açúcar é doce”), mas em outros casos pode se pensar em juízos de percepção que podem virar juízos de experiência com o acréscimo das categorias. (ibidem; §§ 19 e 20: 38-40)

representações ou de tudo aquilo que pode se reconhecer como parte do sentido interno.<sup>16</sup> A síntese do entendimento serviria de base à síntese empírica dando-lhe seu fundamento objetivo.<sup>17</sup> Ainda assim, a primeira *Crítica* é ambígua nesse sentido, pois mesmo assinalando a possibilidade das duas unidades (subjéctiva e objectiva) preserva para o juízo (qualquer que seja) a função de unificação objectiva.<sup>18</sup> A verificação e/ou aplicação destes princípios deve estar em algum tipo de experiência representacional que ofereça garantias no que diz respeito à adequação da experiência às categorias, mas tendo-as como base e fundamento dessa ordem e de sua legitimidade.

No entanto, por que a experiência se oferece tão docilmente ao entendimento é uma questão que dista de ser elucidada por esta posição.<sup>19</sup> Seja através de uma psicologia cognitiva geral ou numa teoria com respeito à forma em que podemos referir padrões de objectividade a experiências epistémicas, a necessidade de unidade formal parece necessária, mas dista de ser evidente que esteja demonstrada sua suficiência.<sup>20</sup> Tal vez isto seja o que Kant já tinha em mente ao desenvolver sua “Análítica dos Princípios”, tentando estabelecer

---

<sup>16</sup> Hanna (2001) coloca os juízos sobre o belo como uma instância “estritamente intuitiva, ou não-discursiva, ciência perceptual.” [strictly intuitional, or non-discursive, perceptual awareness (201)] Atende neste sentido a identificar instancias do que Kant mesmo haveria definido como “intuição” ou aquilo que refere-se imediatamente ao objeto e é uma representação singular. (Cfr. KrV A320/B377 e JL Ak. IX 91; HANNA: 194-203)

<sup>17</sup> Cfr. KrV B140

<sup>18</sup> “Quando, porém, atento com mais rigor na relação existente entre os conhecimentos dados em cada juízo e a distingo, como pertencente ao entendimento, da relação segundo as leis da imaginação reprodutiva (que apenas possui validade subjéctiva), **encontro que um juízo mais não é do que a maneira de trazer à unidade objectiva de apercepção conhecimentos dados**. A função que desempenha a cópula “é” nos juízos visa distinguir a unidade objectiva de representações dadas da unidade subjéctiva. (...) [P]rincípios esses [da determinação objectiva de todas as nossas representações] que são todos derivados do princípio da unidade transcendental de apercepção. **Só assim dessa relação surge um juízo, ou seja uma relação objectivamente válida, que se distingue suficientemente de uma relação destas mesmas representações, na qual há validade apenas subjéctiva, como por exemplo a que é obtida pelas leis da associação.**” (KrV B141-2: n. m., itálicos de Kant)

<sup>19</sup> Vale a pena lembrar que é Strawson em seu conhecido livro *Kant e os limites do sentido* (ed. em espanhol: 1975), quem coloca o problema do lado da verificação e não da unidade do eu penso, fazendo da descrição de um universo de objetos definido —a saber, os objetos da física de Newton— a premissa implícita do argumento transcendental, mas minando as pretensões kantianas de estabelecer o fundamento *a priori* de todo conhecimento possível.

<sup>20</sup> Beatrice Longuenesse, por exemplo, tem colocado o problema em termos de *internalização dentro da representação da relação entre representação e objeto*. (2000, 20). Pode-se entender esta mudança na terminologia como um intento de fugir aos problemas de falar de autoconsciência para falar de formas lógicas. Isto lhe permite, por exemplo, conceber como já unificada à multiplicidade na síntese de apreensão na intuição da primeira edição da “Dialética Transcendental”, onde há uma unificação que vai além do tempo e do espaço (conceitos empíricos), e fazendo dos elementos da percepção um resultado e não um ponto de partida: “Os elementos sensoriais não são um ponto de partida, mas eles mesmos um resultado, num contínuo processo de geração de representações diferenciadas e conceitualizadas.” (Sensory elements are not a starting point but already themselves a result, in a continuous process of generating differentiated and conceptualizable representations.” p. 38). Isto seria aquilo que os empiristas não conseguiram compreender. Para a autora, o foco de atenção com respeito ao problema da objectividade da representação estaria na referencia necessária a um objeto transcendental, o que quer dizer que o fundamental estaria na função lógica do juízo; no entanto há uma função organizadora (comparação/reflexão/abstracção) que gera juízos sem categorias (meramente empíricos) que podem vir a ser ou não juízos com categoria.

conexões entre o modelo objetivo do universo categorial e a multiplicidade da experiência sensível.

## **1.2. Faculdade de julgar e sensibilidade: a aplicação efetiva das categorias à sensibilidade pura**

Na *KrV*, sob o título de “Analítica dos Princípios”, Kant introduz uma outra faculdade, além do entendimento que será vital para a aplicação das categorias à sensibilidade. A faculdade de julgar é definida como “a capacidade de *subsumir* a regras, isto é, de discernir se algo se encontra subordinado a dada regra ou não (*casus datae legis*).” (A132/B171) Esta faculdade tem que cumprir sua missão sem recorrer a outras regras, pelo que deve se orientar por si mesma na hora de aplicar as categorias à sensibilidade, ou seja, aplicar uma “matéria”<sup>21</sup> inteligível dada pela espontaneidade do entendimento a uma sensível dada à sensibilidade (seja permitida à redundância).

Reconhecer o caso concreto de uma regra é a função da faculdade de julgar; o que promete uma interessante oportunidade para as categorias, a saber, a de serem exibidas na sensibilidade pura. Isto poderia, então, constituir-se como uma forma muito especial de verificação *a priori* dos juízos que contêm categorias cada um por si mesmo, isto é, isolados.<sup>22</sup> O assim chamado esquema transcendental fornecerá esta possibilidade, sendo uma “representação mediadora [que é] pura (sem nada de empírico) e, todavia, por um lado, *intelectual* e, por outro, *sensível*.” (A138/B177) Para isso, a imaginação nos brinda com um esquema (e não uma imagem) do que ao conceito se corresponde na “unidade da determinação da sensibilidade”. (A140/B179)

Podemos ter, então, uma forma de verificar nossos *juízos a priori* nas formas da sensibilidade pura. Ainda assim, fica a dúvida de como poderemos ter certeza de que a aplicação desta matéria inteligível, através de uma matéria homogênea à sensibilidade, seja aplicada corretamente aos dados sensíveis já não puros, mas à evidência *a posteriori*. Esta diferença pode ser assimilada ao problema de como um juízo de percepção poderá vir a ser um juízo de experiência. A diferença não estaria aqui na heterogeneidade qualitativa entre umas formas e outras como no caso dos esquemas, porém na heterogeneidade entre uma experiência em geral (categorias e esquemas) e uma experiência concreta que depende da conquista, de fato, do conhecimento do mundo.

<sup>21</sup> Utilizamos o termo “matéria” só para indicar a natureza e origem da representação e não num sentido técnico.

<sup>22</sup> Inserimos propositadamente este adjetivo com intuito de salientar as semelhanças desta concepção básica dos juízos sintéticos *a priori* com a pretensão de uma fundamentação do conhecimento em enunciados atômicos, que obtém confirmação ou invalidação isoladamente e não no marco de uma teoria ou sistema de conceitos inter-relacionados. Muito embora os juízos sintéticos *a priori* não sejam casos típicos de enunciados atômicos, podem ser considerados como unidades atômicas primitivas do conhecimento que, ainda relacionados em sistemas de enunciados, garantem uma conexão da teoria com a sensibilidade.

Podemos tomar como exemplo o conceito de *causa*. Este tem seu correlato na sensibilidade pura como aquilo que “é o real, que, uma vez posto arbitrariamente, sempre é seguido de outra coisa [ou] sucessão do diverso, na medida em que está submetido a uma regra.” (A144/B183) Assim, é compreensível que tenha se aplicado ao longo de toda a história da humanidade; contudo falta saber sob qual critério um retalho da experiência deve ser escolhido em detrimento de outro para a construção de teorias científicas.<sup>23</sup> As leis particulares da física, tanto aristotélica quanto newtoniana, explicavam fenômenos como o do movimento ou do repouso em termos causais, no entanto, a explicação do mesmo estado de um corpo era dada por regras diferentes. Podemos tomar dois exemplos de leis particulares da física tais como:

Um corpo que esteja em movimento tem que ser movido por algo exterior a ele<sup>24</sup>

e

Um corpo que esteja em movimento ou em repouso, tende a manter seu estado inicial.

Eles não diferem pelas categorias que lhes são aplicadas, mas pela teoria geral na qual estão inseridos e, dentro dela, pelos fenômenos aceitos como experiência legítima de conhecimento. Os casos concretos, que se identificam como experiências da lei ou conhecimento científico, parecem requerer algo além das categorias para se estabelecer. Ainda assim, esse algo não pode colocar estas leis no nível das categorias, e provavelmente seja isso o que Kant quer dizer quando afirma que “[e]m outras ciências, em que os conceitos, pelos quais o objecto é pensado em geral, não são tão diferentes e heterogêneos, relativamente àqueles que representam esse objecto em concreto, tal como é dado, é desnecessário dar uma explicação particular relativa á aplicação dos primeiros ao último.” (*KrV*, A138/B177)

Este problema é semelhante ao problema das intuições às que se aplicam as categorias, porém não é o mesmo. A semelhança está no fato de que a natureza tem que se organizar de alguma maneira para que o nosso conhecimento possa ter lugar, neste sentido, não só é mister um ordenamento da sensibilidade pura, como também uma identificação da instância concreta ou intuição singular empírica sob uma teoria. Este problema é muito próximo ao que hoje em dia se tem chamado *holismo* em epistemologia.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> O conceito de causa, por se corresponder com ao que Kant chama de “categoria dinâmica” apresenta em seu próprio esquema um problema, a saber, como poderíamos saber na experiência pura a regra que enlaça à sucessão do diverso.

<sup>24</sup> Cfr. por exemplo Aristóteles, *Física* Livro VIII. Trata-se de corpos que não têm movimento próprio como no caso dos corpos não vivos.

<sup>25</sup> A formulação mais conhecida desta forma de entender a estrutura de nosso conhecimento científico é a de Quine, que considera que não podemos compreender a unidade de significação empírica de uma ciência fora do todo que esta constitui, sendo que “[a] totalidade do que chamamos nosso conhecimento, ou crenças, desde as mais casuais questões de geografia e história até as mais profundas leis da física atômica, ou inclusive da



Muito embora Kant nos avise do fato de não precisar de um esquema para a aplicação das leis aos casos singulares, a “conservação” de certa homogeneidade entre a instância e a lei, é digna de salientar. De fato, isto tem gerado na literatura uma vasta discussão sobre a abrangência da fundamentação no que diz respeito ao conhecimento científico. Kant mesmo coloca as primeiras balizas para este debate na *KrV* a partir do uso das “idéias de razão”.

### **1.3. Razão e sensibilidade: o uso regulativo das “idéias de razão” com relação ao conhecimento científico**

A preocupação kantiana pela determinação das leis particulares de acordo com um todo que chamamos “natureza” pode ser perfeitamente compreendida como uma preocupação em conhecer não as meras leis do entendimento, mas as leis da natureza, compreendidas num todo sistemático à margem de sua compatibilidade com outro tipo de legalidade. Como se vê claramente, o problema é um problema de discernimento, de aplicação das categorias a uma experiência particular e de seu ordenamento num todo que tem que ser, se quiser ser ciência, sistemático.

Poderíamos resumir este problema da seguinte forma: ¿para Kant a experiência cientificamente relevante se constitui de modo atomista ou holista?<sup>26</sup>

matemática e da lógica puras, é uma fábrica construída pelo ser humano e (...) não está em contato com a experiência mais que à sua margem.” (QUINE: 1962, 78 “La totalidad de lo que llamamos nuestro conocimiento, o creencias, desde las más casuales cuestiones de la geografía y la historia hasta las más profundas leyes de la física atómica o incluso de la matemática o de la lógica puras, es una fábrica construida por el ser humano y (...) no está en contacto con la experiencia más que a lo largo de sus lados.”)

Assim, nossa ciência constituiria um mito mais poderoso que outros (como os mitos homéricos), e não tendo nenhuma ontologia elementar que nos oriente no que diz respeito àquilo que as coisas têm que ser, propõe Quine que “qualquer forma lingüística, esquema ou estrutura conceitual” será válida a partir de critérios pragmáticos. As experiências decisivas serão escolhidas dentro do marco conceitual e modificarão, ou não, nossa forma de ver o mundo na medida em que alterem o marco conceitual completo e não só aquele segmento da linguagem mais próximo à realidade, deixando intacta alguma espécie de núcleo essencial. Do mesmo modo que na física considera-se ao holismo como a cadeia de causas que pode fazer que o vôo de uma borboleta em Beijing produza um terremoto na América Central (o chamado efeito borboleta), assim a rede lingüística que conforma uma teoria científica se constitui como um tecido de relações extremamente complexas e onde não há — pelo menos não *a priori* — elementos primordiais.

<sup>26</sup> Com certeza, o modelo transcendental nunca poderia satisfazer os modelos de atomismo e holismo standard, pois assume como elemento fundamental a complexa figura dos juízos sintéticos *a priori*. Qualquer adjudicação a um e outro deveria ser objeto de necessárias especificações de sentido. De fato, o caminho que vai desde as formas mais gerais às mais particulares tanto desde o ponto de vista atomista como holista não é simples. Ainda menos parece simples um caminho onde determinadas formas sintéticas *a priori* são consideradas primordiais na constituição do esquema conceitual legítimo.

Na medida em que o marco categorial não se reduz a uma mera elaboração conceitual, a própria sinteticidade das categorias parece nos pedir uma contrapartida atômica, muito embora não de outra espécie que essa tão especial na qual um juízo se constitui com um elemento discursivo e uma contraparte sensível unificada pela imaginação. Neste sentido pareceria haver uma exigência de “atomismo” especial: não seria, *pace Quine*, uma mera linguagem sobre dados sensíveis a contrapartida de um juízo sintético *a priori*, mas uma elaboração da representação sensível. Esta instância “atomista” parece inevitável e irreduzível à linguagem (embora os juízos de percepção possam ser uma aproximação). Seja esclarecidas em termos de condições epistêmicas (ALLISON: 1992), ou em termos de processos mentais de compreensão da realidade (GUYER: 1987; HANNA: 2001;

A tentação de dizer que é holista é muito forte. O fio condutor da constituição da experiência (a saber, as formas do juízo e as categorias) e os critérios para sua aplicação (as formas puras da intuição e sua elaboração esquemática), parecem oferecer um marco conceitual articulado e exaustivo no que diz respeito ao que possa ser conhecimento justificado. Entretanto, também poderíamos pensar que cada categoria e seu correspondente esquema transcendental constituem experiências de fundamentação do conhecimento isoladas, que inclusive podem ser pensadas em instâncias de proto-conhecimento e conhecimento, a saber, como juízos de percepção e juízos de experiência. Na medida em que as categorias se constituem como formas primitivas da experiência atribuíveis a tipos concretos da mesma, poderíamos pensar que estamos ante um caso de atomismo. As categorias estabelecem determinadas relações entre os conteúdos possíveis determinando certa “ontologia”. Mas isto não parece ser algo que Kant quisesse rejeitar completamente; não, se entendemos que é a “ontologia” do fenômeno, ou como Longuenesse a tem chamado uma “ontologia imanente”. (LONGUENESSE: 2000, 394-399)

Não obstante, temos visto que nem as categorias nem seus esquemas, por si mesmos, não nos garantem mais que o marco de compreensão da experiência em geral, porém não nos protegem contra erros empíricos. Isto bem poderia se solucionar por mera indução<sup>27</sup>, podendo

---

KITCHER: 1990; LONGUENESSE: 2000), as categorias devem possuir correlatos próprios para cada uma delas e não se identificar a seu correlato por um complexo sistema leis e conceitos empíricos, pelo menos no que diz respeito às formas puras da intuição. Neste sentido, constituiriam um marco conceitual especialíssimo. Tão especialíssimo que poderíamos pensar com Longuenesse que estamos ante o estabelecimento de certas “formas lógicas” especiais, das quais a verdade não seria só formal, porém também necessariamente material — embora esta materialidade seja estabelecida *a priori* na intuição pura—.

<sup>27</sup> Como assinala Friedman, esta tem sido a interpretação predominante entre os comentaristas de língua inglesa. Ele, no entanto, opõe-se a esta interpretação considerando que o fundamento de todo nosso conhecimento pode se encontrar nas categorias. O que está por trás desta pergunta é a relação inevitável entre o todo e a parte. Para Friedman haveria um ordenamento primitivo da experiência em leis particulares isoladas que deveriam ser coordenadas com outras leis isoladas. (FRIEDMAN: 1991 e 1992) Neste ordenamento primitivo, o princípio transcendental da faculdade de julgar reflexionante não teria nenhum rol. Mas, assim como as categorias e as formas do juízo apresentam uma articulação interna, parece razoável pensar que os conceitos empíricos — seja que expressem leis empíricas ou meras observações cotidianas— produzem estruturas de interpretação da realidade que permitem ou inibem o pensamento de determinados fatos. Assim, as “experiências de oxigênio” eram impedidas pela teoria do flogisto, muito embora esta pudesse apresentar determinados vácuos que habilitaram a descoberta do primeiro, e que numa reconstrução última poderiam nos mostrar as pontes entre uma e outra teoria a partir das experiências mais gerais compreendidas como químicas na época de Lavoisier. Embora esta continuidade venha sendo fortemente questionada em nossa época, não deixa de ser verdadeiro que seu questionamento tem sido parte do questionamento de três pilares importantes para a recuperação da filosofia kantiana: a possibilidade de juízos sintéticos *a priori*, os argumentos transcendentais e os esquemas conceituais. (Para uma tentativa de reconstruir racionalmente a mudança de paradigmas ver KITCHER, Philip (1993) *The Advancement of Science: Science without Legend, Objectivity without Illusions*. New York: Oxford University Press).

Gerd Buchdahl caracteriza o problema como o do “movimento da lei ao evento contingente” (BUCHDAHL: 1969, 344-5) A posição deste comentarista, embora favorável a um maior reconhecimento do rol da faculdade de julgar na constituição da experiência (onde a causalidade como forma do entendimento é o gênero e a lei particular é uma espécie da mesma que requer da investigação empírica para mostrar sua necessidade), salienta o rol regulativo da faculdade de julgar frente ao determinante do entendimento. Neste sentido, nossas concepções

se formular o problema destarte: a) para que uma lei seja universal e necessária (como é de se esperar que sejam as leis particulares da ciência natural) deve possuir um componente *a priori*; ainda assim, b) as instâncias possíveis da lei universal geral (ex. “Toda mudança tem sua causa”) só podem se conhecer *a posteriori*; então, c) como podemos ter certeza de estar realizando a síntese correta entre o *a priori* e o *a posteriori* a não ser por mecanismos de indução, isto é, por repetição e generalização de uma experiência particular?

Ora, quando, além disto, soma-se a possibilidade de confusões originadas pelas diferentes causas atuantes no mundo (inteligíveis e sensíveis) e os efeitos destas, os “controles” necessários parecem ser maiores ainda. Isto não quer dizer que a experiência não seja possível sem esses “outros controles”, senão que devemos integrar outros critérios para a obtenção de verdades empíricas (sobretudo na medida em que sejam aceitas como “leis particulares”). O que quer dizer, seguindo a via kantiana de resposta a este problema, que necessitamos nos orientar em nossos juízos.

Este problema atormenta a Kant desde a primeira *Crítica* e trata de ser resolvido nela através da noção de “idéia regulativa”. Nessa *Crítica*, a definição negativa de liberdade moral deixava entre parêntesis a necessidade de explicar a possibilidade de dar conta dos fatos de razão, pois simplesmente dedica-se a mostrar o uso teórico especulativo das idéias da razão e suas conseqüências teológicas práticas. No “Apêndice à Dialética Transcendental”, sob o título Do uso regulativo das idéias da razão pura, Kant diz:

Tudo o que se funda sobre a natureza das nossas faculdades tem de ser adequado a um fim e conforme com o seu uso legítimo; trata-se apenas de evitar um certo mal-entendido e descobrir a direção própria dessas faculdades. **Assim, tanto quanto se pode supor, as idéias transcendentais possuirão um bom uso e, por conseguinte, um uso imanente, embora, no caso de ser desconhecido o seu significado e de se tomarem por conceitos das coisas reais, possam ser transcendentais na aplicação e por isso menos enganosas.** Não é a idéia em si própria, mas tão-só o seu uso que pode ser, com respeito a toda experiência possível, *transcendente* ou *imanente*, conforme se aplica diretamente a um objeto que supostamente lhe corresponde, ou então apenas ao uso do entendimento em geral em relação aos objetos com que se ocupa; **e todos os vícios da sub-repção devem ser atribuídos a uma deficiência do juízo [Urteils kraft], mas nunca ao entendimento ou à razão.** (A642-3/B670-1, n.m.; itálicos de Kant)

Neste ponto Kant delega à faculdade de julgar uma nova tarefa, diferente da que, em princípio, tinha-lhe encomendado na “Analítica dos Princípios”, embora correspondente a seu caráter de “discernir se algo se encontra subordinado a dada regra ou não (*casus datae legis*).”

---

sobre a natureza seriam uma orientação para a realização de generalizações indutivas, mas nunca chegariam a modificar nossa noção de experiência concebida atomisticamente, que permaneceria como fundamental. A tese forte, que sustentaria que um modelo sistemático de organizar a experiência determinaria a identificação das instâncias relevantes, parece ser um passo ousado demais para a filosofia kantiana, a saber, o sacrifício da verificação de nossos enunciados empíricos.

A precariedade desta faculdade com relação a nosso exercício da mesma é também assinalada aqui, considerando-a um “talento especial que não pode de maneira nenhuma ser ensinado, apenas exercido.” (*KrV*, A132/B171)

Enquanto que na *Analítica dos Princípios* a tarefa da faculdade de julgar era a de assinalar o caso (a porção do fenômeno) ao que devem se aplicar as categorias através dos esquemas; no uso regulativo das idéias essa faculdade somente poderá proceder tendo como objeto o próprio entendimento e, a partir disso, afetar nossa reflexão sobre a experiência. Assim, através da faculdade de julgar, as idéias têm “um uso regulador excelente e necessariamente imprescindível”, que é o de:

dirigir o entendimento para um certo fim, onde convergem num ponto as linhas diretivas de todas as suas regras e que, embora seja apenas uma idéia (*focus imaginarius*), isto é, um ponto de onde não partem na realidade os conceitos do entendimento, porquanto fica totalmente fora dos limites da experiência possível, serve todavia para lhes conferir a maior unidade e, simultaneamente, a maior extensão. (*KrV*, A644/B672)

O lugar destas idéias no conhecimento parece ser fundamental, muito embora não possuam a mesma legitimidade na sua aplicação à experiência sensível que as categorias.<sup>28</sup>

Ao tal respeito, afirma Kant:

O que é digno de nota nestes princípios, e também unicamente o que nos ocupa, é que parecem ser transcendentais e, embora contenham apenas simples idéias para a observância do uso empírico da razão, idéias que este uso aliás só pode seguir assintoticamente, ou seja, aproximadamente, sem nunca as atingir, possuem todavia, como princípios sintéticos *a priori*, validade objetiva, mas indeterminada, e servem de regras para a experiência possível, sendo mesmo realmente utilizados com êxito como princípios na elaboração da experiência, sem que todavia se possa levar a cabo uma dedução transcendental, porque esta, como anteriormente demonstramos, é sempre impossível em relação às idéias. (A663-4/B691-2)

Destas considerações de Kant cabe destacar o lugar central na formação do conhecimento científico das idéias regulativas, bem como a necessidade de estabelecer coordenadas mais precisas sobre o lugar da faculdade de julgar no sistema crítico das faculdades em geral.

Muitos críticos consideraram que se encontram aqui indícios do que logo vai se estabelecer como problema na *KU*, como resposta às condições operativas da indução.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Embora o problema siga na discussão sobre a *KU*, pode ser de utilidade levar em conta a analogia que estabelece Wartenberg entre as ferramentas epistêmicas kantianas e o jogo de xadrez. De acordo com ele, a diferença entre as categorias e as idéias de razão em seu uso regulativo pode-se pensar como a diferença entre as regras que constituem as peças enquanto tais e as “regras” ou estratégias que se usam para ganhar a partida. Estas últimas seriam constitutivas da atividade, como o uso regulativo das idéias da razão é necessário para a atividade de conhecer. Cfr. Wartenberg, T.S. “Order Throug Reason. Kant’s Transcendental Justification of Science.” in: *Kant Studien* (1979), 409-424; *apud* VEIGA: 2002.

<sup>29</sup> Ou pelo menos expõem a insuficiência da “Analítica Trascendental” para resolver o problema do conhecimento científico. Cfr. ALLISON: 2001a; BECK: 2002a; BUCHDAHL: 1969; GRIER: 2001; KITCHER: 1998.

Cabe dizer que, de fato, o próprio Kant ao estabelecer esta função de aspiração à completude fora do domínio do entendimento, já assinalava a necessidade de um maior esclarecimento do problema da unidade da razão no que diz respeito à possibilidade mesma do conhecimento empírico:

Para a sua realização, a idéia requer um *esquema*, ou seja, uma multiplicidade e uma ordem essenciais das partes, ambas determinadas *a priori* a partir do princípio definido por seu fim. O esquema, que não é projetado segundo uma idéia, isto é, a partir do fim capital da razão, mas sim empiricamente segundo propósitos que se apresentam de um modo contingente (cujo número não se pode saber antecipadamente), fornece uma unidade *técnica*; aquele esquema, no entanto, que se origina unicamente em consequência de uma idéia (de onde a razão impõe *a priori* os fins, sem esperá-los empiricamente) funda uma unidade *arquitetônica*. Isto que nós cognominamos ciência – cujo esquema tem de um lado que conter conforme à idéia, ou seja *a priori*, o contorno (monograma) e a divisão do todo em partes e, de outro lado, que distinguir, com segurança e segundo princípios, este todo em todos os demais – não pode originar-se de um modo técnico devido à semelhança do múltiplo ou ao uso contingente do conhecimento in concreto para qualquer tido de fins externos arbitrários, mas sim de um modo arquitetônico devido à afinidade [das partes] e à sua derivação a partir de um único fim supremo e inteiro que primeiramente torna possível o todo. (A833-4/B861-2)

As mudanças que serão processadas desde a *KrV* à *KU* irão ter muita semelhança com estas idéias fundamentais já apresentadas por Kant nestes trechos.

## Capítulo 2. O problema prático

### 2.1. Sentimento e realidade da lei moral

Os sentimentos de prazer e desprazer ocupam um lugar de destaque entre as preocupações kantianas desde os anos pré-críticos. Neste sentido, 1764 será um ano chave. No referido ano, Kant receberá o segundo prêmio outorgado pela Academia de Berlim por sua *Investigação sobre a clareza das proposições fundamentais da Teologia Natural e da Moral*, onde reconhece a necessidade de analisar as causas do fato de que a idéia de atuar contra a vontade de Deus nos gere um sentimento de repulsão, e o mérito de Hutcheson *e outros* (sic) ao colocar o sentimento moral como ponto de partida para as pesquisas morais.<sup>30</sup> Kant

<sup>30</sup> “Há uma fealdade imediata na ação que está em desacordo com a vontade daquele de que provém a nossa existência e todo o bem. Esta fealdade é evidente, se bem que não se tome em consideração as desvantagens em que tal procedimento pode resultar. Daí a proposição [ou: “o princípio”]: faz daquilo que concorde com a vontade de Deus um princípio material da moralidade, [...] Hutcheson e outros, sob o nome do sentimento moral, deram início a belas observações.” (“Es ist eine unmittelbare Häßlichkeit in der Handlung, die dem Willen desjenigen, von dem unser Dasein und alles Gute herkommt, widerstreitet. Diese Häßlichkeit ist klar, wenn gleich nicht auf die Nachteile gesehen wird, die als Folgen ein solches Verfahren begleiten können. Daher der Satz: thue das, was dem Willen Gottes gemäß ist, ein materialer Grundsatz der Moral wird, ... (...) Hutcheson und andere haben unter dem Namen des moralischen Gefühls hievon einen Anfang zu schönen Bemerkungen geliefert.” *UDG*: Ak. II: 300)

sustenta, não em consequência deste reconhecimento, que a perfeição da ação tem que ser o fundamento formal da mesma: “Faz o mais perfeito do que sejas capaz [de fazer].”<sup>31</sup>

Ambos os pólos da certeza moral tal qual são apresentados, sem desenvolvimento cabal (a repulsão no plano sentimental e a perfeição no plano inteligível), são relevantes para a compreensão do processo kantiano de fundamentação da autonomia da moral, tanto no relacionado à separação desta da faculdade de conhecer (perfeição) quanto no limite do sentimento (fundamento material) no agir moral humano.

Nesse ano também se publicam as *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, onde Kant assume um posicionamento muito mais inclinado ao empirismo moral, embora mantendo uma tensão entre o belo e o sublime que, inclinando a balança para o prato deste último em nome da virtude e a razão, colocava ao sentimento do belo a uma prudente distância das decisões morais, mas numa amável aproximação com a dignidade. O princípio “material”, a base do reconhecimento e do estímulo do agir humano —uma forma sutil e ao mesmo tempo muito elementar de simpatia— e não tanto a sujeição à norma, fica conectado com o sentimento de beleza.<sup>32</sup>

Nesta obra, Kant analisa o fundamento sentimental da moralidade, desligando-a da especulação, e colocando-a claramente mais perto do lado prático da consciência. A fenomenologia do sentimento do belo começa com uma separação de outros possíveis sentimentos, salientando a fineza que o eleva do sensível em relação a outros sentimentos.

Existe ainda um sentimento de tipo mais fino, o qual é chamado assim, ou porque [1] se pode desfrutá-lo por mais tempo sem sentir saciedade nem esgotamento, ou [2] por ele pressupor, por assim dizer, uma sensibilidade da alma que, ao mesmo tempo, torna esta [última] habilidosa para sensações virtuosas, ou porque [3] indica talentos e qualidades intelectuais, uma vez que aqueles outros, pelo contrário, podem ocorrer com absoluta falta de reflexão. (*BSE*: Ak. II, 208)<sup>33</sup>

<sup>31</sup> UDG: Ak. II: 299 “Thue das Vollkommenste, was durch dich möglich ist”

<sup>32</sup> Uma interpretação mais matizada desta aproximação ao empirismo encontra-se em González (1989) que considera que “A dualidade do momento formal e material não tem desaparecido. Porém, sua importância, e inclusive a sua função, tem se diluído de um modo sumamente significativo e, com ela, a necessidade de uma instância que fixe o conteúdo do bem que seja exterior à moralidade mesma. Obviamente estamos frente aos tímidos primeiros esboços da idéia mesma de **autonomia**.” (“La dualidad del momento formal y material de la moralidad no ha desaparecido. Sin embargo, su importancia, e incluso su función, se ha diluido de un modo sumamente significativo y, con ella, la necesidad misma de una instancia fijadora del contenido del bien que sea exterior a la moralidad misma. Obviamente estamos frente a los tímidos esbozos de la idea de **autonomía**.” 87) Nossa interpretação aceita este rol da autonomia no que diz respeito ao sentimento moral nas *BSE*, muito embora queira salientar os aspectos relativos à necessidade de preservar este conteúdo como parte de uma relação mais abrangente com outros âmbitos da vivência. Certamente, o problema da autonomia do ético e do estético, aliás, o problema da autonomia em geral em Kant, será chave em todo este trabalho.

<sup>33</sup> “Es giebt noch ein Gefühl von feinerer Art, welches entweder darum so genannt wird, weil man es länger ohne Sättigung und Erschöpfung genießen kann, oder weil es so zu sagen eine Reizbarkeit der Seele voraussetzt, die diese zugleich zu tugendhaften Regungen geschickt macht, oder weil es Talente und Verstandesvorzüge anzeigt, da im Gegentheile jene bei völliger Gedankenlosigkeit statt finden können.”

Portanto, a verdadeira virtude só pode ser enxertada em princípios os quais, quanto mais universais, tanto mais sublimes e nobres serão. Estes princípios não são regras especulativas, mas constituem a consciência de um sentimento que vive no peito de todo o ser humano e que abrange muito mais do que os motivos particulares da compaixão e da complacência. Acredito resumir tudo dizendo que *é o sentimento da beleza e da dignidade da natureza humana*. O primeiro é um motivo do contentamento universal, o segundo do respeito universal, e se esse sentimento tivesse a máxima perfeição em algum coração humano, este homem, na verdade, amaria e respeitar-se-ia a si mesmo, mas apenas na medida em que ele é um de todos aqueles que seu sentimento nobre e abrangente inclui.. (BSE: Ak. II: 217, sublinhado de Kant)<sup>34</sup>

A qualidade do sentimento [1] vincula-o ou bem à moralidade [2] ou bem à inteligência [3], o que o distingue dos sentimentos comuns. Os sentimentos nos quais a moral é fundada são aqueles que garantem tanto a simpatia entre os seres humanos quanto uma versão do que logo será considerado como respeito, ou estima da dignidade da natureza humana (em seu aspecto supra-sensível).

Na *Fundamentação da metafísica dos costumes* de 1785, Kant já se declara enfaticamente contra a possibilidade de que princípios empíricos possam fundamentar a moralidade.<sup>35</sup> Com referência a isso, Kant já publicara em 1781 sua *KrV*, onde na “Dialética da Razão Pura” consolida o lugar da liberdade como fonte fundamental para o agir humano, a partir da fundamentação da não incompatibilidade desta como causa no mundo das causas naturais (*KrV*, A444/B472-A452/B480). A representação da liberdade não envolve contradição, mas obriga a distinguir entre representação sensível e intelectual (cfr. *KrV*, BXXVIII).

Preocupado ainda com a realização efetiva do agir moral, e com a motivação que o ser humano possa ter para isto — pelo princípio material da ação moral —, é no “Cânone da Razão Pura”, onde Kant tenta estabelecer o lugar sistemático e necessário de uma “teologia moral”:

A teologia moral é, portanto, apenas um uso imanente, a saber, para cumprirmos o nosso destino neste mundo, adaptando-nos ao sistema de todos os fins, e não para abandonar, com exaltação e temeridade, o fio

<sup>34</sup> “Demnach kann wahre Tugend nur auf Grundsätze gepropft werden, welche, je allgemeiner sie sind, desto erhabener und edler wird sie. Diese Grundsätze sind nicht speculativische Regeln, sondern das Bewußtsein eines Gefühls, das in jedem menschlichen Busen lebt und sich viel weiter als auf die besondere Gründe des Mitleidens und der Gefälligkeit erstreckt. Ich glaube, ich fasse alles zusammen, wenn ich sage, es sei das Gefühl von der Schönheit und der Würde der menschlichen Natur. Das erstere ist ein Grund der allgemeinen Wohlgelegenheit, das zweite der allgemeinen Achtung, und wenn dieses Gefühl die größte Vollkommenheit in irgend einem menschlichen Herzen hätte, so würde dieser Mensch sich zwar auch selbst lieben und schätzen, aber nur in so fern er einer von allen ist, auf die sein ausgebreitetes und edles Gefühl sich ausdehnt.”

<sup>35</sup> “[O] princípio da obrigação não se há de buscar aqui na natureza do homem ou nas circunstâncias do mundo em que o homem está posto, mas sim *a priori* exclusivamente nos conceitos da razão pura, e que qualquer outro preceito baseado em princípios da simples experiência, e mesmo um preceito em certa medida universal, se ele se apoiar em princípios empíricos, num mínimo que seja, talvez apenas por um só móbil, poderá chamar-se na verdade uma regra prática, mas nunca uma lei moral.” (GMS:1948, 104)

condutor de uma razão moralmente legisladora da boa conduta da vida, a fim de ligar imediatamente esta maneira de viver com à idéia do Ser Supremo, o que daria um uso transcendente, mas que, tal como o da pura especulação, deve perverter e tornar vãos os fins últimos da razão. (*KrV*, A819/B847)

Podemos fazer uma interpretação “fraca” deste “andar juntas” da lei moral e a teologia, de acordo ao Cânone, na determinação da ação humana. Destarte, a imortalidade da alma e a existência de Deus, diferentemente da liberdade, não determinariam o agir moral, mas estariam unidas a ele necessariamente. Assim, teríamos o problema de que a motivação para o agir no mundo fenomênico estaria sempre numa representação intelectual, a saber, o princípio emanado da liberdade (determinação formal) e as outras idéias da razão (determinação material). O problema, que já não era pequeno, de como uma representação da vontade pode ser a guia da ação humana, simplesmente se estende em novas representações localizadas em níveis de determinação do agir diferentes.<sup>36</sup>

Se fizermos uma interpretação forte deste resultado, teremos que achá-lo simplesmente como inadmissível do ponto de vista da autonomia da moralidade. Assim será que, tanto na *Crítica da Razão Prática* de 1788, como na *GMS* já citada, pesquisar-se-á a possibilidade de fundamentar o estímulo para a ação moral no sentimento.<sup>37</sup>

No Cânone, a dimensão prática da razão começa a ser explorada tanto em seus fundamentos puros como no seu assentamento empírico, embora ainda o sentimento não tenha um papel na crítica da razão pura:

Todos os conceitos práticos se reportam a objetos de satisfação [Wohlgefallens] ou aversão [Missfallens], isto é, de prazer ou desprazer, portanto –pelo menos indiretamente– a objetos de nosso sentimento. Mas como este não é uma faculdade representativa de coisas, antes reside fora de toda faculdade cognitiva, os elementos dos nossos juízos, na medida em que reportam ao prazer ou desprazer, por consequência à filosofia prática, não pertencem ao conjunto da filosofia transcendental, que tem simplesmente que ver com conhecimentos puros *a priori*. (*KrV*, A801/B829, nota de Kant)

Ora, este sentimento não é, a partir de 1785, meramente empírico, mas o fundamento de sua peculiaridade passa a ter um fundamento *a priori*. Também ficará desligado do sentimento de beleza e sublimidade, dando lugar tão só ao *respeito* frente à lei moral, tanto enquanto norma que temos que cumprir, como enquanto norma que reconhecemos no agir dos outros.

De acordo com Lewis W. Beck, no seu livro *A commentary on Kant's Critique of practical reason*, na *KpV* haveriam dois conceitos de vontade aos que corresponderiam um

<sup>36</sup> Nesta linha cremos encontrar a análise de BECK: 1960, 47-51 e 209-236.

<sup>37</sup> Ver CHAGAS: 2004.



tipo de liberdade específica para cada um. A primeira seria a herdada da *KrV* e a segunda estaria desenvolvida na *GMS*, as duas ficariam combinadas na *KpV*.

Devemos ver a *Crítica* [*KpV*] (...) como uma ponte onde convergem os caminhos confusos das obras anteriores e também, por outro lado, tornam-se pela primeira vez claramente diferenciados.

Da *Crítica da Razão Pura* se herda o conceito de liberdade como espontaneidade, a faculdade de iniciar novas séries causais no tempo. Da *Fundamentação* é pego o conceito de liberdade como autonomia, como doador de lei, e destarte como independência de qualquer lei prévia. As duas faculdades são geralmente chamadas por um só nome, “vontade”, e são discutidas sob o nome de um só problema, o da “liberdade da vontade.” (Beck: 1960, 177) <sup>38</sup>

Destarte, inclusive as máximas pragmáticas ficam razoavelmente incorporadas dentro do domínio da liberdade, mas não na sua dimensão autônoma (como *vontade*, *Wille*) senão como espontaneidade (como *arbítrio*, *Willkür*), âmbito da decisão do modo de agir dos seres humanos. Mas a vontade autônoma encontrará uma lei que o arbítrio poderá fazer própria, em caso de querer agir de acordo com as leis éticas e em forma livre de qualquer determinação empírica.

De acordo com esta distinção, o encarregado de executar a ação moral seria o arbítrio, enquanto que a vontade manter-se-ia numa função meramente legisladora (ainda quando possamos supor que, para os seres racionais em geral, ambas são a mesma coisa):

Através da submissão a ela [à vontade como autonomia], *Willkür* complementa sua liberdade negativa [negativa de se submeter aos sentidos] com uma liberdade positiva que provém da submissão a sua própria natureza ideal como vontade puramente racional. (BECK: 1960, 180) <sup>39</sup>

Assim, a combinação de arbítrio e vontade tem como resultado a ação intencional moral. Esta ação responde ao esquema de uma causa final, onde a representação da mesma é sua causa de possibilidade. Destarte, Kant subtrai da idéia de perfeição que tinha abraçado no seu momento mais cognitivista, a estrutura da causa final. <sup>40</sup> De modo diferente, abre mão da idéia de perfeição —que poderia ser objeto de representação sensível como forma de mostrar a completa adequação ao conceito— e com ela todo conceito que não seja prático, na medida

<sup>38</sup> “We must see the *Critique* [*KpV*], (...), as a bridge where the tangled paths of the earlier works converge and then for the first time clearly separate on the other side.

From the *Critique of Pure Reason* is inherited the concept of freedom as spontaneity, the faculty of initiating a new causal series in time. From the *Foundations* there is taken the concept of freedom as autonomy, as lawgiving, and hence as independence from any pre-given law. The two faculties are generally called by one name, “will”, and discussed under the name of one problem, that of “freedom of the will”

<sup>39</sup> “Through submission to it [to will as autonomy], *Willkür* supplements its negative freedom [not submission to the senses] with a positive freedom which comes from submission to its own idealized nature as purely rational will.”

<sup>40</sup> A noção de perfeição como um conceito que é causa da possibilidade do objeto pode se encontrar na *GMS*, como falso caminho para a fundamentação da moral a partir de princípios racionais derivados do princípio de perfeição que “assentam quer sobre o conceito racional de perfeição, considerado como efeito possível, quer ainda no conceito de uma perfeição que existe por si mesma (a vontade de Deus), como causa determinante da nossa vontade.” (*GMS*; 1948, 116)

em que a exibição do conceito no domínio do conhecimento teórico é tão absolutamente impossível como é a dedução do conceito prático deste mesmo domínio, pois suporia uma passagem do terreno do dado na intuição (ser) àquilo que nunca pode ser dado na intuição sensível, senão através da razão na forma da legalidade (dever ser).<sup>41</sup> Igualmente, este momento racional puro se converterá no fundamento de determinação de qualquer tipo de sentimento que uma representação moral possa suscitar, não podendo a percepção de um estado do espírito como o prazer se converter em tal.

A liberdade como espontaneidade vai possuir, então, a certeza do dever, e a certeza da diferença deste com respeito a qualquer inclinação natural. Destarte, produz um sentimento único e específico, ainda quando a decisão do sujeito seja a de agir contra a lei moral (para o que é, certamente, livre). Em caso de agir de acordo à lei moral, então ficaremos submetidos às leis de nossa razão, que é a única maneira de agir de forma moralmente autônoma e livre. Não entanto “[a] idéia de obrigação é, destarte, auto-garantida de um modo no qual o sentimento de espontaneidade não o é.” (BECK: 1960, 198)<sup>42</sup>

Se a *Willkür* obedece à lei por seu conteúdo, pode ser livre no sentido prático, porque a vontade mostra sua liberdade inclusive ao obedecer imperativos hipotéticos e inclusive em ações que são malignas. Mas se tem que estar determinada necessariamente, i.e., sem considerar os desejos que são as causas materiais de seu querer, isto é se há dever, deverá estar determinada não pelo conteúdo mas pela forma da lei. A forma da lei é a universalidade, a adequação para a legislação universal. Ao fornecer tal lei, a razão não está respondendo às pressas à natureza. É, então, uma legisladora espontânea e é livre.

Destarte uma razão livre, i.e., espontânea, *Willkür*, quando é boa, está determinada por uma razão livre, i.e. autônoma, *Wille*, ou razão pura prática, que lhe dá sua lei. Só pode obedecer esta lei sem pôr em risco sua liberdade. Em realidade, ganha em liberdade, por ser agora uma vontade tanto autônoma como independente. Assim, adiciona-se ao conceito negativo de liberdade (independência espontânea de leis alheias) o conceito positivo de liberdade (auto-legislação autônoma). Há uma perda só de liberdade não sujeita a leis: “Pois onde fala a lei moral, ali, objetivamente, não cabe livre eleição [Wahl] ulterior com respeito àquilo que se há de fazer.” (*KU* § 5, V, 210) (BECK: 1960, 198-9)<sup>43</sup>

<sup>41</sup> “A legislação da razão humana (Filosofia) possui dois objetos, natureza e liberdade; contém, pois, tanto a lei natural como também a lei moral, inicialmente em dois sistemas separados, mas finalmente num único sistema filosófico. A filosofia da natureza refere-se a tudo o que é; a filosofia dos costumes concerne unicamente ao que *deve ser*.” (*KrV*, A840/B 868)

<sup>42</sup> “The thought of obligation is, therefore, self-guaranteeing in a way in which the feeling of spontaneity is not self-guaranteeing.”

<sup>43</sup> “If the *Willkür* obeys a law because of its content, it can be free in the practical sense, for the will shows its freedom even in obeisance to hypothetical imperatives and, indeed, in actions which are evil. But if it is to be determined necessary, i.e., irrespective of the desires which are the material cause of its willing, as it is if there is duty, it must be determined not by the content but by the form of law. The form of law is universality, fitness for universal legislation. In giving such a law, reason is not responding to the promptings of nature. It is therefore a spontaneous legislator and is free. Hence a free, i.e., spontaneous, *Willkür*, when it is good, is determined by a free, i.e., autonomous, *Wille*, or pure practical reason, which gives it a law. It can obey only this law without jeopardy to its freedom. Indeed, it gains in freedom, by now being an autonomous as well as a spontaneous will.

Convém notar que a citação da *KU*, corresponde ao parágrafo no qual Kant distingue os sentimentos de agrado (inclinação), de beleza e de respeito. O que ainda resta fundamentar é a determinação material do arbítrio para agir de acordo com a lei moral, ou o modo em que um ser fenomênico é afetado por uma representação inteligível. Isto requer explicar como uma idéia produz o desejo e a possibilidade de sua realização.

## 2.2 Ordem do universo, felicidade e liberdade

O predomínio da análise negativa das três idéias regulativas faz que na *KrV* o status noumênico das mesmas seja o suficientemente opaco como para que não mantenham nenhuma relação com seus equivalentes práticos introduzidos na *KpV*. Isto, que bem poderia se identificar como um limite do pensar com bases transcendentais sólidas, será identificado por Kant como um problema a ser resolvido.

Assim, na segunda *Crítica*, o sujeito noumênico adquire outro significado. É o verdadeiro portador da autonomia do sujeito e com ela de sua liberdade. Pode optar por mudar o mundo —que se apresenta ante ele como fenômeno— e gerar fins para o que neste acontece. A moral requer como garantia de sua existência da possibilidade de que o sujeito esteja por fora do mundo da natureza (fenômeno) e não se submeta às leis mecânicas do mesmo, senão que aja de acordo a sua vontade, a uma intenção, um fim, um propósito. Do mesmo modo, as idéias de alma, de liberdade que age (tendo efeitos) na natureza como um todo e de Deus passam a se integrar ao sistema da moral como postulados da Razão Prática. Enquanto postulados não podem ser provados, mas têm que ser supostos por aqueles que concebiam um mundo onde a ação moral e a felicidade sejam possíveis. Temos como resultado desta segunda crítica um sujeito noumenal — que comparte, digamos, o mesmo “corpo” com o sujeito fenomênico— e um aceso prático —embora limitado— às três principais formas do todo (idéias regulativas e postulados da razão prática).

Assim, o problema da liberdade se enlaça aqui com o problema da felicidade. A antinomia da razão prática é apresentada como uma tensão entre virtude e felicidade, dever e inclinação ou satisfação do prazer: “[O]u o apetite de felicidade tem que ser a causa motriz de máximas da virtude, ou a máxima da virtude tem que ser a causa eficiente da felicidade.” (*KpV*, A 204)

Com referência ao fato de que as inclinações ou nossa tendência à felicidade seja a causa da virtude, pode-se remeter a toda a “Analítica da Razão Prática” como argumentação

---

Thus is added to the negative concept of freedom (spontaneous independence of foreign laws) the positive concept of freedom (autonomous self-legislation). There is a loss only of lawless freedom: «Where the moral law speaks there is no longer, objectively, a free choice [Wahl] as regards what is to be done. (*KU* § 5, V, 210)»

contrária. No entanto, que a virtude seja causa da felicidade será também para Kant impossível,

porque toda a conexão prática das causas e dos efeitos no mundo, como resultado da determinação da vontade, não se guia segundo disposições morais da vontade mas segundo o conhecimento das leis naturais e segundo a faculdade física de usá-las para seus propósitos, conseqüentemente não pode ser esperada nenhuma conexão necessária, e suficiente ao sumo bem, da felicidade como a virtude no mundo através da mais estrita observância de leis morais.

A antinomia fica formulada destarte:

Ora visto que a promoção do sumo bem, que contém esta conexão em seus conceitos, é um objeto aprioristicamente necessário de nossa vontade e interconecta-se inseparavelmente com a lei moral, a impossibilidade do primeiro caso [sumo bem] tem que provar também a falsidade do segundo [lei moral]. (*KpV*, A 205)

Temos então o problema das leis naturais como problema fundamental não só no nível teórico, porém também no nível prático. Os postulados da razão prática irão preencher este espaço, do ponto de vista formal, naquilo que a razão tem direito a esperar, embora não possa determiná-lo pela sua mera vontade. O agir virtuoso não produz felicidade mais que de forma contingente, e só pensando num autor inteligente pode-se esperar que seja necessariamente assim. O estado de ânimo que se identifica com a felicidade não é determinado pelo agir moral.

É algo muito sublime na natureza humana [o] ser determinado imediatamente a ações por uma lei racional pura e até a ilusão de considerar o subjetivo dessa determinabilidade intelectual da vontade como algo estético e como efeito de um particular sentimento orgânico (pois um sentimento intelectual seria uma contradição) (*KpV*, A 210).

Mesmo assim, Kant não aceita uma total desvinculação do plano sentimental ou material do agir do plano formal. A consciência da lei gera este prazer que é o respeito. De forma que se pode pensar que o conhecimento da mesma afeta à subjetividade sob a forma de um sentimento sobre o qual nada mais podemos conhecer, exceto que não é explicável a partir da psicologia empírica. Desta forma, a moral não é conhecida de outro modo que não a partir de um “insight moral” de dimensões objetivas e subjetivas.<sup>44</sup> Isto não quita relevância à determinação fundamental inteligível, porém permite compreender melhor a proposta kantiana no que diz respeito a sua eficácia nos seres de carne e osso.

Por sua parte, as idéias de razão de imortalidade da alma e da existência de um criador passam a ocupar o lugar de *postulados da razão pratica*. Assim sendo, são consideradas como corolários necessários dos legítimos interesses da razão prática quando valora tanto a dimensão do agir ético como da felicidade (como satisfação das inclinações),

<sup>44</sup> Ver CHAGAS: 2004, 91. Sobre a noção de “insight moral” ver HENRICH: 1994, 55-87.

unidas sob uma idéia de justiça para o justo. Não são, então, meras motivações, são conseqüências necessárias, de uma tendência natural da razão a pensar o mundo moralmente.

45

Isto não pode implicar uma extensão teórica do conhecimento, porém prática, o que ficará garantido pelo fato de:

ser dada *a priori* uma intenção [Absicht], isto é, um fim com objeto (da vontade) que, independentemente de todas as proposições fundamentais teológicas [teleológicas (Grillo), teóricas (Hartenstein)], é necessariamente representado como prático por um imperativo (categórico) que determina imediatamente à vontade; e esse é aqui o **sumo bem**. Mas este não é possível sem pressupor três conceitos teóricos (para os quais, por serem simples conceitos puros da razão, não se deixa encontrar nenhuma intuição correspondente, por conseguinte, pelo caminho teórico, nenhuma realidade objetiva), a saber, liberdade, imortalidade e Deus. (*KpV*, A 241-2)

Estes conceitos teoricamente problemáticos adquirem necessidade a partir da necessidade prática do *sumo bem* como conjunção de moralidade e felicidade, conjunção que não é cognoscível por nenhum tipo *insight* moral, mas pensável a partir das categorias no seu uso especulativo, dotadas de necessidade, ao entender de Kant, por um objetivo prático. Este objetivo prático ou fim é o sumo bem, que adota a forma de causa final com respeito ao agir moral e indica as crenças necessárias a partir das quais podemos esperar a realização da suma justiça em cada ato moral (embora este seja um fim em si mesmo): a imortalidade da alma e a existência de Deus.

A razão, por seu lado, não entra em conflito consigo mesma ao deixar entrar pela porta prática o que outrora jogou pela janela teórica, pois a primazia da razão prática sobre a teórica sobre os objetos que são comuns a ambas encontra-se garantida, no entender de Kant, na medida em que a “vinculação não seja porventura contingente e arbitrária mas fundada *a priori* sobre a própria razão, por conseguinte seja necessária.” (*KpV*, A 218-9)

Isto nos poderia fazer crer que a unidade da razão, e com ela o sistema crítico, fica explicada na segunda *Crítica*: a unidade do teórico e do prático estaria dada a partir da primazia da razão prática que agiria sob o mundo sensível gerando novas séries causais (as quais se reconheceriam como “fatos de razão” tanto do ponto de vista objetivo como do subjetivo) e regularia o uso não empírico dos conceitos do entendimento. O resto, a saber, o conhecimento do mundo natural, ficaria nas mãos do entendimento e suas regras. <sup>46</sup>

<sup>45</sup> Cfr. *KpV*: Livro II Dialética da Razão Pura Prática.

<sup>46</sup> Embora de modo diferente, pode se encontrar esta interpretação em ALLISON: 1995 e KLEINGELD: 1998.

Porém, as harmonias necessárias entre o conhecimento e o mundo, e a moral e a felicidade ainda preocupam a Kant como problemáticas à unidade da razão, deixando dificuldades sistemáticas que ainda precisariam ser tomadas em consideração.<sup>47</sup>

### 2.3. Causas mecânicas e inteligíveis

Os domínios da razão e do entendimento ficam separados por um abismo teórico (em sentido comum), mas profundamente misturados para o sujeito que julga: quando devemos considerar um fenômeno sob a perspectiva moral e quando sob a perspectiva cognitiva?

Este problema afeta tanto à possibilidade de realização efetiva da liberdade no mundo fenomênico, como também à possibilidade de compreender a natureza como um sistema. Em palavras de Beck: “Se a possessão de liberdade noumênico introduz alguma variante na uniformidade da natureza, então não há uniformidade; se não o faz, chamá-la «liberdade» é tão só uma pretensão vã.” (1960,192)<sup>48</sup>

Para compreender este abismo entre natureza e liberdade, que não havia sido superado na *KpV*, pode ser de utilidade considerar a seguinte passagem da “Observação sobre a Terceira Antinomia” onde se comenta a Antítese<sup>49</sup>:

Se, no entanto, se admitisse uma faculdade transcendental da liberdade para iniciar as mudanças no mundo, essa faculdade deveria, pelo menos, encontrar-se fora do mundo (embora seja sempre uma pretensão temerária admitir ainda, para além do conjunto de todas as intuições possíveis, um objeto que não pode ser dado e nenhuma percepção possível). Porém, nunca é lícito no mundo atribuir tal faculdade às substâncias, porque se assim fosse, desapareceria em grande parte o encadeamento de fenômenos que se determinam necessariamente uns aos outros por leis universais, encadeamento a que se dá o nome de natureza, e, com ele, o caráter de verdade empírica, que distingue a experiência do sonho. (*KrV*, A451/B479)

O problema parece claro: dado que o fundamento constitutivo de nossa experiência encontra-se firmemente ligado à categoria de causalidade, a irrupção de uma causa por liberdade nos fenômenos, a qual não pode ser detectada como tal e diferenciada no que estes têm de “fenomênicos”, geraria a impossibilidade de distinguir quando um efeito se deriva de uma causa natural e quando de uma inteligível. Mesmo assim, ou dificultando ainda mais as coisas, a interferência humana nas séries causais naturais poderia gerar tal caos na determinação da natureza, que mal se saberia quã multiplicidade organizada de sensações é organizada efetivamente de acordo a causas naturais, qual responde a causas inteligíveis, e quais são pseudo-experiências ou meras percepções.

<sup>47</sup> Ver PERIN: 2006, especialmente pp. 103-108.

<sup>48</sup> “If the possession of noumenic freedom makes a difference to the uniformity of nature, then there is no uniformity; if it does not, to call it “freedom” is a vain pretension.”

<sup>49</sup> A antítese reza: “Não há liberdade, mas tudo no mundo acontece unicamente em virtude das leis da natureza.” (A445/B473)

Deste modo, a mera prova da compatibilidade de dois tipos de causas em dois tipos de níveis — epistemológico e noumênico— e a determinação positiva da ação sob a lei da moralidade e motivada pelo respeito à mesma na subjetividade do agente, não resultariam suficientes como para resolver este problema. Mesmo assim, a capacidade para discernir quando estamos ante um ato moralmente bom ou mau, e não ante uma inevitável fortuna ou desgraça da natureza, converte-se também num problema para o julgar moral. As análises das intenções do agente, vão ser, sem dúvida, confusas; a delimitação da experiência natural de outras experiências, também. Embora não possamos pensar na realização da lei moral como um mero contra-fático, também não podemos pensar a natureza *a priori* com relação a leis de razão. O “primado” da razão prática não pode se estender automaticamente a todo nosso uso do entendimento, não pode ser constitutivo da experiência do fenômeno. Igualmente, o sentimento de respeito tem que manter seu poder constitutivo de determinação e não estar sujeito a interesses materiais, embora não possa ser um fundamento de determinação da experiência subjetiva empírica. Igualmente a legalidade originada por parte da lei moral tem que se realizar na experiência afetando-a, mas não pode dar lugar a leis naturais.<sup>50</sup>

Destarte, para manter o equilíbrio frágil entre a determinação da causa natural e a causalidade por liberdade, será de interesse assinalar um princípio específico para a faculdade de julgar que articule os âmbitos do teórico e do prático evitando os abismos mas também as superposições arbitrárias que poderiam se derivar de conservar as idéias regulativas na função que lhes é atribuída na primeira *Crítica*. Este último problema é o problema da conservação dos “limites” entre os âmbitos constitutivos noumênico e sensível. Este problema se tornará mais forte ainda quando as idéias de Deus e da imortalidade da alma adquiram maior fortaleza prática e se argumente a favor do primado da razão prática sobre a teórica. Pois, com base em quê fundamentos se pode evitar a superposição da função epistemológica das idéias de razão e sua função prática necessária para evitar as aporias expostas na dialética transcendental e ao mesmo tempo estabelecer a possibilidade da ação das causas inteligíveis no mundo sensível?

Assim, a insuficiência ou precariedade sistemática destas “soluções” se tornará evidente no trajeto até a segunda *Crítica*, e já em 1786 no seu conhecido *Que Significa Orientar-se no Pensamento?* Kant nos adverte da necessidade de adotar princípios subjetivos ali onde a determinação objetiva não é suficiente:

---

<sup>50</sup> Como assinala Beck uma solução possível a este problema é a renúncia ao status constitutivo da experiência dos princípios determinantes, mas esta solução não é a kantiana. (BECK: 1960, 92-3) Igualmente, cabe dizer em favor de Kant que esta solução não nos dispensaria da necessidade de estabelecer hierarquias entre os modelos regulativos e de justificar as mesmas, embora já não possa ser apelando a argumentos transcendentais no sentido em que estes permitem realizar a dedução da primeira crítica e a chamada “dedução” da segunda.

Pode-se facilmente adivinhar por analogia [com se orientar geograficamente ou na obscuridade] que isto deveria ser uma função da razão pura, dirigir o emprego dela quando, partindo de objetos conhecidos (da experiência), se ampliasse, superando todos os limites da experiência, não encontrando nenhum objeto da intuição, mas somente o espaço para ela. Porque a razão, na determinação de sua própria capacidade de julgar, não está neste caso em condições de submeter seus juízos a uma máxima determinada segundo princípios objetivos do conhecimento, mas unicamente segundo um princípio subjetivo de diferenciação. Este meio subjetivo, que então ainda lhe resta, nada mais é do que sentimento da necessidade própria da razão. (1874:76)

Agregando em nota a de rodapé:

Orientar-se não pensamento em geral significa, portanto: dada a insuficiência dos princípios objetivos da razão, determinar-se na admissão da verdade segundo um princípio subjetivo da razão. (ibidem)

Porém, o intento fundamental de dar sistematicidade a este princípio subjetivo da razão, com um princípio que permita compreender a possibilidade de julgar de acordo com uma e a mesma razão, embora a partir de experiências diferenciadas e de diferente hierarquia epistemológica e prática será, sem dúvidas, a *KU* que verá a luz em 1790.

### **Capítulo 3. A técnica da natureza**

Na *KU* Kant identifica um problema no delicado equilíbrio do seu sistema: temos uma filosofia capaz de dar fundamento à estrutura básica da experiência em geral —ou pelo menos que a isso aspira—, mas que não logra fazer que esse fundamento seja extensivo a aspectos importantes do conhecimento científico (“o problema teórico” exposto no primeiro capítulo); por um outro lado, temos indivíduos livres e autônomos que embora se movimentem num mundo determinado por leis físicas, são capazes de introduzir novas séries causais a vontade (“o problema prático” do segundo capítulo); temos também paisagens e produtos humanos que parecem apontar mais ao conhecimento que ao fato de se dar como objetos para o estudo de sua matéria (o belo natural e o belo artístico); temos, finalmente, um mundo natural organizado de um modo que parece estar mais associado ao cumprimento de fins que ao resultado mecânico de séries causais (ou causalidade cega).

Assim, temos um problema que é grave. Muito embora esteja legitimada a base a partir da qual a ciência pode se elevar (as categorias e a função unificante do *eu penso*), não podemos ter acesso à lei geral (sistema) da qual se derivam ou sob a qual se subsumem as leis particulares. Isto nos remete à triste situação de que nosso limitado conhecimento certo não nos permite conhecer com certeza nem o todo (que tinha ficado sob a forma de “idéia regulativa” em suas três versões teóricas: a alma, a natureza e Deus, associadas assim mesmo ao noumênico como postulados da razão prática), nem ao concreto (que na opinião de Hegel



(1955, 449) é o tema da *KU*), e também não ao que seria principal para o pensamento: a unidade do concreto.

A noção do todo como unidade do concreto e a possibilidade de uma regulação teleológica do mesmo, ainda não estavam completamente retiradas das considerações de Kant, nem eram opções inválidas dentro da comunidade filosófica da época. A concepção do mundo como criação divina limitou-se cada vez mais à idéia de organismo biológico, na medida em que foi a biologia o último reduto das concepções criacionistas e teleológicas.<sup>51</sup> A idéia de organismo biológico, todo integrado com um propósito ou fim que se desenvolvia no tempo, foi a herdeira de toda uma tradição metafísica e teológica urgida de fundamentos que a elevassem ao prestígio adquirido pela nova ciência moderna que se reivindicava como portadora dos planos do Divino Arquiteto, mas que não conseguia dar conta da possibilidade da moral, da beleza e da presença efetiva do próprio Deus em toda a criação.

Uma idéia central da metafísica kantiana, embora deixada em suspenso na subjetividade e na conjectura, é a —para esse então— velha idéia de que as coisas tal e como são em si mesmas têm que responder a um fim ou conceito, resultado de um ato de criação. Aqui, neste ato teleológico, combinam-se a estrutura do cognoscível teoricamente e a forma de produção do real ao que só temos acesso por um conhecimento prático na nossa experiência finita.<sup>52</sup> Esta estrutura nasce de uma matriz teológica que encontramos tanto em Kant como em Leibniz ou Spinoza e podemos dizer que o Esclarecimento de Kant não se encontra na negação dela, porém na sua expulsão do domínio do conhecimento humano, ou melhor, do conhecimento dos seres finitos.<sup>53</sup>

Quando o Divino criador produz e pensa (no mesmo ato), excede qualitativamente a capacidade de produzir do artesão humano. Segundo Kant, devemos supor que Deus, assim como o gênio artístico, muito embora a uma prudente e piedosa distância, é capaz de criar de acordo a seus fins supremos, objetos peculiares (a natureza e os seres vivos no caso de Deus, obras de arte no caso do gênio). A estrutura interna destes objetos desafia as leis da causa mecânica e, com isso, do que podemos conhecer com fundamento. Deus, os indivíduos livres e autônomos e os artistas compartilham a capacidade de criar de acordo com fins últimos e não cega e instintivamente (determinada por leis empíricas).

A literatura tem feito duas leituras fundamentais do que é almejado pela *KU*. As duas são nomeadas por John Zammito em seu livro *The Genesis of Kant's Critique of*

<sup>51</sup> Sem opinar sobre o uso contemporâneo de possíveis princípios teleológicos, queremos salientar a importância do avanço das explicações mecanicistas nesta época, inclusive na biologia.

<sup>52</sup> Daí os postulados da razão prática, por exemplo, e muito especialmente o rol legislativo da liberdade.

<sup>53</sup> Para uma reflexão semelhante ver ADORNO: 2001, 5-7; numa forma muito peculiar LEBRUN: 1993; e, muito sumariamente FLO: 2005, 4.

*Judgment* (1992) como “giro cognitivo” e “giro ético”.<sup>54</sup> Embora este comentador os apresente como duas partes dum processo, a literatura caracteriza-se por enfatizar um ou outro, entre leituras cognitivas e/ou hermenêuticas e leituras que salientam o aspecto prático da *KU*.

Os defensores do “giro cognitivo” sustentam que o lugar sistemático da *KU* está determinado fundamentalmente pelo rol teórico da mesma, salientando a atividade da faculdade de julgar como central na hora de produzir conhecimento empírico.<sup>55</sup> No entanto, os defensores do “giro ético” salientam a estrutura teleológica dos “fenômenos” (em sentido comum, isto é, não kantiano) considerados e sua ligação com o substrato supersensível (e portanto bom) da natureza.<sup>56</sup>

Na primeira Seção deste Capítulo tentaremos defender uma posição alternativa às duas propostas que, sem desconsiderar a importância da ligação entre o domínio teórico e prático (e portanto dos dois “giros”), tenta adjudicar à estrutura teleológica um lugar formal chave, que estaria destacado nas duas Introduções à obra. Na seguinte Seção tentaremos estabelecer o lugar sistemático do sentimento do belo na *KU* em sua relação com o juízo reflexionante. Finalmente, tentaremos pensar os limites que se geram a partir destas considerações.

### 3.1. Técnica e mecânica: a questão do objeto arqueológico

Um dos exemplos paradigmaticamente complexos do que Kant entenderia por objeto produzido de acordo a fins se encontra sem dúvida na “Analítica do Belo”, como nota de rodapé na Explicação do belo deduzida deste terceiro momento, onde se considera a diferença entre o belo e o exemplo do objeto arqueológico. Diz Kant:

Poder-se-ia alegar, como instância contra essa explicação [de que o belo seja aquilo que tem a forma da finalidade sem a representação de um fim], que existem coisas nas quais se vê uma forma conforme a fins, sem reconhecer nelas um fim; por exemplo, os utensílios de pedra, freqüentemente retirados de antigos túmulos, dotados de um orifício como se fosse para um cabo, conquanto em sua figura traiam claramente uma conformidade a fins, para a qual não se conhece o fim, e nem por isso são declarados belos. **Todavia o fato de que são considerados uma obra de arte é já suficiente para ter que admitir que a gente refere a sua figura a alguma intenção qualquer e a um fim determinado.** Daí também a absoluta ausência de qualquer complacência imediata em sua intuição. Ao contrário, uma flor, por exemplo uma tulipa, é tida por bela porque em sua percepção é encontrada uma certa conformidade a fins, que do modo como a ajuizamos não é referida absolutamente nenhum fim. (Ak.. V 236, n.m.)

<sup>54</sup> Sobre o “cognitive turn” ver pp. 151-177 e pelo “ethical turn” ver pp. 263-268

<sup>55</sup> Cfr. HUGUES: 1998; a seu modo MARQUES: 1987; MEERBOTE: 1982; CRAWFORD: 1982; KULENKAMPFF: 1994.

<sup>56</sup> Cfr. MELD SHELL: 1996; RODRÍGUEZ ARAMAYO: 2003; GUYER: 1997 e o próprio ZAMMITO: 1992.

No ajuizamento do objeto encontra-se um fim, isto é, a realização de uma intenção. Encontrar esta determinação no objeto parece impedir uma satisfação imediata no objeto, mas nisto deter-nos-emos mais adiante. Por enquanto, o importante é assinalar uma tensão que perpassa toda a noção de *fim* tal e como é apresentada por Kant, a saber, o fato de que um objeto seja o resultado de uma intenção que cumpra com uma finalidade ou um *para que*, e o fato de que sejam considerados objetos que cumprem com uma finalidade final, só aqueles objetos que são o resultado de uma ação orientada por um fim inteligível não explicável pela causalidade mecânica.

Em princípio, de acordo tanto com a *EE* e a Introdução da *KU*, no caso do objeto arqueológico a finalidade é depreciável no sentido em que será considerada na terceira crítica. Isto é assim porque a utilização do termo “técnica da natureza” será restrito à explicação do modo de ajuizamento daqueles fenômenos onde a mera causalidade mecânica não é suficiente para dar conta do nosso modo de conhecê-los. De acordo com o filósofo, este é um erro muito grande que a tradição tem cometido, ignorando o fato de que só podem ser considerados práticos, *stricto sensu*, aqueles juízos que são independentes da teoria e têm sua fundamentação na razão prática (a saber, juízos morais). O uso da faculdade de julgar reflexionante, tal e como será apresentada nas introduções, como tendo seu próprio âmbito mas não um domínio, servir-se-á do termo finalidade da natureza para identificar objetos que não se podem considerar nem teórica nem praticamente, no entanto têm que ser julgados como objetos da arte ou da técnica. Nas palavras de Kant:

[F]uturamente empregaremos a expressão “de técnica” onde objetos da natureza, às vezes, são julgados somente como se sua possibilidade se fundasse em arte, casos em que os juízos não são nem teóricos, nem práticos (na significação que acaba de ser apresentada), pois não determinam nada da índole do objeto, nem do modo de produzi-lo, mas, através deles a natureza mesma é julgada meramente por analogia com uma arte, e aliás a referência subjetiva a nossa faculdade de conhecer, e não uma referência objetiva aos objetos. (*EE*: 1980, 170)

Tem então semelhança com a técnica (no sentido comum), como ato arbitrário orientado por um conceito que age como causa natural no fato de que os objetos são avaliados como sendo o resultado de um ato destas características. No entanto, duas diferenças essenciais aparecem: não haveria nem ato arbitrário, nem conceito que encadearia o objeto a uma série causal prévia e o explicasse como corolário da filosofia teórica. Neste sentido, o fato de ser um fim parece fundamental, na medida em que na filosofia teórica parece só uma questão secundária. No caso do objeto arqueológico, então, poderíamos dizer que sua finalidade é interessante na medida em que é sintomática de uma teoria (ou várias) conhecida por aqueles que o produziram, mas que o arqueólogo não consegue identificar.

A pergunta razoável parece ser a de se o filósofo transcendental procede no caso do pensamento de acordo com causas finais do mesmo jeito que o arqueólogo, isto é, considerando a faculdade de julgar como uma faculdade de conhecer mutilada e por isso atribui ao fim um rol que, para um outro intelecto, seria depreciável.

Num sentido, a resposta parece ser negativa, pelo fato de estar, a faculdade de julgar, na metade do caminho entre o teórico e o prático. Ou seja, se levamos a sério os limites estabelecidos pelo caráter heurístico da faculdade de julgar, não podemos conhecer tal coisa, porém, só pensar nela. Cabe salientar que uma afirmação tal levar-nos-ia à pergunta de até onde não acontece a mesma coisa com a razão ou com a faculdade apetitiva, sendo esta, no final das contas, a mostra de um proceder final formal para nós, por nossas limitações sensíveis, mas tão conceitual quanto o entendimento na medida em que se compreendera seu modo de realizar-se num mundo de seres inteligíveis. A forma do imperativo, de fato, só faz sentido quando tem que se obrigar ao agente a atuar dum modo que não lhe é espontâneo.

Este problema, em geral resolvido pela distinção entre o epistemológico e o real, apresenta à faculdade de julgar um problema muito sério. Haja vista que se trata de uma ponte entre dois domínios diferentes, há que se conciliar uma dualidade irreduzível, e por isso deve-se considerar as faculdades, que pareceriam mutiladas, como as mais fortes do ponto de vista do fundamento; e o modelo de entendimento e criador superior como mais fraco sob este mesmo ponto de vista. A autonomia dos três territórios e suas respectivas faculdades obrigam-nos a considerar que nenhuma se reduz à outra, o enlace sistemático das três em uma e a mesma razão faz que perpassem pelos modos de ajuizamento necessárias semelhanças.

Certamente as diferenças entre os tipos de causas e sua afinidade não é nova e pode se encontrar já em Aristóteles. Para o estagirita, também a causa final podia ser a causa formal e eficiente dum objeto, no entanto nem todos os objetos se explicaram pelas mesmas causas.

<sup>57</sup> Mas a dimensão prática do fenômeno associada a uma causalidade diferente da que acontece no mundo natural, introduz um matiz de não menor importância na forma em que a faculdade de julgar reflexionante irá proceder. <sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Sobre a possibilidade de assimilar a causa formal a final e a eficiente, cfr. Física, Livro II.

<sup>58</sup> “A Razão apela, com direito, em toda pesquisa da natureza, primeiro, à teoria, e somente mais tarde, à determinação final. Nenhuma teleologia nem finalidade prática pode substituir a falta da primeira. Embora possamos trazer bastante luz sobre a adequação da nossa pressuposição às causas finais, sejam da natureza, sejam de nossa vontade, seguimos sendo sempre ignorantes no ponto relativo às causas eficientes. Esta queixa parece estar fundada, sobretudo, onde (como no caso do metafísico) tem que preceder leis práticas para indicar, de uma vez por todas, o fim em favor do qual me proponho a determinar o conceito de uma causa, que, de este modo, parece não ter a ver em absoluto com a natureza do objeto, senão que parece ser meramente uma ocupação com nossas próprias intenções e necessidades subjetivas.” („Mit Recht ruft die Vernunft in aller Naturuntersuchung zuerst nach Theorie und nur später nach Zweckbestimmung. Den Mangel der erstern kann keine Teleologie noch praktische Zweckmäßigkeit ersetzen. Wir bleiben immer unwissend in Ansehung der

Podemo-nos perguntar, então se há algo diferente entre uma causa formal qualquer e as causas formais que explicariam a inteligibilidade das causas finais que estão em jogo na *KU*. Isto, de alguma forma, contrariaria os interesses daqueles que sustentam que é no giro ético que está a chave da obra, pois faria da finalidade (como estrutura formal original) no mundo uma questão de certo modo subordinada ao conceito orientador ou fim modelo. Aqueles que, no entanto têm defendido a prioridade do giro cognitivo, têm colocado as idéias de sistema e de organismo como fundamentais e, em alguns casos, sinônimas.<sup>59</sup>

A adequação a fins ou finalidade apresentada nas duas Introduções é considerada num sentido geral como aplicável a toda nossa experiência da natureza enquanto pensável como ciência (o todo como contingente), e em casos particulares especiais (o que será mostrado no caso da beleza e dos organismos vivos). Como estas duas formas da finalidade se conectam é um problema para a literatura.<sup>60</sup>

Considera Kant que se houvesse um conceito próprio da faculdade de julgar, “teria de ser um conceito de coisas da natureza, *na medida em que esta se orienta segundo nosso Juízo*”, pela estrutura mesma das faculdades. Seria, então, um conceito:

de uma índole tal da natureza que dela não se pode fazer nenhum conceito, senão que sua disposição se orienta segundo nossa faculdade de subsumir leis particulares dadas sob leis mais universais, que no entanto não estão dadas; em outras palavras, teria de ser o conceito de uma finalidade da natureza, em função de nossa faculdade de conhecê-la, na medida em que para isso é requerido que possamos julgar o particular como contido sob o universal e subsumi-lo sob o conceito de uma natureza. (*EE*: 1980: 171)

A unidade da natureza é o conceito máximo ou análogo de categoria que primeiro nos fornecera a faculdade de julgar. Sua necessidade é dada pela diversidade de leis empíricas que devem ser articuladas num todo sistemático não podendo ser compreendidas como uma mera soma de fatos isolados, um agrupamento de experiências dispersas e sem conexão. Diz Kant:

[A] diversidade e heterogeneidade das leis empíricas poderiam ser tão grandes que, certamente, nos seria parcialmente possível vincular percepções, segundo leis particulares ocasionalmente descobertas, em uma experiência, mas nunca trazer essas leis empíricas mesmas à unidade do

---

wirkenden Ursachen, wenn wir gleich die Angemessenheit unserer Voraussetzung mit Endursachen, es sei der Natur oder unsers Willens, noch so einleuchtend machen können. Am meisten scheint diese Klage da gegründet zu sein, wo (wie in jenem metaphysischen Falle) sogar praktische Gesetze voran gehen müssen, um den Zweck allererst anzugeben, dem zum Behuf ich den Begriff einer Ursache zu bestimmen gedenke, der auf solche Art die Natur des Gegenstandes gar nichts anzugehen, sondern bloß eine Beschäftigung mit unsern eignen Absichten und Bedürfnissen zu sein scheint.“ *GtPP*, VIII 159-60)

<sup>59</sup> Estes, no entanto, dividem-se entre aqueles que almejam uma proto-hermenêutica na *KU* e aqueles que só almejam a explicar seu lugar sistemático per se. Estes últimos são os aqui considerados, muito embora os primeiros tenham muitas semelhanças com estes outros (que poderiam se indicar com as dos que partem de uma concepção da função primordial do concreto como parte de um todo, e os que pretendem explicar a noção do todo como fundamento da parte. A diferença, pode se eliminar com relativa facilidade).

<sup>60</sup> Cfr. KULENKAMPFF: 1994.

parentesco sob um princípio comum, ou seja, se, como no entanto é possível em si (pelo menos até onde o entendimento *a priori* pode decidir), a diversidade e heterogeneidade dessas leis, assim como das formas naturais que lhes são conformes, fosse infinitamente grande e nesta se apresentasse um agregado bruto, caótico, sem o menor vestígio de um sistema, embora tenhamos que pressupor tal sistema segundo leis transcendentais. (EE: 1980, 175)

A proposta kantiana ante a contingência da ordem da natureza é a de um novo princípio transcendental da faculdade de julgar, só que, desta vez, subjetivo. Por finalidade formal da natureza entende-se que, dada a insuficiência das categorias para especificar as leis particulares, procede-se na pesquisa *como se* a natureza houvesse sido criada para ser conhecida e se organizasse de acordo com estruturas teóricas hierarquizadas segundo princípios de economia teórica:

[Na] natureza uma possibilidade de uma multiplicidade sem fim de leis empíricas, em relação às suas leis simplesmente empíricas, leis que, no entanto, são contingentes para a nossa compreensão (não podem ser conhecidas *a priori*). E quando as tomamos em consideração, ajuizamos a unidade da natureza segundo leis empíricas e a possibilidade de unidade da experiência (como de um sistema segundo leis empíricas) enquanto contingente. Porém, como tal unidade tem que ser necessariamente pressuposta e admitida, pois de outro modo não existiria qualquer articulação completa de conhecimentos empíricos para um todo da experiência, na medida em que na verdade as leis da natureza universais sugerem uma articulação entre as coisas segundo o seu gênero, como coisas da natureza em geral, não de forma específica, como seres da natureza particulares, a faculdade do juízo terá que admitir *a priori* como princípio que aquilo que é contingente para a compreensão humana nas leis na natureza particulares (empíricas) é mesmo assim para nós uma unidade legítima, não para ser sondada, mas pensável na ligação de seu múltiplo *<i>ihers Mannigfaltigen>* para um conteúdo de experiência em si possível. Em consequência, e porque a unidade legítima numa ligação, que na verdade reconhecemos como adequada a uma intenção necessária (a uma necessidade do entendimento), mas ao mesmo tempo como contingente em si, é representada como conformidade a fins dos objetos (aqui da natureza). (Ak. V 183-4)

O que queremos salientar é que, a diferença entre técnica e arquetônica que foi assinalada na citação da *KrV* no Capítulo I desta dissertação (p. 19), é claramente menor, e quase inexistente na *KU*: o monograma ou idéia do todo sistemático que constitui a ciência passa a ser parte essencial no reconhecimento da parte, na medida em que o a faculdade de julgar reflexionante ou o proceder judicativo próprio da faculdade de julgar é definido tal que “se só o particular for dado, para o qual ela deve encontrar o universal, então a faculdade do juízo é simplesmente *reflexionante*.” (Ak. V 179) <sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> A faculdade de julgar tal e como foi apresentada na “Analítica dos Princípios” da *KrV* será qualificada de “determinante”, e definida como segue: No caso deste (a regra, o princípio, a lei) ser dado, a faculdade do juízo, que nele subsume o particular, é determinante (o mesmo acontece se ela, enquanto faculdade de juízo transcendental, indica *a priori* as condições de acordo com as quais apenas naquele universal é possível

Com isto, a faculdade de julgar tem uma relação estreita com a experiência do particular, e isto nos leva a pensar que pode ser pensada como o equivalente ou substituto transcendental da indução. A necessária relação entre a experiência e o sistema do conhecimento emoldura num esquema holístico a estrutura da própria ciência. A natureza em cada uma de suas experiências é pensada como o resultante de uma técnica, isto é, como um produto intencional criado de acordo com uma estrutura inteligível (o sistema).

No entanto, nem todas as formas finais ou conforme a fins são do mesmo modo sistemáticas. Uma definição geral de fim pode ser encontrada no § 10 da “Analítica do Belo” tal que:

Se quisermos explicar o que seja um fim segundo suas determinações transcendentais (sem pressupor algo empírico, como é o caso do sentimento de prazer), então fim é o objeto de um conceito na medida em que este for considerado como causa daquele (o fundamento real de sua possibilidade).  
(Ak. V 219-20)

Porém, nesta definição tão geral, não entra sequer a estrutura sistemática que é fundamental como forma do inteligível na ciência e que pareceria se estender ao belo e aos organismos. Neste sentido achamos que devemos interpretar a noção de inteligibilidade e sistematicidade num sentido fraco, que pode albergar formas diversas. Se for o caso, poderíamos pensar que já a caracterização de *corpo* no estágio pré-crítico indicava uma forma sistemática como relação de partes, mesmo sendo o caso que estas partes pudessem ser divididas sem perder sua simplicidade.<sup>62</sup> De modo diferente, no período crítico mesmo estes átomos ou partes simples de corpos no sentido físico, passam ao plano do incognoscível.<sup>63</sup> Parece ser o caso que as idéias de obra de arte e organismo eram perpassadas por um “ar de família” para Kant,<sup>64</sup> porém os limites entre a semelhança parecem se estabelecer na hora exata de definir o que seja o belo e o que seja um organismo (isto é, na *KU*).

subsumir.” (ibidem) Escolhermos o termo “reflexionante” em lugar de “reflexão” ou “reflexivo” para preservar o aspecto ativa da faculdade que julga.

<sup>62</sup> “Os corpos consistem em partes, cada uma das quais tem existência duradoura em separado. Desde que, no entanto, a composição destas partes não seja nada mais que uma relação, uma determinação que é em si mesma contingente e não pode ser negada sem anular a existência da coisa que tem esta relação, toda composição de um corpo pode ser abolida, permanecendo todas as partes que foram combinadas.” (“Corpora constant partibus, quae a se invicem separatae perdurabilem habent existentiam. Quoniam autem talibus partibus compositio non est nisi relatio, hinc determinatio in se contingens, quae salva ipsarum existentia tolli potest, patet, compositionem omnem corporis abrogari posse, superstitibus nihilo secius partibus omnibus, quae antea erant compositae.” *MP*, Ak. I 477) Esta consideração do não composto, ou do simples como parte de um todo, não é equivalente à da parte como necessariamente em relação ao todo, porém para a constituição do objeto composto e sua inteligibilidade esta independência é menor.

<sup>63</sup> “Os seres simples, decerto, devem ser pensados (como o indica a Crítica) além dos limites da sensibilidade, [mas] nenhuma imagem correspondente a seu conceito pode ser estipulada, isto é, nenhuma intuição; porém a partir deste instante também não podem ser contados como partes da sensibilidade.” (*RE*, Ak. V 205)

<sup>64</sup> “Ora, o conceito de um ente organizado é o seguinte: o de um ente material que só é possível mediante a relação de tudo aquilo que está contido nele reciprocamente como meio e fim (também todo anatomista, enquanto fisiologista, parte efetivamente deste conceito). Uma força fundamental, mediante a qual se efetuará

Acreditamos, então, que a diferença entre o que possa ser uma arquitetônica e uma técnica se mantém no caso da finalidade real (onde a finalidade está no conteúdo) sendo o caso que o organismo esteja definido de acordo a características próprias que vão além da noção formal do sistema (mais como sua reprodução que uma auto-geração); e que a beleza na sua opacidade conceitual mantém também uma estrutura que não é nem a do sistema formal nem a do organismo.<sup>65</sup> No entanto, essa última afirmação será desenvolvida no restante da dissertação.

Então, são ou não todas as causas formais equivalentes a causas finais? Para Kant, essa pergunta não tem resposta. Só podemos mostrar que pensamos a natureza como sistema, o belo e os organismos de acordo a causas finais que, na medida em que desenvolvem ou parecem desenvolver planos inteligíveis estão dirigidas por causas formais. Mas o resto das coisas, as coisas em si mesmas, ainda ficam nas trevas do que não é nem cognoscível nem pensável.<sup>66</sup>

Outrossim, queremos salientar que é no *modus operandi* da intencionalidade ou criação de acordo a fins inteligíveis, que se encontra a chave de interconexão entre técnica e prática.<sup>67</sup> Este *modus operandi* será a estrutura formal compartilhada pela finalidade em geral (supor uma causa final ou entendimento que age visando e atingindo um alvo de estrutura

uma organização, tem que ser pensada, portanto, como uma causa eficiente segundo fins e, além disso, de modo que estes fins têm que estar dispostos como fundamento da possibilidade do efeito. Conhecemos, porém, mediante a experiência causas semelhantes segundo o seu fundamento de determinação somente em nós mesmos, a saber, em nosso entendimento e na nossa vontade, como uma causa da possibilidade de certos produtos organizados inteiramente segundo fins, ou seja, as obras da arte. Entendimento e vontade nos são forças fundamentais, das quais a última, na medida em que está determinada pelo primeiro, é uma faculdade para produzir algo conforme a uma Idéia que é chamada fim” („Nun ist der Begriff eines organisirten Wesens dieser: daß es ein materielles Wesen sei, welches nur durch die Beziehung alles dessen, was in ihm enthalten ist, auf einander als Zweck und Mittel möglich ist (wie auch wirklich jeder Anatomiker als Physiolog von diesem Begriffe ausgeht). Eine Grundkraft, durch die eine Organisation gewirkt würde, muß also als eine nach Zwecken wirkende Ursache gedacht werden und zwar so, daß diese Zwecke der Möglichkeit der Wirkung zum Grunde gelegt werden müssen. Wir kennen aber dergleichen Kräfte ihrem Bestimmungsgrunde nach durch Erfahrung nur in uns selbst, nämlich an unserem Verstande und Willen, als einer Ursache der Möglichkeit gewisser ganz nach Zwecken eingerichteter Producte, nämlich der Kunstwerke. Verstand und Wille sind bei uns Grundkräfte, deren der letztere, so fern er durch den erstern bestimmt wird, ein Vermögen ist, etwas gemäß einer Idee, die Zweck genannt wird, hervorzubringen.“ (*GtPP*, Ak. VIII 181)

<sup>65</sup> Aliás, estamos dispostos a afirmar que pode ser o resultado duma leitura muito próxima ao pré-romantismo e ao romantismo o que inclina a balança a considerar como quase sinônimos o sistema e o organismo em Kant.

<sup>66</sup> Se Beatrice Longuenesse entende por “mera reflexão” esta autonomia de um modelo ou forma que estabeleça as caracterizações possíveis do agir da faculdade de julgar num procedimento análogo ao da reflexão no conhecimento empírico, porém sem categorias, então nos subscrevemos sua tese neste trabalho (2000, 163-166). No entanto, cabe notar que o problema dos sistemas como todos e sua vinculação com a parte ou retalho particular do fenômeno ainda espera por uma explicação a partir de sua nova interpretação do rol da reflexão na *KrV* (ibidem, 195-197).

<sup>67</sup> Pode se considerar a importância deste *modus operandi* a partir do rol que Allison lhe atribui na segunda *Critica*, tal que “[a] caracterização da lei moral como uma lei causal é crucial para Kant porque ele também sustenta que a liberdade enquanto um modo de causalidade pode ser pensada determinadamente apenas se uma lei (*modus operandi*) de uma tal causalidade pode ser dada.” (ALLISON: 1995, 244 apud PERIN: 2006, 93 n223)



inteligível), muito embora as estruturas totais resultantes tenham sua própria caracterização independente como poderiam as ter as diferentes leis morais de acordo aos seus conteúdos.

Neste sentido acreditamos dar ao modelo formal do sistema apresentado na Introdução uma prioridade que não é histórica, mas de fundamentação, na medida em que estabelece a forma mínima de inteligibilidade do concreto que, por se referir ao todo aplica-se a cada coisa que o integra em particular, sem requerer de uma caracterização especial para um universo determinado de objetos (em analogia a como a unidade do *eu penso* aplica-se a cada categoria sem necessidade de que cada categoria se aplique a toda representação).

Sem ele, o chamado giro ético não é compreensível; sem o enlace do *modus operandi* prático com o fim cognoscitivo ou vinculado à faculdade de conhecer pela via de uma produção que embora não possamos afirmar mais que como a resultante de um modo de proceder de nossa faculdade, aparece na experiência sensível. O vínculo talvez possa ser explicado melhor através do lugar destinado ao gosto na estrutura da *KU*, e ainda mais por sua antecedência histórica no pensamento kantiano.

### 3.2. Reflexão e sentimento: construção da *KU* (lugar do juízo de gosto)

Torna-se bem conhecido, para a literatura sobre a *KU* o fato de que Kant esteve trabalhando primeiro numa crítica do gosto,<sup>68</sup> e que logo depois compreendeu a importância sistemática do fundamento transcendental do mesmo.<sup>69</sup> Esta importância sistemática só pode ser pensada com relação ao problema de fundamentação transcendental do princípio do juízo reflexionante, na medida em que, como temos tentando mostrar, não é a forma primitiva da finalidade tal e como é apresentada na *KU*. O próprio Kant salienta este ponto num conhecido trecho do “Prólogo” à edição de 1790 (edição edita):

Esse embaraço [o de que não se conheça coisa alguma através do conceito fornecido pela faculdade de julgar] devido a um princípio (seja ele subjetivo ou objetivo) encontra-se principalmente naqueles ajuizamentos que se chamam estéticos e concernem ao belo e ao sublime da natureza ou da arte. E contudo a investigação crítica de um princípio da faculdade do juízo nos mesmos é a parte mais importante de uma crítica desta faculdade. Pois embora eles por si só em nada contribuam para o conhecimento das coisas, eles apesar disso pertencem unicamente à faculdade do conhecimento e provam uma referência imediata dessa faculdade ao sentimento de prazer e desprazer segundo algum princípio *a priori*, sem o mesclar como que pode ser fundamento de determinação da faculdade da apetição, porque esta tem seus princípios *a priori* em conceitos da razão. (Ak. V 169)

Esta relação entre a faculdade de conhecer e o sentimento é claramente um ponto de partida histórico fundamental no que diz respeito ao fechamento sistemático do sistema

<sup>68</sup> Cfr. TONELLI: 1954.

<sup>69</sup> Carta a Marcus Herz de maio de 1789. (Ak. XI, 48-54).

kantiano, porém, temos que explicar como esta relação passa a ser apresentada como parte das finalidades, num lugar específico e delimitado na fundamentação da *KU*.

Uma primeira consideração a este respeito está no fato de que se o princípio do gosto fosse um princípio *a priori* fundamental, poderíamos pensar que se tratasse de um princípio metafísico e não transcendental.<sup>70</sup> Neste sentido, a tentativa de obter a permissão para sua aplicação a partir do princípio de conformidade a fins da natureza, não no absolutamente trivial.

Para isso, Kant tenta mostrar à faculdade reflexionante como fornecendo um princípio *a priori* que habilita uma pesquisa no que diz respeito às condições da subjetividade para sua aplicação e que encontrará no juízo de gosto um exemplo privilegiado destas condições. Este parece tão privilegiado que pode se pensar nele como prioritário na fundamentação, muito embora a necessidade de um princípio aplicável para o conhecimento em geral, isto é, relativo a todo objeto de experiência e não só alguns objetos especiais, seja um impedimento para lhe dar este lugar. Quer dizer, a faculdade de julgar parece em muitos casos ser uma operação de conceitualização operada a partir da possibilidade de que exista uma faculdade de julgar estética que garantisse *a priori* a conformidade de uma representação com nossas faculdades de conhecer.<sup>71</sup>

Assim, uma pergunta importante no marco desta argumentação é a de se poderia se pensar um mundo ordenado sistematicamente, porém sem objetos belos.<sup>72</sup> A resposta parece ser afirmativa, embora para Kant a importância do belo seja tal que sem a pesquisa estética provavelmente não teríamos *KU*. Ainda assim, uma pergunta que surge é a de se a faculdade de julgar poderia ser mediadora entre os dois domínios do teórico e do prático sem as condições que dão lugar à beleza, mesmo que permanecessem para sempre inaplicáveis (isto é, muito embora nunca se achasse uma experiência de beleza).

A resposta a esta pergunta está na relação entre a faculdade de julgar reflexionante e o sentimento de prazer e desprazer. Numa primeira instância, Kant apresenta a este sentimento como a forma mesma da faculdade de julgar.<sup>73</sup> Destarte, dizer que o princípio *a priori* da finalidade é o princípio *a priori* da faculdade de julgar, é o mesmo que dizer que é o princípio que regula o sentimento de prazer e desprazer.

---

<sup>70</sup> “Um princípio transcendental é aquele pelo qual é representada *a priori* a condição universal, sob a qual apenas as coisas podem ser objetos do nosso conhecimento em geral. Em contrapartida, um princípio chama-se metafísico, se representa *a priori* a condição sob a qual somente objetos, cujo conceito tem que ser dado empiricamente, podem ser ainda determinados *a priori*.” (Ak. V 181)

<sup>71</sup> Por alguns problemas interessantes a este respeito na *EE* ver KULENKAMPFF: 1994, 57. Uma exposição deste problema encontra-se também em CARVALHO: 1998.

<sup>72</sup> Agradeço ao Prof. Christian Klotz ter me obsequiado esta pergunta fundamental numa hora de consulta.

<sup>73</sup> Cfr. *KU* §§ 2, 3 e 9 fundamentalmente.

Este vínculo entre princípios *a priori* e sentimentos é especialmente obscuro, como já o foi no caso do respeito como sentimento moral. E, mesmo nas Introduções, poder-se-ia pensar que o aspecto sentimental é completamente desnecessário no que se refere à argumentação da conformidade a fins da natureza. Ainda assim, Kant permanece firme na sua convicção de sua necessidade, afirmando no § 6 da Introdução edita que

A realização de toda e qualquer intenção está ligada com o sentimento de prazer e sendo condição daquela primeira uma representação *a priori* – como aqui um princípio para a faculdade de juízo reflexiva em geral – também o sentimento de prazer é determinado mediante um princípio *a priori* e legítimo para todos. Na verdade isso acontece através da relação do objeto com a faculdade de conhecimento, sem que o conceito da conformidade a fins se relacione aqui minimamente com a faculdade de apetição, diferenciando-se por isso inteiramente de toda a conformidade a fins prática da natureza. (Ak. V 187)

O desligamento das finalidades especificamente práticas tem que se entender como uma necessidade de desvincular a faculdade de julgar do âmbito do noumênico e manter sua autonomia enquanto faculdade.<sup>74</sup> De fato, o primado do sentimento parece ser fundamental para manter os resultados da pesquisa da *KU* e do princípio de julgar reflexionante no marco da subjetividade, como *modus operandi* da faculdade de julgar e não como propriedade nem dos fenômenos, nem muito menos das coisas em si mesmas. No § 3 da *EE*, Kant parece fazer depender tudo do sistema das faculdades, integrando este sentimento próprio da faculdade de julgar por seu lugar nele:

[N]ão pode se deixar de reconhecer já aqui uma certa adequação do Juízo ao sentimento de prazer, para servir de fundamento-de-determinação a este ou encontrá-lo nele, nesta medida: que, se na *divisão da faculdade-de-conhecimento por conceitos*, entendimento e razão referem suas representações a objetos, para obter conceitos deles, o Juízo se refere exclusivamente ao sujeito e por si só não produz nenhum conceito de objetos. Do mesmo modo, se, na *divisão dos poderes da mente em geral*, tanto a faculdade-de-conhecimento quanto a faculdade de desejar contêm uma referência *objetiva* das representações, assim, em contrapartida, o sentimento de prazer e, inversamente, se este deve ter em alguma parte um princípio *a priori*, este só será encontrável no Juízo.” (*EE*: 1980, 174)

Lamentavelmente não encontramos além da postulação arquitetônica bases para o espaço autônomo no sistema transcendental da sentimentalidade. Parece-nos uma conexão que aspira mais a indicar o tipo de experiência que o sujeito haverá de vivenciar como

<sup>74</sup> Este vínculo estará especificamente indicado a partir do rol de mediação entre natureza e liberdade da faculdade de julgar estará indicado sempre como “determinabilidade” porém nunca como determinação, nem sequer do sentimento. “O entendimento fornece, mediante a possibilidade de suas leis *a priori* para a natureza, uma demonstração de que somente conhecemos esta como fenômeno, por conseguinte simultaneamente a indicação de um substrato supra-sensível da mesma, deixando-o no entanto completamente *indeterminado*. Através do seu princípio *a priori* do ajuizamento da natureza segundo leis particulares possíveis da mesma, a faculdade do juízo fornece ao substrato supra-sensível daquela (tanto em nós como fora de nós) a *possibilidade de determinação* <Bestimmbarkeit> mediante a *faculdade intelectual*. Porém, a razão fornece esse mesmo substrato, mediante a sua lei prática *a priori*, a *determinação*; e desse modo a faculdade do juízo torna possível a passagem do domínio do conceito de natureza para o de liberdade.” (Ak. V 196)

experiência da faculdade de julgar, que qualquer outra coisa. Seu estatuto analógico no que diz respeito ao sentimento moral, não facilitará as coisas, porém estabelecerá um enlace muito forte com a discussão que era contemporânea a Kant sobre estética e filosofia da arte.

Com respeito ao gosto, é claro que a harmonia das faculdades de conhecer (entendimento e imaginação) será fundamental na hora de garantir sua necessidade, porém não nos parece indicar-nos nem uma relação de fundamentação com respeito ao sentimento, e menos ainda uma relação com os sentimentos envolvidos na produção de conhecimento. Em importantes aspectos esta equivalência parecerá fundamental, na medida em que a conformidade aos fins do conhecimento pode ser interpretada como a forma fundamental da reflexão (experiência de conhecimento bem sucedida, como determinação é reflexão) e da mera reflexão (experiência de conhecimento que, no entanto, não atinge à determinação).<sup>75</sup> No entanto, o problema de converter todo ato de conhecimento num ato intencional (de sucesso na obtenção de um fim) parece, como já assinalamos, ir contra aquilo que pode ser afirmado dentro dos limites do sistema kantiano.

Tudo parece indicar que mais que fornecer uma argumentação sólida no referente ao funcionamento do aparelho transcendental, o sentimento nos dá pautas para entender os limites dentro dos quais Kant pensou o fenômeno da beleza, ou daquelas coisas que não possa se dizer que a beleza seja. O problema da conexão entre este sentimento e outros sentimentos vinculados ao conhecer é um desafio a ser esclarecido ainda.

### 3.3. Sensação e sentimento

A faculdade de julgar estética produz juízos não lógicos. Isto parece ser uma evidente *contradictio in terminis*. Porém, devemos levar em conta que, como acabamos de dizer, dentro do modelo kantiano esta irrupção da sentimentalidade parece ter seu lugar. Isto obriga Kant a especificar melhor como entende o modo de agir desta faculdade. Destarte, consideramos fundamental salientar que o juízo de gosto não nos informa de sensações, nem sequer naquela forma em que além de nos dar prazer, pode nos dar informação sobre o objeto (como poderiam ser os juízos do agrado considerados juízos de percepção). Kant salienta que “não é um sentido objetivo, cuja determinação fosse utilizada para o *conhecimento* de um objeto (pois intuir algo com prazer ou então conhecer com prazer não é **mera referência da representação ao objeto**, mas uma receptividade do sujeito), mas que não contribui com nada para o conhecimento do objeto.” (EE: 1980, 183, n.m.)

---

<sup>75</sup> Este ponto de vista é defendido por MEERBOTE: 1982. Este comentador assume a ligação entre valoração (ou reconhecimento por intermédio do prazer) como equivalente à reflexão. Seus esforços se direcionam, então, em distinguir entre a reflexão corrente do conhecimento empírico e o juízo do belo. Como veremos mais adiante, a chave estará no desinteresse ligado às condições gerais do conhecimento.

E até mesmo parece atribuir ao sentido dos termos um problema que, na verdade, encontra-se no centro de sua proposta:

Permanece sempre (...) uma equivocidade inevitável na expressão de modo-de-representação estético, se por ela se entende ora aquele que excita o sentimento de prazer e desprazer, ora aquele que diz respeito meramente à faculdade-de-conhecimento, na medida em que nela é encontrada intuição sensível, que nos faz conhecer os objetos somente como fenômenos. (EE: 183)

Destarte, parece evadir o problema intrínseco a sua proposta, que está no fato de que o prazer parece não ser mais que o resultante de uma relação entre a representação sensível e o entendimento muito próxima à que pensaríamos existir no conhecimento de qualquer objeto:

Um juízo de experiência singular, p. ex., daquele que percebe uma gota movendo-se num cristal, exige com razão que qualquer outro tenha que considerar precisamente assim, porque proferiu esse juízo segundo as condições universais da faculdade de juízo determinante, sob as leis de uma experiência possível em geral. Precisamente assim acontece com aquele que sente prazer na simples reflexão sobre a forma de um objeto sem considerar um conceito, ao exigir o acordo universal, ainda que este juízo seja empírico e singular. A razão é que o fundamento para este prazer se encontra na condição universal, ainda que subjetiva, dos juízos reflexionantes, ou seja, na concordância conforme a fins de um objeto (seja produto da natureza ou da arte) com a relação das faculdades de conhecimento entre si, as quais são exigidas para todo conhecimento empírico (da faculdade da imaginação e do entendimento). (Ak. V 191)

O que faz que a condição universal subjetiva do juízo reflexionante que produz o belo seja diferente daquela que produz conhecimento? Sendo as mesmas condições as que parecem se impor ao conhecimento empírico, o que parece faltar é a aplicação de um conceito que, por não estar disponível no caso da beleza, ficaria indeterminado. No entanto, a concordância com a condições do conhecer em geral torna muito grande a tentação de pensar que achamos aqui uma especial forma de dizer que a natureza se dispõe para ser conhecida, e que o objeto belo é o herdeiro legítimo da concepção racionalista de “conhecimento confuso”.

Neste sentido, cremos que o esforço kantiano por salientar a diferença entre o prazer sensível e a sensibilidade tem que se considerar como um esforço por delimitar algo que de fato não está claro, isto é, os aspectos não cognitivos do juízo de gosto.

O prazer está por isso no juízo de gosto verdadeiramente dependente de uma representação empírica e não pode estar ligado a priori nenhum conceito (não se pode determinar a priori que tipo de objeto será ou não conforme ao gosto; será necessário experimentá-lo); porém, ele é o fundamento de determinação deste juízo somente pelo fato de estarmos conscientes de que assenta simplesmente na reflexão e nas condições universais, ainda que subjetivas do seu acordo com o conhecimento dos objetos em geral, para os quais a forma do objeto é conforme a fins. (Ak. V 191)

Ainda assim, esta autonomia é difícil de compreender e veremos que aparece de modo frágil não só nas Introduções, onde só é apresentada, como também na própria Dedução deste tipo de juízos.

## Segunda Parte: Os juízos sobre o belo

Não há uma especificidade do objeto estético. A mera avaliação pode fundar o objeto estético enquanto tal. (...)  
O objeto estético é um ato de fé cultural.

Juan Fló in *A arte como mera avaliação*. (1957)

## Capítulo 4. A estrutura da “Análítica do belo”: o *quid facti*

### 4.1. O desinteresse

Immanuel Kant expõe no § 2 da *Analytik der ästhetischen Urteilskraft* da *KU*, aquilo que ele entende por prazer interessado [Interesse] e desinteressado [uninteressirten Wolgefallen]:

Chama-se interesse à complacência que ligamos à representação da existência de um objeto. Por isso, um tal interesse sempre envolve ao mesmo tempo referência à faculdade da apetição [Begehrungsvermögen], quer como seu fundamento de determinação, quer como vinculando-se necessariamente ao seu fundamento de determinação. Agora se a questão é se algo é belo, então não se quer saber se a nós ou a qualquer um importa ou sequer possa importar algo da existência da coisa, e sim como a ajuizamos na simples contemplação [bloßen Betrachtung] (intuição ou reflexão). (Ak. V 204)

Esta noção é introduzida de forma geral num momento chave da obra, pois lança mão de uma mudança na ordem tradicional de apresentar os quatro momentos do juízo ou tabela das categorias, colocando a qualidade no primeiro lugar. Isto significa que, no nível dos juízos estéticos sobre o belo ou o não belo a qualidade é fundamental e determina os outros momentos.

A definição do gosto, posta aqui como fundamento, é de que ele é a faculdade de ajuizamento <Beurteilung> do belo, o que porém é requerido para denominar um objeto belo tem que a análise dos juízos de gosto descubri-lo. Investiguei só momentos, aos quais esta faculdade do juízo em sua reflexão presta atenção, segundo orientação das funções lógicas para julgar (pois no juízo de gosto está sempre contida ainda uma referência ao entendimento). Tomei em consideração primeiro os da qualidade, porque o juízo sobre o belo encara estes em primeiro lugar. (Ak. V 203)

Em que sentido Kant está falando de “qualidade” no contexto dos juízos estéticos é um ponto que requer esclarecimento. Podemos nos remeter à definição de qualidade que faz Leibniz nos *Princípios metafísicos da matemática*, de acordo com o qual:

[a] qualidade (...) é aquilo que pode ser conhecido nas coisas quando são observadas em sua singularidade, sem que seja necessária a copresença. Tais são os atributos que são explicados na definição ou pelas diversas determinações que envolvem.<sup>76</sup>

É claro que, se pensamos em objetos matemáticos, a definição é essencial para a singularidade do objeto. Porém, se essa singularidade é estética, então podemos pensar que se trata de uma avaliação do aspecto infável de toda representação singular enquanto é avaliada em si mesma.

<sup>76</sup> “La cualidad (...) es aquello que puede conocerse en las cosas cuando se las observa en su singularidad, sin que haga falta la copresencia. Tales son los atributos que se explican en la definición o por las diversas determinaciones que envuelven.” LEIBNIZ:1982, 582.



Certamente é peculiar a estrutura mesma da “Analítica do Belo”, enquanto que não se encontra uma análise semelhante dos quatro momentos do juízo noutras obras de Kant com a exceção das *Lições sobre Lógica* que hoje conhecemos como *Lógica Jäsche* devido o estudante ao qual Kant encomendou sua edição. Estas Lições estão datadas entre os anos 1765-66 pelo qual se inscrevem no período pré-crítico.

Neste caso, encontramos a análise dos quatro momentos do juízo aplicados à “perfeição lógica do conhecimento”, a qual, por definição, é diferente da avaliação estética. Porém, encontram-se relações com o aspecto intuitivo do mesmo, na medida em que o conhecimento sensível tem que ter, para Kant, uma perfeição e também uma dimensão estética. Esta dimensão tem algumas semelhanças com a experiência analisada como da beleza, enquanto que supõe a possibilidade de compartilhar uma sensação, mas o faz com fins estritamente didáticos, ou seja, como formas de apresentação do conhecimento que podem facilitar a compreensão dos entendimentos menos sagazes. Mesmo assim, isto supõe um interesse no gosto:

Ao ampliar os nossos conhecimentos ou ao aperfeiçoá-los quanto à sua grandeza extensiva, convém fazer uma estimativa da medida em que um conhecimento concorda com os nossos fins e aptidões. Este exame diz respeito à determinação do *horizonte* de nossos conhecimentos, pelo que se deve entender a adequação da grandeza dos conhecimentos às aptidões e fins do sujeito. (...) [Este horizonte pode ser determinado] *[esteticamente, segundo o gosto]*, no que diz respeito ao interesse do sentimento. Quem determina esteticamente o seu horizonte, procura organizar a ciência ou, de modo geral, procura adquirir tão-somente conhecimentos que se deixam comunicar universalmente e nos quais até mesmo os não doutos encontrem o que lhes agrade e interesse;... (Ak. IX 40)

Contudo, o que chama mais a atenção neste texto é que a qualidade não só não está como primeiro momento da análise do conceito de perfeição lógica do conhecimento, nem no segundo (como nas tabelas da lógica aristotélica e suas adaptações na *KrV* e na *KpV*): está no terceiro. Assim sendo, a qualidade indica neste contexto a claridade ou lucidez que podem fornecer caracteres que podem ser considerados ou como “notas características” ou como “uma parte, do conhecimento da mesma [coisa]; ou —o que dá no mesmo— uma representação parcial na medida em que é considerada como uma razão de conhecimento da representação inteira.” (Ak. IX 58) Kant distingue entre um uso “interno”, com “o intuito de conhecer a coisa mediante características, enquanto razão de seu conhecimento”; diferencia-se do externo que supõe a comparação entre pelo menos duas coisas (*ibidem*). Isto parece nos remeter à definição de Leibniz já citada. Além desta conexão com a singularidade, enquanto representação da coisa, dificilmente se obtém algo mais no que diz respeito ao espaço que a qualidade possa ocupar na análise dos juízos. E mesmo assim, não parece tão claro porque o

aspecto estético do juízo se relaciona especialmente com a qualidade, sendo que poderia estar relacionado com qualquer um dos outros momentos do juízo.

Contudo, o que parece indicar-nos maiores elementos no que diz a este respeito é o aspecto sentimental envolvido na relação com o sujeito. Sendo que não se trata de um juízo sobre o objeto, porém sobre o sentimento que a representação produz no sujeito, esta parece ser a chave na qual a qualidade deva ser levada em conta: como representação singular que se refere só ao sentimento do sujeito:

Dadas representações, em um juízo podem ser empíricas (portanto estéticas); o juízo, porém, que é emitido através delas, é lógico, se simplesmente no juízo aquelas são referidas ao objeto. Inversamente, porém, mesmo que as representações dadas fossem racionais, mas em um juízo, fossem referidas meramente ao sujeito (a seu sentimento), seriam, nessa medida, sempre estéticas. (Ak. V 204)

Porém, diferentemente da *LJ*, já não se trata de um sentimento interessado por sua função cognitiva. A ênfase que Kant vai dar ao desinteresse na existência do objeto vai estar diretamente vinculada ao prazer ou desprazer específico da beleza, e para isto vai compará-lo com os sentimentos de agrado e do bom. Isto quer dizer que o sentimento não pode ser avaliado na sua singularidade, e tem que ser considerado em “copresença” de outros?

Para começar cabe dizer que embora parece claro que o objeto é avaliado em singular (como se verá no segundo momento da “Analítica do Belo”) isto não é tão evidente para o sentimento. Ainda assim, Paul Guyer tem achado que deve ser considerado este primeiro momento como uma descrição da experiência de reconhecimento da beleza, e não como parte de uma análise dos componentes essenciais (Guyer: 1997, 148-183). No entanto, achamos boas razões para pensar que não se trata de uma caracterização nem psicológica nem fenomenológica do sentimento, ainda que o próprio lugar da sentimentalidade no projeto transcendental seja sempre problemático. Isto diz respeito ao fato de que Kant coloca o sentimento como chave desta experiência singular, e ao espaço do desinteresse na filosofia moral que Kant herdou do sentimentalismo inglês. Destarte, compreender que se trata de uma experiência qualitativa e estética é o mesmo que dizer que é uma experiência singular e sentimental. O passo seguinte, que será dado no § 2 será o de especificar que este sentimento é desinteressado, ou seja, que não está interessado pela existência do objeto que o produz.

Ora, que significa dizer que no juízo sobre a beleza o prazer não produz um interesse pela existência do objeto? Num primeiro olhar, pareceria uma trivialidade afirmar que se algo nos produz satisfação, logo nos interessará a existência desse algo. Isto é, se reconhecemos que um objeto nos produz um prazer (se tem a propriedade de causar prazer), então estaremos interessados na sua existência. Mas isto é exatamente o que Kant está negando enfaticamente:

“Não se tem que simpatizar minimamente com a existência da coisa, mas ser a esse respeito completamente indiferente para em matéria de gosto completamente **indiferente [gleichgültig]** para em matéria de gosto desempenhar o papel de juiz.” (Ak. V 205, n. m.) É aqui que achamos ser pertinente uma referência à tradição.

As teorias do gosto do século XVIII desenvolvidas na Inglaterra são o ponto de partida do tratamento filosófico da matéria da beleza como vinculada ao desinteresse. Assim, o problema do sentimento de beleza foi conectado com uma ampla gama de respostas estéticas que incluíam a resposta à sublimidade, a grandeza, etc.

No entanto, este ponto de partida nutriu-se mais de considerações morais que estéticas. O egoísmo radical de cunho hobbesiano tinha marcado a época com uma imagem do ser humano que desterrava qualquer conduta que não estivesse fundada no próprio interesse. Deste modo, o prazer e a procura da própria felicidade apresentavam-se como único motivo para o agir humano, reduzido neste sentido a um cálculo de benefícios pessoais. De acordo com a teoria de Hobbes, este procedimento se encontrava nas bases mesmas da natureza humana, e a tendência ao prazer era sua evidência irrefutável. Qualquer restrição ao prazer só podia se justificar em nome de um maior prazer futuro ou aos efeitos de evitar o desprazer.

As respostas dos que passaram a ser conhecidos como *moralistas ingleses* não se fizeram esperar. Lord Shaftesbury apelou a um sentimento desinteressado, independente dos nossos interesses pessoais ou privado. A apelação a um sentimento, destoante neste filósofo de convicções neo-platônicas, visava refutar a fonte de evidência hobbesiana estabelecendo uma resposta estética natural e imediata. A resposta ante o belo consolidou-se como caso paradigmático desse tipo de sentimento. Porém, o fundamento da mesma não era, em absoluto, independente de outros valores como a moral e a verdade, senão que se identificava com ambos.

Evidentemente esta solução e, sobretudo, suas bases metafísicas foram objeto de controvérsia. Francis Hutcheson, discípulo de Shaftesbury embora seu primeiro grande crítico, rapidamente tocou um dos pontos centrais da teoria de seu mestre: sendo que o belo nem sempre é bom, nem tem de ser verdadeiro, a resposta ao belo estaria fundada num sentido específico, interno (isto é, relativo às faculdades cognitivas, porém não diretamente a uma qualidade perceptível por um dos cinco sentidos externos), independente com respeito a qualquer reflexão sobre a utilidade ou a vantagem. Sua proposta conservava a natureza e o imediato da resposta estética, mas agregava um elemento essencial: a especificidade da reação ante o belo. Embora, como todo homem de seu tempo, tenha se sentido obrigado a encontrar certa familiaridade entre o belo e o bom (como o bom poderia

ser feio e ao mesmo tempo os seres humanos se sentirem motivados a isto?), deixamos a semelhança numa mera analogia entre o sentido do belo e o da virtude. De qualquer forma, o problema das motivações não egoístas acercava o belo à virtude, na medida em que o primeiro prescindia por natureza de considerações acerca da utilidade e a vantagem.

Esta caracterização do sentimento do belo como originário de um sentido interno impeliu a Hutcheson a tentar estabelecer o tipo de qualidades que o objeto haveria de ter para produzir a reação adequada. Preocupado, agora sim, mais por estabelecer as características dos objetos belos que com identificar um sentimento não egoísta, o filósofo moralista torna-se tratadista sobre a beleza e a arte. A fórmula com a que caracterizará a beleza será a de “uniformidade na variedade”, *locus* clássico no que diz respeito à percepção da beleza herdeira da Antigüidade clássica e que manteria um rol privilegiado nas teorias cognitivistas acerca deste fenômeno. O próprio autor deu valor teórico a esta uniformidade, porém cuidou de não atribuir o prazer ao reconhecimento reflexivo destas qualidades objetivas.

Edmund Burke, por sua vez, escreverá uma célebre *Pesquisa filosófica acerca da origem de nossas idéias sobre o sublime e o belo*, rejeitando tanto o sexto (ou sétimo) sentido de Hutcheson — principal defeito de qualquer teoria que em nome do empirismo queira se desentender de entidades metafísicas, como o era a hutchesoniana a respeito de seu mentor —, estabelecendo as bases empíricas do prazer e do desprazer em dois princípios muito simples: a auto-preservação e a sociabilidade. Certamente, a rejeição pela utilidade de Burke será um dos eixos fundamentais de suas considerações sobre a beleza. Ele reclamará, contra os defensores desta posição, que nada mais adequado e/ou útil para o cumprimento de sua função específica que o focinho de um porco cheio de lama, objeto que nenhum dos *gentlemen* aos quais ele se dirigia se houvesse atrevido a considerar belo.

Este breve recorrido por aquilo que o sentimentalismo inglês chamou de desinteresse é um ponto importante para compreender a postura kantiana. O interesse é para Kant parte das motivações que podemos encontrar para o agir. Assim, encontramos pelo menos dois sentimentos que motivam o ser humano a realizar uma ação e portanto a se interessar pelo objeto da mesma: o agrado e o respeito<sup>77</sup>. Numa nota importante sobre este tópico na *GMS*, Kant afirma:

Chama-se *inclinação* a dependência em que a faculdade de desejar se encontra das sensações, sendo sempre a inclinação sinal de uma necessidade. Quanto à dependência em que poderá estar uma vontade que pode ser determinada de uma forma contingente dos princípios da razão, dá-se-lhe o nome de *interesse*. Este interesse apenas se encontra numa vontade dependente que não está por si mesma sempre em conformidade com a

<sup>77</sup> “Todo o chamado *interesse* moral consiste simplesmente no respeito pela lei.” (*GMS*, 155 n10)

razão; na vontade divina não é concebível a existência de qualquer interesse. Mas a vontade humana pode também tomar interesse por qualquer coisa sem contudo por essa razão agir por interesse. A primeira expressão designa o interesse prático na ação, na segunda o interesse patológico no objeto da ação. A primeira manifesta apenas a dependência da vontade em face dos princípios de razão em si mesma, a segunda, a dependência da vontade face aos princípios da razão posta ao serviço da inclinação, visto que, neste caso, a razão se limita a fornecer a regra prática dos meios pelos quais podemos satisfazer a necessidade de inclinação. No primeiro caso, é a ação que me interessa; no segundo, é o objeto da ação (na medida em que me é agradável). Vimos na primeira seção que numa ação realizada por dever se deve considerar, não o interesse que se possa ter no objeto dessa ação, mas apenas aquele que se reporta à ação em si mesma e ao seu princípio racional (a lei). (*GMS*, 82, n1)

De acordo com esta caracterização o interesse pelo objeto só pode ser patológico. Não havendo ação na avaliação da beleza, a única forma de suprimir esta condição “animal” parece ser a negação do interesse. Na *KpV*, Kant considera que:

O prazer decorrente da representação da existência de uma coisa, na medida em que deve ser um fundamento determinante do apetite por essa coisa, funda-se sobre a *receptividade* do sujeito, porque ele *depende* da existência de um objeto; por conseguinte pertence ao sentido (sentimento) e não ao entendimento, que expressa uma referência da representação *a um objeto* segundo conceitos, mas não ao sujeito segundo sentimentos. (A 40)

Estabelece assim que uma relação a partir da qual a existência tem a ver com o sentimento e por isso não com o entendimento. Destarte, sentimento e entendimento são formas isoladas de referência ao objeto, e só no primeiro caso a existência pode ser determinante. Assim, a relação entre o aparelho cognoscitivo (ou sujeito) não pode se referir, através de sentimentos, ao objeto, dependendo de sua existência sem ser prático. O agradável, de fato, produz inclinação, mas o conhecimento que poderíamos ter das causas do aprazimento (necessidades biológicas, componentes químicos em relação à receptividade do paladar, etc.), não é a mesma coisa que a inclinação, embora a explique. Neste sentido, o lugar especial do juízo de gosto é estabelecido por Kant no “Prólogo” à edição de 1790:

E contudo a investigação crítica de um princípio da faculdade do juízo nos mesmos [juízos de gosto] é a parte mais importante de uma crítica desta faculdade. Pois embora eles por si só em nada contribuam para o conhecimento das coisas, eles apesar disso pertencem unicamente à faculdade do conhecimento e provam uma referência imediata dessa faculdade ao sentimento de prazer e desprazer segundo algum princípio *a priori*, sem o mesclar com o que pode ser fundamento de determinação da faculdade de apetição, porque esta tem seus princípios *a priori* em conceitos da razão. (Ak. V 169)

Nada no primeiro momento da “Analítica” nos faz pensar que Kant tivesse mudado de opinião.

O que parece ser mais alarmante é que as qualidades que fazem de um objeto atraente do ponto de vista sensível, ou útil, ou desejável do ponto de vista moral esgotem

todas as instâncias do “existente” (e mesmo do existente na fantasia, como os desejos de felicidade). Destarte, a beleza não pode ser pensada como algo que se acrescenta ao objeto existente ou que deixa de lado estes aspectos do objeto para atender a suas qualidades estéticas, tem que ir além, desvincilhar-se do fato de que o objeto exista ou não. Assim sendo, não podemos dizer que o prazer no belo gere interesse na existência da coisa, porque qualquer especificação do que a coisa seja parece supor uma conceitualização que anularia o sentimento ou avaliação estética. Sendo, então, o caso de que só possamos falar “Isto é belo”, e sendo irrelevante o que “isto” seja para a avaliação da beleza; só o sentimento parece estar à base do juízo.<sup>78</sup>

Neste sentido devemos considerar o problema sistemático que um interesse não patológico num objeto poderia trazer: a incorporação, no domínio do sensível, de uma distinção entre objetos que não é permitida por nenhuma regra teórica (o que ocorre com a existência dos objetos). Podemos explicar o prazer patológico teoricamente, não podemos fazer isso com o prazer no gosto. Destarte, o desinteresse garante a separação dos objetos belos das regras da sensibilidade e, ao mesmo tempo, coloca-o em analogia com a moral. O próprio Kant assinala esta analogia no § 59 “Da beleza como símbolo da moralidade”, sendo que o belo “[a]praz *independentemente de todo interesse* (o moralmente-bom na verdade apraz necessariamente ligado a um interesse, mas não a um interesse que preceda ao juízo sobre a complacência e sim que é pela primeira vez introduzido através dele).” (Ak. V 354)

A afirmação de que a existência do objeto belo não produz interesse resulta chocante e tem gerado uma ampla polêmica, muito embora também tivesse um interessante sucesso na medida em que foi interpretada como um dos primeiros reconhecimentos da autonomia do estético de outras esferas da vida, e sendo conservada como um princípio de ajuizamento da beleza fundamental. Entre os ilustres seguidores desta idéia podemos mencionar Schopenhauer, primeiro numa série de autores que tomaram a beleza como experiência fundamental de resistência contra o existente, que é ou bem doloroso, alienante, depreciável, etc.

Entre os estetas de maior peso contemporâneo podemos identificar Theodor Adorno, quem na sua *Teoria estética* nos diz que “Kant foi o primeiro a adquirir o conhecimento, ulteriormente admitido, segundo o qual o comportamento estético está isento de desejos imediatos; arrancou a arte ao filistinismo voraz, que continua de novo a tocá-la e a saboreá-la.” (ADORNO: 1970, 22)

---

<sup>78</sup> Neste sentido discordo com GUYER: 1997, 155

Assim, a descoberta do desinteresse como componente fundamental da recepção da beleza terá em Kant o mérito de estabelecer a separação da arte de âmbitos que não lhe são próprios, estabelecendo sua autonomia. Destarte, Adorno considera que se insere a arte na sua dinâmica específica, segundo a qual nega a realidade e o desejo dos quais a obra de arte é “arrancada”. (ibidem, 22)

Seguidor de Adorno, Herbert Marcuse, também identificou o desinteresse como qualidade fundamental do belo em conexão com a idéia de sublimação. A experiência estética, tal e como é apresentada em *Eros e civilização*, não atinge o conceito do objeto, senão apenas sua forma, o “prazer deriva da percepção da *forma pura* de um objeto independentemente de sua «matéria» ou de seu «propósito» (interno ou externo).” (MARCUSE: 1999; 159) O desinteresse surge na arte como possibilidade de afastamento e negação da realidade tal e como se apresenta ao indivíduo.<sup>79</sup> Esta noção negativa, onde a forma nega a realidade tem sido fundamentalmente associada a uma dimensão utópica da beleza como símbolo de um mundo melhor. Do mesmo modo, estabelece um importante dilema no que diz respeito às obras de arte, na medida em que o que está sendo considerado não é o objeto “obra de arte”, senão aquilo que é apresentado através dele. No caso de Adorno, a noção é mais complexa, na medida em que supõe na sua interpretação um trânsito da estética da recepção à estética da produção a partir do qual se descobre a insuficiência do prazer para compreender o fenômeno “arte”. (ADORNO: 1970, 27)

Finalmente, e para inserir um acontecimento recente, no Congresso Internacional **Dimensão Estética** organizado no ano 2004 na Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte), o Prof. Gerhard Schweppenhauser da Freie Universität de Bozen, Alemanha, propôs, em sua palestra “«Uma pintura de Cézanne mesmo em um banheiro é uma pintura de Cézanne». Arte e cultura cotidiana em Marcuse.”, que o desinteresse pela existência da coisa, entendida como o conceito da mesma dada em seu ser, deveria ser o primordial para a compreensão da arte contemporânea; inclusive renunciando a caracterizações formais, com objetivo de defender a idéia de “estatização da vida cotidiana”, promulgar uma relação não alienada com os objetos comuns, e defender Duchamp das acusações que o próprio Marcuse lhe fizera quando defendia a arte “tradicional”. O desinteresse pela existência do objeto nos permitiria apreciar tanto obras como *Roue de bicyclette* ou o célebre *Fountain* (ver figuras 1 e

---

<sup>79</sup> “A Forma contradiz o conteúdo e triunfa sobre o conteúdo ao preço de anestesiá-lo. A reação fisiológica e psicológica imediata, não sublimada — vomitar, gritar, enfurecer-se — dá lugar à experiência estética: a reação característica ante uma obra de arte. O caráter desta sublimação, essencial para a Arte e inseparável de sua história como parte da cultura afirmativa, encontrou o que é quicá sua formulação mais de impacto no conceito kantiano de *interessloses Wohlgefallen* [satisfação desinteressada]: deleite, prazer divorciado de todo interesse, desejo, inclinação.” (MARCUSE: 2004)

2), em seu valor estético fundamental. Assim, neste novo marco histórico, teríamos mais elementos para compreender a noção pré-clara de Kant graças à arte contemporânea.

Mas, o desinteresse pela existência do objeto, que Kant afirmou na *KU*, pode se resumir à contemplação de um objeto cuja existência pode interessar-nos para ser contemplado? Porque Kant haveria negado o interesse pela existência de coisas belas podendo só estabelecer nossa relação com as mesmas como “contemplativa” de coisas existentes e que nos interessam na medida em que possam ser contempladas?

Em princípio, poderíamos responder negativamente, porque não se trata de uma caracterização psicológica ou fenomenológica da experiência estética, mas de uma análise das condições sistemáticas em que se coloca o juízo sobre a beleza.

Trata-se tão só de uma negação do interesse sensível no agrado ou na utilidade o que leva a Kant a propor o desinteresse pela existência como fundamental? Novamente não, na medida em que a analogia com o interesse moral não pode ser desconsiderada no que diz respeito ao lugar do sentimento de gosto.

Podemos afirmar que este desinteresse pela existência do objeto ou sua mera contemplação nos permitem expandir o juízo de gosto de forma a fazê-lo extensivo a todo tipo de objeto e artefato? Não eliminaria isto o momento de “juízo” próprio da faculdade de julgar?

Certamente podemos pensar que qualquer objeto se ofereça ao juízo de gosto, no entanto, ignorar todos os requisitos que se impõem pela mesma caracterização de “desinteresse” na *KU* pareceria nos levar a uma redução sem argumentos da posição kantiana que não parece nos facilitar as coisas no âmbito da filosofia da arte. Assim sendo, este desinteresse implica uma reação especial que supõe a avaliação de um objeto singular sem considerá-lo de acordo a sua utilidade ou ao prazer que pode nos proporcionar antes da realização de qualquer juízo (analogamente à moral que, no entanto, produz o prazer como consequência do juízo). Se qualquer objeto pode ser avaliado deste modo, então o juízo de gosto não é um juízo reflexionante que leve em conta a aparição de objetos que gerem o prazer envolvido, mas um *a priori* de qualquer representação colocada deste jeito. No entanto poderíamos considerar que não há problemas em fazer esta interpretação, não se pode desconsiderar que, se ela é o resultado de uma argumentação dentro do sistema, não pode ser descolada dos seguintes momentos do juízo. Assim sendo, se pensamos em ter em conta só o desinteresse como avaliação da mera forma do objeto singular esta não terá uma caracterização kantiana; e, ainda assim, é bem possível que os resultados, no que diz respeito ao lugar dos objetos comuns nas artes, a tornem mais empobrecida que beneficiada.



Neste caso, sim, podemos insistir em que o não interesse pela existência do objeto não se entende. Só como restrição ao interesse patológico e moral pode-se entender o interesse a posteriori (empírico e intelectual) que o belo produz. Sem isso, só sendo desinteresse, nossa relação estética com o mundo pareceria ficar constituída como a de uma série de prazeres permanentes, mas sem sentido; um universo de prazeres misteriosos, porém triviais, que ficam muito longe da utopia de um mundo cotidiano mais significativo e prazeroso.

#### 4.2. A universalidade

De acordo com Kant, a elucidação do belo como um prazer universal pode se deduzir do fato de que seja um prazer que não envolve interesse. Destarte, considera no § 6 da *KU* “O belo, é o que é representado sem conceitos como objeto de uma complacência universal”:

Esta explicação do belo pode ser inferida da sua explicação anterior, como um objeto da complacência independente de todo interesse. Pois aquilo, a respeito do cuja complacência alguém é consciente de que ela 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 sujeito (nem sobre qualquer outro interesse deliberado), mas, visto que o julgante sente-se inteiramente *livre* com respeito à complacência que ele dedica ao objeto; assim, ele não pode descobrir nenhuma condição privada como fundamento da complacência á qual, unicamente seu sujeito se afeiçãoasse, e por isso tem que considerá-lo como fundado naquilo que ele também pode pressupor em todo outro; conseqüentemente, ele tem que crer que possui razão para pretender de qualquer um uma complacência semelhante. (Ak. V 211)

De acordo com isto, um prazer que não é patológico nem é o resultado de uma lei moral, tem que ser universalmente compartilhável. Certamente, esta será uma razão pela qual o juízo parece lógico, ainda que subjetivo: parece dizer algo do objeto (que é belo) quando só se refere a uma relação entre a representação e o sujeito.

O argumento do § 7, tem feito a alguns propor Kant como um dos primeiros analistas da linguagem comum, do uso, como forma de compreender o fundamento ou a base de nossa pretensão de universalidade.<sup>80</sup> Assim, diz Kant:

Seria (...) ridículo se alguém que se gabasse de seu gosto pensasse justificar-se com isto: este objeto (o edifício que vemos, o traje que aquele veste, o concerto que ouvimos, o poema que é apresentado ao ajuizamento) é *para mim* belo. Pois ele não tem que denominá-lo *belo* se apraz meramente a ele. Muita coisa pode ter atrativo e agrado para ele, com isso ninguém se preocupa; se ele, porém, toma algo por belo, então atribui a outros precisamente a mesma complacência: ele não julga simplesmente por si, mas por qualquer um e neste caso fala da beleza como se ela fosse uma

---

<sup>80</sup> Cfr. DICKIE: 2003, 206.

propriedade das coisas. Por isso ele diz: *a coisa é bela*, e não conta com o acordo unânime de outros em seu juízo de complacência porque ele a tenha considerado mais vezes em acordo com o seu juízo, mas a *exige* deles. Ele censura-os se julgam diversamente e nega-lhes o gosto, todavia pretendendo que eles devam possuí-lo; e nesta medida não se pode dizer: cada um possui seu gosto particular. Isto equivaleria a dizer: não existe absolutamente gosto algum, isto é, um juízo estético que pudesse legitimamente reivindicar o assentimento de qualquer um. (Ak. V 212-3)

A pretensão de universalidade como base do conceito mesmo de gosto parece ser condição de possibilidade de qualquer avaliação estética (de qualquer discurso racional sobre estética). Porém, os fundamentos kantianos estão longe de se reduzir a esta forma da análise da linguagem e mais pareceram oscilar entre a psicologia e uma analítica muito ousada, na medida em que articula conceitos que parecem depender mais de postulados sistemáticos que de uma análise do fenômeno a explicar.

A distinção entre a quantidade lógica do juízo estético e a do cognitivo se apresenta de uma maneira muito peculiar no § 8, quando Kant começa a elucidar a “forma lógica” subjacente à expressão “Isto é belo”. De acordo com o filósofo, o que está em jogo é um juízo sobre um objeto singular (o que de alguma maneira já foi adiantado no § 1), mas numa característica que o faz universal. Sendo a experiência singular, ainda assim esta pode aspirar à universalidade subjetiva. Diz Kant:

Mas de uma *validade universal subjetiva*, isto é, estética, que não se baseie em nenhum conceito não se pode deduzir a validade universal lógica, porque aquela espécie de juízo não remete absolutamente ao objeto. Justamente por isso, todavia a universalidade estética, que é conferida a um juízo, também tem que ser de índole peculiar, porque ela não conecta o predicado de beleza ao conceito do *objeto*, considerado em sua inteira esfera lógica, e no entanto estende o mesmo sobre a esfera inteira *dos que julgam*. (Ak. V 215)

É claro que neste sentido a passagem do particular ao universal é muito diferente do caso considerado nas Introduções sobre as leis particulares. Neste caso, o conceito do objeto não é avaliado em “toda sua esfera lógica”, mas com relação a toda a esfera de seus potenciais julgadores. Isto pode nos levar a pensar que o juízo estético se coloca à parte do conceito do objeto, que pode se obter por experiências de muitos objetos (no caso de ser empírico, sem dúvidas) ou por outro tipo de experiências reflexionantes, mas que o aspecto estético se desentende delas, como se desentendeu da sua existência. Mas também poderia ser o caso de que o juízo estético, enquanto avaliação do objeto singular, simplesmente não conforme nenhuma noção daquilo que é julgado, pelo menos não antes de experimentar a beleza. O problema segue:

No que concerne à quantidade lógica, todos os juízos de gosto são juízos *singulares*. Pois, porque tenho de ater o objeto imediatamente a meu sentimento de prazer e desprazer, e contudo não através de conceitos, assim aqueles não podem ter a quantidade de um juízo objetiva e comumente

válido; se bem que, se a representação singular do objeto do juízo de gosto, segundo as condições que determinam o último, for por comparação convertida em um conceito, um juízo lógico universal poderá resultar disso: por exemplo, a rosa, que contemplo, declaro-a bela mediante um juízo de gosto. (Ak. V 215)

Do ponto de vista lógico, os juízos de gosto são singulares. Isto quer dizer que só podem afirmar que “x é p”, significando que a instância esgota todas as possibilidades do ajuizamento como unidade, e por isso se diferencia do universal que, embora esgote todas as possibilidades de ajuizamento do objeto, o faz com relação a um conceito com infinitas instâncias (*KrV*, A70/B95). Certamente, isto não é fácil de aplicar a quase nenhum dos objetos que Kant considera belos (rosas, pássaros, edifícios), pelo qual a singularidade não parece estar no conhecimento que poderíamos ter do objeto avaliado (que na medida em que seja objeto do juízo, vai ser definido através de suas características universais ou de seus acidentes particulares). Parece claro que só o estatuto da forma “singular” do juízo já apresenta problemas, mas ainda assim podemos dizer que podem se encontrar estes singulares na experiência. Não obstante possa ser reconhecido o objeto e até ser considerado sob um conceito universal logo que reconhecida a experiência estética, não parece razoável supor que o juízo sobre o que este objeto seja esteja na base de reconhecimento do belo que, é claro, não é um predicado comum:

[O] juízo que surge por comparação de vários singulares —as rosas, em geral, são belas— não é desde então enunciado simplesmente como estético, mas como um juízo lógico fundado sobre um juízo estético. (ibidem)

Que “todas as rosas são belas” é um juízo falso, ou pelo menos podemos argumentar que o é. No entanto, neste trecho Kant parece afirmar que pode se considerar o conceito rosa como parte do juízo singular. Restaria saber se isto seria só um acréscimo do entendimento ao avaliado pelo gosto, logo que o prazer é produzido, ou se o juízo onde se reconhece o objeto como um objeto de tipo “x”, ou seja, se uma operação reflexiva de tipo cognitivo é necessária para o juízo sobre a beleza.

Ora, o lugar onde se colocará o maior peso da possibilidade do fundamento transcendental do juízo de gosto é no § 9 “Investigação da questão, se no juízo de gosto o sentimento de prazer precede o ajuizamento do objeto ou se este ajuizamento precede o prazer.” Sendo estabelecido que a universalidade do gosto é somente subjetiva no § 8, esta se estabelece como um estado do espírito onde o fundamental é sua comunicabilidade universal. Isto acontece, segundo Kant, porque o fundamento de um prazer desinteressado não pode estar no objeto, porém no sujeito. (Ak. V 216-7)

Para Kant, então, aquilo que produz o prazer é o estado das faculdades numa representação dada ao conhecimento “em geral” que não atinge o procedimento de objetivação (sendo assim, sem conceito).

O procedimento é tal que: a) se dá uma representação de um objeto às faculdades de conhecer; b) as faculdades recebem esta representação livremente sem lhe aplicar conceito algum, sem lhe dotar de umaregra do conhecer que ordene a representação de acordo com um conceito; c) este estado produz prazer. Temos ao que parece uma representação de um objeto qualquer (por exemplo, de umamaçã) tal e como se deveria dar para ser conhecida (não enquanto representação, mas no modo de apreender a representação que tem o espírito), mas sem que nenhum conceito permita estabelecer uma determinação da mesma (não sendo percebida nem como substância, nem como fruto, etc.). Esta recepção é aquilo que Kant chama livre jogo das faculdades:

[U]ma representação pela qual um objeto é dado, para que disso resulte conhecimento [em geral], pertence a *faculdade de imaginação*, para a composição do múltiplo na intuição, e o *entendimento*, para a unidade do conceito, que unifica as representações. Este estado de um *jogo livre* das faculdades de conhecimento em uma representação, pela qual um objeto é dado, tem que poder comunicar-se universalmente; porque o conhecimento como determinação do objeto, com o qual representações dadas (seja em que sujeito for) devem concordar, é o único modo de representação que vale para qualquer um. (Ak. V 217)

Haveria uma sensação que nos faria cômicos de que as faculdades estão em livre jogo, sendo a mesma um efeito desta coincidência. A beleza fornece, assim:

Uma representação, que como singular e sem comparação com outras, todavia possui uma concordância com as condições da universalidade, a qual constitui a tarefa do entendimento em geral, conduz às faculdades do conhecimento à proporcionada disposição que exigimos para todo o conhecimento e que por isso também consideramos válida para qualquer um que esteja destinado a julgar através de entendimento e sentidos coligados (para todo homem). (Ak. V 219)

O debate em torno ao que pode querer dizer Kant com esta caracterização do belo tem sido muito importante, na medida em que é nesta seção que Kant afirma apresentar a resposta a como são possíveis juízos estéticos *a priori*. Certamente, trata-se de uma aprioridade que não é das intuições puras *a priori* e que por muitos momentos parece ser a aprioridade de qualquer representação que possa ser conhecimento ou que possa se constituir como conhecimento a partir de sua singularidade.<sup>81</sup> No entanto, as coisas não são simples de esclarecer.

Um primeiro ponto pode ser o colocado por Paul Guyer de que a dedução desta definição do belo, como prazer universal sem conceito do prazer desinteressado, seja um *non*

---

<sup>81</sup> Tenho chamado a isto “representação=x” (HERRERA NOGUERA: 2005).

*sequitur*, porque o desinteresse poderia ser acidental ou uma simples experiência de reconhecimento do sentimento, da que não pode ser deduzida a universalidade. Esta seria um postulado normativo, deduzido da análise do juízo de gosto. (1997, 107-8)

H. Allison vai responder que se trata, sim, de um argumento fraco, mas que sua função é a de estabelecer umnexo, pelo menos possível, entre desinteresse e universalidade. Sua tentativa é a de fazer possível que a universalidade não seja condição do desinteresse, mas um elemento a mais de uma cadeia de elementos enlaçados argumentalmente (2001, 99-102). Destarte, este primeiro vínculo entre desinteresse e universalidade não faria de todo sentimento desinteressado um sentimento universal, porém do sentimento desinteressado uma condição necessária para o juízo sobre a beleza que se acrescentará com a pretensão de subjetividade estética, a harmonia das faculdades e a forma da finalidade.<sup>82</sup> Este será o *quid facti* do qual temos feito eco na estrutura deste Capítulo.

O argumento de Allison começa por desestimar as razões que Guyer oferece para afirmar o *non sequitur*. Sendo estas fundadas em contra-exemplos do tipo de experiências sentimentais que poderiam se diferenciar do prazer ou desprazer desinteressado, são experiências que no modelo kantiano podemos aproximar ao agrado. Destarte, o problema não está na conexão desinteresse-universalidade, mas no desinteresse mesmo. Ora, isto não faz com que a dependência que Kant tenta provar seja válida, só mostra que os contra-exemplos de Guyer não fornecem uma boa crítica. Ainda assim, sustenta Allison, “isto sugere fortemente que a falta de universalidade de um suposto juízo de gosto deve sempre ser explicada nas bases de um interesse subjacente; o que é equivalente à tese questionada.”<sup>83</sup>

A elegância com que Allison torna o argumento de Guyer em seu contrário não resolve o problema fundamental de que o interesse tenha que ser parte do ajuizamento estético. Assim sendo, o fato de que o gosto seja uma reação sentimental e que toda reação sentimental implique uma relação com o interesse é parte da proposta kantiana. Ora, o fato de que exista um prazer desinteressado acrescenta uma dimensão que só parece ser explicada pelas coordenadas sistemáticas conforme já nos referimos.

---

<sup>82</sup> “Minha sugestão, então, é a de que Kant foi perfeitamente cômico de que a noção de tal universalidade não-conceitual, baseada num sentimento, é inerentemente problemática, e que antes de ser aceita ele deve oferecer uma explicação coerente de suas condições de possibilidade.” Contra Guyer, esta tese defende que as dificuldades mesmas da matéria exigem pensar que houve boas razões para dispor a “Analítica do belo” da forma em que foi feito. (“My suggestion, then, is that Kant fully realized that the notion of such a nonconceptual, feeling based universality is inherently problematic, and that before it can be accepted he must offer a coherent account of the conditions of its possibility.”) ALLISON: 2001b, 100.

<sup>83</sup> “[I]t does strongly suggest that the lack of universality of a putative judgment of taste is always to be explained on the basis of an underlying interest; and this is equivalent to the thesis in question.” (*ibidem*: 102)

De fato, a tese que Allison introduz é a de uma analogia com a moral tal que, como no caso da lei moral sempre que há liberdade há lei moral, sempre que há um prazer livre (desinteressado) há algum fundamento intersubjetivo de validade.<sup>84</sup> Esta analogia não parece ir muito além da já citada analogia de Kant, mas o fato de que esse desinteresse seja possível por ser produzido por um juízo, e não ser anterior a ele, leva-nos a suspeita de que é a universalidade o que precedia a intenção de Kant e que o desinteresse se deriva desta pretensão. O ganho só parece estar em que colocar o desinteresse em primeiro lugar abre o lugar sistemático da fundamentação da universalidade, do mesmo modo que a possibilidade de uma causalidade não mecânica abria o espaço para a causalidade por liberdade.

Assim sendo, parece que Guyer tem boas razões para desarmar a “Análítica do Belo” e tentar estruturá-la novamente. Estas se fundam no fato de que a pretensão de universalidade do juízo de gosto parece não poder ser demonstrada, mas que, analiticamente a partir do que significa sistemática, ter um sentimento prazeroso que aspira legitimamente à universalidade. Se a definição de sentimento prazeroso é equivalente a de sentimento universalmente válido, então voltamos ao questionamento de se tal prazer é legitimamente o primeiro momento da análise do juízo do qual devem ser derivados os outros.

No entanto, em nossa opinião, a distinção que Guyer faz entre elementos psicológicos e epistemológicos coloca a teoria kantiana num escopo do qual o próprio Kant não pareceu se fazer encargo. Quer dizer, embora a noção de sentimento e a representação de uma finalidade sem fim (seguinte critério de reconhecimento ao entender de Guyer) possam ser entendidas como variáveis psicológicas, Kant não as propõe como tais e isso parece depender estritamente do fato de dar ao juízo de gosto um nível transcendental sistemático.

Embora não possamos dar uma resolução a este problema neste trabalho, entre atribuir a Kant uma teoria psicológica compatível com seu modelo transcendental para a teoria do conhecimento e aceitar uma conexão fraca entre os diferentes elementos do juízo de gosto, preferimos esta última.<sup>85</sup>

Se pensarmos no fato de que a beleza supõe um juízo singular, podemos pensar, como faz Christel Fricke, que o “isto” do “isto é belo” é um indexical que se limita a assinalar o objeto avaliado (1990, 8), ou podemos pensar que há algum tipo de reflexão relativa a

---

<sup>84</sup> *ibidem*: 102-3

<sup>85</sup> Embora consideremos interessante a teoria da intencionalidade do sentimento como referência do sentimento ao objeto, qualitativamente diferente do modo em que as sensações empíricas se dirigem ao objeto, não nos parece conclusiva. De fato, tenta dar vida a uma teoria da sentimentalidade completamente alheia a Kant, que só pareceria cumprir a função de encobrir o problema da relação entre sentimento e fundamento transcendental. (Cfr. ALLISON: 1998)

conceitos (mesmo empíricos) sobre a qual a reflexão estética se produz.<sup>86</sup> A segunda interpretação leva-nos ao problema de que todo ato de avaliação estética é também um ato de conhecimento, e que todos os objetos de conhecimento, pelo menos possível, possam ser belos. Para Fricke, até o ponto onde estamos examinando, temos que levar em conta o fato de que o juízo se funda no sentimento. A diferença fundamental, igual neste sentido para Kulenkampff, só que a partir de uma avaliação diferente do que possa ser um juízo singular, porém com valor de universalidade<sup>87</sup> que justificará a relação com as faculdades de conhecer, estará na noção de noção de forma, como veremos a seguir.<sup>88</sup>

Este problema, da assimilação de objeto belo a objeto do conhecimento, pode se enfrentar desde a caracterização da universalidade como resultado da harmonia das faculdades de conhecer e a de identificar universalidade estética do juízo de gosto com a universalidade subjetiva da beleza no período pré-crítico ou beleza da “perfeição estética”. Na *LJ* nos diz Kant:

A perfeição estética e a perfeição lógica são (...) de espécies diversas: a primeira refere-se à sensibilidade; a segunda, ao entendimento. A perfeição lógica do conhecimento baseia-se em sua concordância com o objeto; logo, em leis *universalmente válidas* e, por conseguinte, deixa se avaliar segundo normas *a priori*. A perfeição estética consiste na concordância do conhecimento com o sujeito e baseia-se na sensibilidade particular do ser humano. Por isso, no caso da perfeição estética, não há lugar para leis objetiva e universalmente válidas, relativamente às quais ela se deixaria avaliar *a priori* de uma maneira universalmente válida para todos os seres pensantes em geral, têm, contudo, subjetivamente validade para o conjunto da humanidade: é possível também pensar uma perfeição estética que contenha o fundamento de um agrado subjetivamente universal. Tal é a beleza —aquilo que agrada aos sentidos na intuição e, exatamente por isso, por ser o objeto de um agrado universal, porque as leis da intuição são universais da sensibilidade. (...)

Essa perfeição estética essencial também é aquela que, dentre todas, é compatível com a perfeição lógica e melhor se deixa vincular a ela. (Ak. IX 36-37)

As semelhanças com muitas das caracterizações da *KU* são perceptíveis. Ainda assim, cabe salientar que a idéia de que o desinteresse possa formar parte deste tipo de gozo não aparece, e é razoável pensar que foi consequência do lugar sistemático do belo no que respeita à razão prática e aos sentimentos patológicos.

<sup>86</sup> Agradeço a Valentín Ferdinan ter me facilitado o Capítulo sobre Kant do livro que ainda está escrevendo.

<sup>87</sup> Cfr. KULENKAMPPFF: 1990a e 1994.

<sup>88</sup> “Qual é o guia para a síntese estética, se não é um conceito objetivo? Kant responde esta pergunta com a tese de que num juízo de gosto puro a “forma da *finalidade* do objeto” é ajuizada, “na medida em que é percebida nele sem a *representação de um fim*” (*KU*, 61 [Ak. V 236], sublinhado de Kant) („Was ist der Leitfaden der ästhetischen Synthesis, wenn nicht ein objektiver Begriff? Kant beantwortet diese Frage mit der These, dass in einem reinen Geschmacksurteil die "Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes" beurteilt wird, "sofern sie ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen wird".) FRICKE: 1990, 63-4

Também cabe salientar que na *KU*, Kant está negando que as bases do prazer estejam em leis da simples forma da sensibilidade que dão conta de sua perfeição. Entenderemos isto num sentido negativo como forma de afastar o belo do conhecimento, pelo menos na relação de reciprocidade entre conceito e percepção sensível; e, num aspecto positivo, como inclusão da dimensão normativa prática em conceitos como o de ideal, que veremos mais adiante. Também se trata de um reconhecimento da diversidade do estético, e sua irredutibilidade ao conceitual.

Ora, embora possamos dizer que há um afastamento da noção de beleza da de perfeição do conhecimento, estas se aproximam na harmonia entre imaginação e entendimento, que não obstante livre de leis, orienta-se à forma do conhecer em geral.

Allison coloca o problema em dois momentos: o momento da universal comunicabilidade de um estado mental, e o fundamento deste estado no juízo reflexionante que produz a harmonia das faculdades que precede a esse estado.<sup>89</sup> Certamente, estas duas instâncias que aparecem combinadas colocam o prazer em conexão com a pretensão de universalidade subjetiva para os sujeitos, que logo será assegurada pelo acerto das faculdades como único fundamento possível de um *a priori* tão especial.

O problema de qual seja a representação que produzirá esta harmonia e se tem alguma ligação com o conhecimento será um problema daqui por diante. Destarte, também podemos entender a colocação do desinteresse como elemento fundamental, como uma tentativa de colocar a questão do prazer como antecedente de qualquer estrutura do sistema das faculdades e do modo de pensar a representação. Uma restrição que faz do jogo livre entre imaginação e entendimento uma relação impossível de se reduzir a instâncias de uma ordem superior que possam esclarecer intelectualmente qual é sua forma de funcionar, quer dizer, mostrar a regra que dá lei à autonomia da imaginação, que sendo assim, não existe. Eis a forma de sua livre interação com o entendimento. Não há nada que agregar.<sup>90</sup>

### 4.3. A conformidade a fins

O terceiro momento da “Analítica do belo” aspira a expor os requerimentos do juízo de gosto de acordo com a relação que há entre o sujeito que julga e a representação do objeto que intervém para que seja possível a avaliação.

Um fim é, como já foi referido na Seção 1 do Capítulo 3, um conceito que é a causa do objeto, isto é, quando se apresenta como a “base real de sua possibilidade.” A finalidade é : “a causalidade de um *conceito* com respeito a seu *objeto* (*forma finalis*).” (Ak. V 220) O

<sup>89</sup> ALLISON: 2001b, 115; também GUYER: 1997, 60

<sup>90</sup> Nesta linha última considerar STOLZENBERG: 2000.



objeto é efeito do conceito, e portanto o conceito como representação do objeto o precede como causa.

No § 10 Kant parece querer dizer que há um conceito como causa do estado de prazer ou de desprazer, embora não tenhamos a representação da regra que foi guia de uma vontade (suposta) para produzi-lo. Diz Kant:

A consciência da causalidade de uma representação com vistas ao estado do sujeito, para *conservar* a este nesse estado, pode designar aqui de modo geral designar aquilo que se chama prazer; contrariamente, desprazer é aquela representação que possui o fundamento para determinar o estado das representações ao seu próprio oposto (para impedi-las ou eliminá-las). (Ak. V 220)

Certamente o prazer produzido ou o alvo de produzir um prazer não é um conceito do que a coisa seja para ser a produtora de um estado tal. Assim, o conceito do que seja o vinho não é o de ser “produtor de embriaguez”, muito embora, pelas suas qualidades, seu consumo possa nos levar a este estado (e pelas quais seja geralmente conhecido). Assim, parece que a consciência do efeito sobre o estado não tem que ser consciência do que o objeto seja, ou da regra que o faz produzir tal estado no sujeito. Mesmo assim, a sua possibilidade pressupõe uma relação com a representação que a indica como apropriada para produzir esse estado, mesmo desconhecendo o ato de vontade e até o conceito que desta representação seja efeito. Ainda mais, desconhecendo a regra que faz que este objeto seja capaz de produzir um efeito tal. Acrescenta Kant:

Conforme a um fim, porém, chama-se um objeto ou um estado de ânimo ou também uma ação, ainda que sua possibilidade não pressuponha necessariamente a representação de um fim, simplesmente porque sua possibilidade somente pode ser explicada ou concebida por nós na medida em que admitimos como fundamento da mesma uma causalidade segundo fins, isto é, uma vontade, que a tivesse ordenado desse modo segundo a representação de uma certa regra. A conformidade a fins pode, 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 a deduzimos de uma vontade. (Ak. V 220)

A “conformidade a fins” ou “finalidade” seria o fato de considerar o objeto, o estado de ânimo ou a ação como o resultado de um propósito. A “matéria da finalidade” seria esse fim ou propósito que seria o resultado de uma vontade.

Para Kant não pode haver outra coisa na base do juízo de gosto que a finalidade subjetiva sem fim (nem finalidade subjetiva, pois esta produziria interesse na existência do objeto para obter satisfação; nem objetiva, pois esta depende dum conceito ou fim reconhecível). A finalidade subjetiva sem fim é a mera forma da finalidade da representação, isto é, a aparente disposição à adequação a um fim do objeto — que é aquilo que se sente ante uma representação adequada para o conhecimento em geral — é aquilo que nos produz

prazer. É importante salientar que o próprio Kant diferencia o agrado do bem, pelo fato do segundo estar orientado segundo fins que fazem à possibilidade mesma do objeto (conceitos), e o primeiro por fins que são avaliados no juízo sobre o prazer (e não sobre o que o objeto seja). Assegura Kant:

Todo fim, se é considerado como fundamento da complacência, comporta sempre um interesse como fundamento de determinação do juízo sobre o objeto de prazer. Logo, não pode fazer nenhum fim subjetivo como fundamento do juízo de gosto. Mas também nenhuma representação de um fim objetivo, isto é, da possibilidade do próprio objeto segundo princípios da ligação a fins, por conseguinte nenhum conceito de bom pode determinar o juízo de gosto; porque ele é um juízo estético e não um juízo de conhecimento, o qual, pois, não concerne a nenhum conceito da natureza e da possibilidade interna ou externa do objeto através desta ou daquela causa, mas simplesmente à relação das faculdades de representação entre si, na medida em que elas são determinadas por uma representação. (Ak. V 221)<sup>91</sup>

A mera forma da finalidade consiste na representação considerada como possivelmente determinada para o concerto (sob uma faculdade de desejar) das faculdades para o conhecimento em geral através de algo para o qual não se dispõe conceito (que poderia ser tanto um conceito do objeto como um atributo do mesmo, na medida em que não há uma caracterização do que esta causa inteligível seja). Como no caso do sentimento de respeito, existe um conceito (o bem moral) que determina a vontade e produz o prazer. No caso do juízo de gosto:

A consciência da conformidade a fins meramente formal no jogo das faculdades de conhecimento do sujeito em uma representação, pela qual um objeto é dado, é o próprio prazer, porque ela contém um fundamento determinante da atividade do sujeito com vistas à vivificação das faculdades de conhecimento do mesmo, logo uma causalidade interna (que é conforme a fins) com vistas ao conhecimento em geral, mas sem ser limitada a um conhecimento determinado, por conseguinte uma simples forma da conformidade a fins subjetiva de uma representação em um juízo estético. (Ak. V 222)

Os problemas com os termos introduzidos nestas Seções são muitos, sobretudo pela ambigüidade de expressões como “conformidade a fins meramente formal” ou “conformidade a fins sem fim”. Tem-se procurado um fundamento para caracterizar a forma elementar da beleza (e até da fealdade) através do conceito de forma. Assim, Christel Fricke tentará a via que negáramos no Capítulo 3 deste trabalho, a da assimilação de finalidade sem fim à finalidade de um artefato.

Fricke começa considerando o que seria uma conformidade a fins na linguagem coloquial, entendendo que se trata de uma relação tal que “x é conforme a y” quer dizer que “x é um meio apropriado para y”. (FRICKE: 1990, 73) A partir disso, faz um contraponto

---

<sup>91</sup> Logo, distingue Kant entre causas do prazer: a sensação e o conceito. Cfr. Ak. V 221-2

com o que Kant chamaria de causalidade de acordo a conceitos, de acordo com a qual x teria que ser um meio apropriado para a consecução de y, e a estrutura interna do objeto só poderia ser considerada como possível através de uma causa conceitual. (ibidem, 74)

Para Fricke isto só é possível como o resultado de uma técnica. O que não se contrapõe com nada do que temos considerado por enquanto. Mas, para esta comentadora, esta técnica tem que ser considerada como a do artefato, que serve de meio para o logro de um fim, e ser, destarte, uma finalidade instrumental. Sendo o fim almejado o prazer estético. Por que Kant chama a esta finalidade sem fim? Porque não podemos pensar que a natureza foi feita para nos satisfazer da especial maneira em que nos apraz o gosto. É na forma da artefaturalidade que encontramos a chave para compreender que o objeto é belo: considerá-lo como se fosse sido criado para nosso prazer. Este é o conceito que está na base do gosto: o conceito de produzir prazer no gosto.

Destarte, o primeiro problema que enfrenta Fricke está na comparação com os outros juízos reflexionantes que, nesse sentido, também atribuem conceitos ou fins a natureza sem poder afirmar que a natureza os tenha, e não são considerados por Kant como “finalidades sem fim”. Certamente, se houver um conceito na base da experiência estética que só não é levado em conta porque não podemos afirmar com certeza sua realidade causal, tanto a idéia da ciência como sistema como os conceitos de organismo cairiam sob esta definição.

É aqui que se torna central a idéia de artefato, que não aparece vinculada à finalidade sistemática nem à teleologia *strictu senso* na leitura de Fricke. A diferença, para Fricke, está no fato de que no belo só se encontra a forma do artefato e não conceitos do que os objetos são, que expliquem cada uma de suas partes e funções. Tratar-se-ia de um conceito marco que permitiria identificar a forma do belo pela sua função de gerar prazer.

No nosso entender esta posição tem dois defeitos fundamentais. Em primeiro lugar estabelece uma analogia entre técnica e beleza que desconsidera as considerações de Kant no que diz respeito ao que deva ser entendido por técnica na *KU*. Os artefatos produzidos pela chamada razão instrumental não poderiam integrar este grupo. Se há um conceito na base do prazer, este deverá ser um conceito de razão. E mesmo tendo Kant considerado essa possibilidade em outras passagens, não é aqui que o faz. Isto justifica plenamente o fato de que estejamos frente a uma técnica sem conceito, que ainda assim apresenta-se sob a forma da finalidade. Em segundo lugar, porque coloca o prazer como alvo ou fim do objeto. Caso em que, ou bem temos que sustentar a esdrúxula hipótese de que um prazer seja um conceito, ou temos que colocar como conceito da razão a “produção de prazer.” Certamente, não achamos nos textos de Kant um conceito tal, sendo sempre o caso que um conceito (como no caso da

moral) que não é o de produzir prazer, acaba produzindo uma experiência tal. E neste caso não parece ser diferente, na medida em que o prazer tem que ser o da harmonia das faculdades de conhecer. Assim sendo, o prazer seria o resultado de algo que pareceria cumprir uma representação que parece estar feita de acordo com um conceito, e isto produz a harmonia das faculdades de conhecer. Qual seja este conceito, e como gera esse prazer é algo que não podemos saber.

Finalmente, consideramos que no final das contas, qualquer objeto capaz de produzir um prazer tão especial como o prazer do gosto, não pode nos dar a chave do que estamos procurando: o fundamento da universalidade do aprazimento, que, conseqüentemente, segue na harmonia e não fica esclarecido sob o conceito de “gerar prazer no gosto”.<sup>92</sup>

Jens Kulenkampff, por sua parte, tem tentado também estabelecer, na noção de forma, uma estrutura que permita identificar os objetos que aprazem ao gosto. Diz o comentador:

A natureza de um objeto, que perfaz sua beleza, é a sua forma ou a sua configuração [Gestalt] (tomando-se essas palavras no seu sentido mais lato). Ela é, mais precisamente, o que Kant denomina “forma da conformidade a fins” de um objeto ou “conformidade a fins sem fim” (CFJ, p. 34 e 44, 48 e 54 *et passim*). Com isso se pensa na estrutura de uma totalidade perfeitamente 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. (KULENKAMPPFF: 1992a, 15-16)

As semelhanças com a idéia de organismo são notórias. Além disso, não podemos esquecer que a totalidade é uma categoria e, portanto, seria um conceito integrado à avaliação do objeto como único na sua espécie. Esta tentativa, que é muito freqüente na hora de pensar as artes (e os anjos), parece ser resistida por Kant ao se negar a dar à forma da finalidade uma caracterização que suponha algum tipo de fim, por geral que este seja.

Para Kulenkampff, cada forma bela tem qualidades formais particulares, e assim, o que faz que duas rosas sejam belas não tem que ser o mesmo em cada caso (*ibidem*, 17). O concreto e singular mostra-se adequado ao conhecimento em geral. Eis o significado metafísico do belo (*ibidem*, 22). Não faltam trechos que sustentem algumas destas passagens, mas só gostaríamos de assinalar que no caso de um entendimento como o nosso, a noção mesma de singularidade ou totalidade já é complexa (sendo que a operação de conceitualização sempre é parcial), e mesmo deixando as portas abertas para que esta metafísica do particular seja possível, nada nos diz além do efeito prazeroso do objeto que faça da forma uma noção mais concreta, nem sequer como adequação ao conhecimento do

---

<sup>92</sup> Sobre isto faremos mais considerações na Parte III deste trabalho, no que diz respeito às belas artes.

concreto e singular, que, de fato, não é o que garantirá a adequação às faculdades, pois bem poderiam ser outras qualidades inteligíveis, porém desconhecidas para nós as que o façam.

Para Paul Guyer, no entanto, qualquer tentativa de chegar a uma caracterização menos geral, que a de atingir o fim de prazer no que diz respeito ao conhecimento em geral, é vã. Nessa linha, sustentará que a “forma da finalidade” é simplesmente um outro critério de reconhecimento do juízo universalmente válido. Ao não se apresentar a “matéria da finalidade” não se pode lhe atribuir nenhuma história causal que justifique o fato de que sua origem esteja numa intenção. Assim, não acrescenta nada aos dois primeiros momentos que possa ser uma restrição formal ao que a representação do objeto possa nos dar. (GUYER: 1997, 184-196) Se Kant pensou nisso, foi, para Guyer, porque confundiu o fato de postular que um desenhista poderia dar conta de qualidades formais específicas:

A crença de que uma forma inteligível requer da ação de um criador inteligente retroage às raízes da filosofia Ocidental, e Kant pôde muito possivelmente aferrar-se a isso ao supor que as formas regulares eram aparências óbvias de um desenho. Mas ele não tenta delimitar nenhum set de formas que possam ser tomadas como tais aparências, ou de mostrar que a disposição de um objeto para satisfazer nosso alvo geral na cognição — sua finalidade formal— deva de fato subjazer em algum traço específico de sua aparente organização, ou em sua forma final. Assim, [a] tentativa de Kant de suprir o conceito de forma da finalidade com uma noção mais concreta de forma é um fracasso. (GUYER: 1997, 198)<sup>93</sup>

A idéia central, de que a metafísica kantiana poderia ter dado ao filósofo mais expectativas do que as que pode satisfazer, é interessante. Porém, não é claro até onde Kant tenta estabelecer uma noção mais concreta de forma. Certamente ele encontrava formas que cumpriam com sua idéia de beleza, mas ele parece ter pensado que do mesmo modo em que era opaca a causa inteligível que as fazia belas, elas obviamente eram belas. Poderíamos dizer com Stolzenberg, que não é preciso procurar nenhuma forma concreta para a forma da finalidade. Assim, diz o comentarista:

De tal tipo de explicação [segundo a qual a ação mediante fins é o resultado de uma vontade] —e essa é a nova tese de Kant— podemos abstrair na percepção de uma figura conforme a fins [Gestalt]. Se fazemos isso, então "podemos pelo menos observar uma conformidade a fins segundo a forma - mesmo que não lhe ponhamos como fundamento um fim (como a matéria do *nexus finalis*) e notá-la em objetos, embora de nenhum outro modo senão por reflexão" (220). Essa afirmação de que, neste caso, não partimos, no intuito explicativo, de nenhum conceito de um fim se refere, mais uma vez, implicitamente ao trabalho da razão descrito atrás e confirma, em

---

<sup>93</sup> “The belief that intelligible form or proportion requires the action of an intelligent creator goes back to the roots of Western philosophy, and Kant may well have been in its grasp when he supposed that regular forms were obviously appearances of design. But he does not attempt to delimit any set of forms which can be taken as such appearances, or to show that an object’s disposition to satisfy our general objective in cognition —its formal finality— must actually lie in any specific features of its apparent organization, or in finality of form. This Kant’s (...) attempt to replace the concept of the form of finality with a more concrete notion of form is a failure.”

contraposição à exposição prévia da finalidade hipotética, a outra interpretação segundo a qual, neste caso, não só ignoramos para quê a ordem percebida deve servir, mas também não precisamos nem queremos saber isso. É justamente por isso que não lhe pomos como fundamento um fim para explicá-la. (STOLZENBERG: 2000, 15) <sup>94</sup>

Podemos pensar que o “fim” ou “conceito” que seja causa formal e final (por ser conceito de razão, ou conceito de vontade por definição) permanece nas trevas. De fato não há conceito no agradável, porém há possibilidades de pesquisar aquilo que faz que o agrado seja produzido através de conceitos empíricos. Mas para o belo, esta via está fechada, devido a que o objeto não deixa se analisar teoricamente e a propriedade receptiva do sujeito também não. Não sendo o mesmo uma análise das respostas neurofisiológicas do sujeito ao estímulo sensível que a análise do entendimento; deveremos pensar qual é o rol do entendimento ante o estímulo da representação que será considerada bela. Fora disso, só podemos contar com o fato de que ainda sem conceito, a forma da conceitualidade haverá de ativar nossas faculdades num jogo harmonioso.

### **Capítulo 5. Fundamentação dos juízos de gosto: o *quid juris***

Seguindo o argumento de Henry Allison, vamos expor o problema da necessidade como uma questão de modalidade do juízo de gosto. No entanto, também consideraremos a fraqueza do argumento, como ele o denuncia, para incorporar como parte do *quid juris* questões relativas à dedução dos juízos de gosto e da dialética transcendental dos mesmos, por entender que a questão da fundamentação perpassa as três instâncias. De acordo com Allison, “a pretensão é a de que o *quid facti* no território de gosto diz respeito ao problema de quando um juízo de gosto dado é puro, enquanto o *quid juris* diz respeito a quando um juízo que junta estas condições de pureza pode exigir com direito o acordo dos outros.” (ALLISON: 2001, 67) <sup>95</sup>

No entanto ainda que não tenhamos dado ênfase algum ao fato do juízo de gosto ser puro, cabe notar que todo o dito até agora, e o que será dito a seguir, diz respeito a esta qualidade essencial do tipo de juízo descrito. Mesmo no caso da dedução transcendental ou da

---

<sup>94</sup> “Von dieser Art der Erklärung, und das ist nun Kants neue These, können wir bei der Wahrnehmung einer zweckmässigen Gestalt auch absehen. Tun wir dies, dann „können wir eine Zweckmässigkeit der form nach, auch ohne dass wir ihr einen Zweck (als die Materie des nexus finalis) zum Grunde legen, wenigstens beobachten, und an Gegenständen, wiewohl nicht anders als durch Reflexion, bemerken.“ (220) Diese Aussage, dass wir in diesem Falle keinen Begriff von einem Zweck in erklärender Absicht zugrundelegen, nimmt noch einmal implizit auf die zuvor beschriebene Leistung der Vernunft Bezug und bestätigt damit im Kontrast zur vorhergehenden Darstellung der hypothetischen Zweckmässigkeit die vorgetragene Interpretation, dass man in diesem Falle nicht nur nicht weiss, wozu die wahrgenommene Ordnung angelegt ist, sondern dies auch nicht verlangt oder wünscht zu wissen. Eben deswegen legt man ihr gar keinen Zweck in erklärender Absicht zugrunde.“

<sup>95</sup> “[T]he claim is that the *quid facti* in the domain of taste concerns the question of whether a given judgment of taste is pure, while the *quid juris* is whether a judgment that meets this conditions of purity can make a rightful demand on the agreement of others.”

dialética, enfatizaremos os aspectos que são requeridos para fundamentar a base fundamental do ajuizamento estético. No Capítulo seguinte, no entanto, apresentaremos outras possibilidades.

### 5.1. A necessidade

A modalidade dos juízos não acrescenta nada ao conteúdo dos mesmos, porém informa-nos sobre as pretensões de normatividade que o mesmo possa ter. Assim, de acordo com a tabela dos juízos aristotélica, um juízo pode ser, no que se refere à sua modalidade, problemático (possível ou não), assertórico (real ou não) ou apodítico (necessário ou não). No caso de um juízo estético que tem um fundamento *a priori*, é claro que o que se tentará mostrar é a necessidade da conexão entre a representação e o sentimento de prazer ou desprazer.

Sua pretensão é a de que esta exigência pressupõe a idéia de um senso comum [*Gemeinsinn*], uma idéia que combina dentro dela todos os outros fatores analisados separadamente nos três primeiros momentos, e que por essa razão funciona como a suprema condição de possibilidade de um juízo de gosto puro. (ALLISON: 2001, 144)<sup>96</sup>

O senso comum é a única forma que pode combinar a sensibilidade e a validade universal (ALLISON: 2001, 148). O espaço para este tipo de juízos não está na necessidade teórica objetiva, na necessidade prática, nem no resultado de um consenso universal sobre a avaliação que os sujeitos empíricos fazem da beleza (unanimidade geral). Trata-se, no entanto de uma necessidade específica para juízos singulares, desinteressados, que reportam sobre uma especial relação de imaginação e entendimento que pode ser entendida como tendo uma estrutura final (porém sem fim).

[C]omo necessidade que é pensada num juízo estético, ela só pode ser denominada *exemplar*, isto é uma necessidade do assentimento de todos a um juízo que é considerado como exemplo de uma regra universal que não se pode indicar. Visto que um juízo estético não é nenhum juízo objetivo e de conhecimento, esta necessidade não pode ser deduzida de conceitos determinados e não é, pois, apodítica. Muito menos pode ela ser inferida da universalidade da experiência (de uma unanimidade universal dos juízos sobre a beleza de certo objeto). Pois, não só pelo fato que a experiência dificilmente conseguiria documentos suficientemente numerosos, nenhum conceito de necessidade pode fundamentar-se sobre juízos empíricos. (Ak. V 237)

A não-apoditicidade sugere uma modalidade própria para o ajuizamento estético que não é a própria dos juízos teóricos. Uma pergunta que podemos nos fazer, e que tem sido feita, é a de quê forma de modalidade se expressa no juízo de gosto. Assim, poderíamos pensar que não se trata da afirmação de uma verdade necessária, porém da exigência ou do

<sup>96</sup> “Its basic claim is that this demand presupposes the idea of a common sense [*Gemeinsinn*], an idea which combines within itself all of the factors analysed separately in the first three moments, and which therefore functions as the supreme condition of the possibility of a pure judgment of taste.”

dever de concordar. Neste sentido, aproximarnos-ia-mos às modalidades deônticas. Porém, como afirma Kulenkampff, não se trata de uma obrigação, mas de uma vontade de acordo (KULENKAMPPFF:1992b, 78; DICKIE: 2003, 209). As modalidades estéticas seriam modalidades de acordo e nesse sentido o juízo de gosto é exemplar. Trata-se de uma necessidade subjetiva condicionada, que supõe um dever condicional subjetivo, o que já deixa de lado as modalidades ônticas e deônticas. De fato, parece pouco plausível esperar uma tabela das modalidades estéticas <sup>97</sup>, tendo que nos conformar com o fato de que a necessidade condicional pode ter um sustento ou fundamento comum para o juízo de gosto. Afirma Kant:

Um tal princípio, porém, somente poderia ser considerado como um *sentido comum*, o qual é essencialmente distinto do entendimento comum, que às vezes também se chama senso comum (*sensus communis*); neste caso, ele não julga segundo o sentimento, mas sempre segundo conceitos, se bem que habitualmente somente ao modo de princípios obscuramente representados. Portanto, somente sob a presuposição de que exista um sentido comum (pelo qual, porém, não entendemos nenhum sentido externo, mas o efeito decorrente do livre jogo das faculdades de conhecimento), somente sob a presuposição, digo de um tal sentido comum o juízo de gosto pode ser proferido. (Ak. V 238)

Assim, não se trata do senso comum corriqueiro que nos permite julgar adequado à aplicação de uma regra, nem do *moral sense* que o sentimentalismo inglês predicou ligando-o mais de umavez ao belo. Outrossim, compreenderemos esta referência ao jogo livre das faculdades, não como um fundamento do sentido comum, mas como uma indicação de que estamos ante um “senso” que se constitui a partir do sentimento não cognitivo (livre jogo) do aparelho cognitivo (fundamento). <sup>98</sup>

O entendimento humano comum, que como simples não entendimento (ainda não cultivado) é considerado o mínimo que sempre se pode esperar de alguém que pretenda chamar-se homem, tem por isso também a honra não lisonjeira de ser cunhado pelo nome de senso comum (*sensus communis*); e na verdade de tal modo que pelo termo *comum* (não meramente em nossa língua, que, nesse caso, efetivamente contém uma ambigüidade, mas também em várias outras (entende-se algo como o *vulgare*, que se encontra por toda a parte e cuja posse absolutamente não é nenhum mérito ou vantagem. (Ak. V 293)

O argumento de Kant para sustentar a possibilidade de um senso comum tal e como foi apresentado é complexo. Começa salientando o fato de que para que exista um conhecimento objetivo sobre o objeto deve-se poder comunicar universalmente o juízo através do qual este é conhecido. Esta universalidade é colocada como garantia da concordância entre a representação e a coisa, colocando o aspecto intersubjetivo do conhecimento num lugar especial contra o cético. Assim, o estado do espírito considerado próprio do “conhecer em

<sup>97</sup> Algo assim como o prazer possível/permitido, o prazer real/devido e o prazer necessário/perfeitamente devido (devido por todos). Parece claro que o prazer aprovável por todos ou exemplar é tanto necessário como perfeitamente devido condicionalmente, porém, não pertence nem ao domínio teórico nem ao prático.

<sup>98</sup> Sobre o livre jogo como uma “condição não cognitiva” ver ALLISON: 2001, 153.



geral” também é colocado como universalmente comunicável; mas com o risco de reduzir a experiência estética a uma experiência de proto-conhecimento:

[S]e (...) conhecimentos devem poder comunicar-se, então também o estado de ânimo, isto é, a disposição das faculdades de conhecimento em geral, e na verdade aquela proporção que se presta a uma representação (pela qual um objeto nos é dado) para fazê-la um conhecimento, tem que poder comunicar-se universalmente; porque sem esta condição subjetiva do conhecer, o conhecimento como efeito não poderia surgir. (Ak. V 238)

O texto kantiano é ambíguo neste sentido, sobretudo na medida em que introduz o problema do cético em cena. Isto traz um problema muito sério, pois é o ponto chave de Kant para supor a universalidade subjetiva, o princípio transcendental subjetivo do juízo reflexionante. Assim sendo, esta universal comunicabilidade do estado do espírito está na base do fundamento *a priori* da possibilidade de julgar algo singular como universal sem necessidade de conceitos, nem da indução, como mecanismo cognoscitivo ancorado no operativo psicológico, mas num sujeito transcendental. Mas trata-se de uma forma *sui generis* de refutação do cético, que, justamente, tem não somente um sentido comum que serve para o conhecimento, porém também uma relação com a experiência vivificante das faculdades do ânimo em geral.

[O] gosto com maior direito que o são-entendimento pode ser chamado de *sensus communis*; e (...) a faculdade estética, antes que quiser empregar o termo “sentido” como um efeito da simples reflexão sobre o ânimo, pois então se entende por sentido o sentimento de prazer. (Ak. V 295)

Porém, podemos fazer uma interpretação fraca desta sentimentalidade afim com o conhecimento e aceitar que embora possa se aproximar muito à necessária para o conhecimento, pode se tratar de uma relação entre as faculdades que se mantém num delicado equilíbrio. Como o do diapasão que nos desse uma nota especialíssima para afinar nossa Razão como si se tratasse de um instrumento musical, e cuja relação com as notas variasse necessariamente quando o instrumento estivesse sendo afinado e quando estivesse executando alguma peça (mesmo se fosse uma peça atonal<sup>99</sup>). A argumentação de Kant é fraca, porém parece mais concordante com suas intenções explicitas pensá-lo deste modo.

Somente onde a faculdade da imaginação em sua liberdade desperta o entendimento e este sem conceitos traslada a faculdade da imaginação a um jogo regular, aí a representação comunica-se não como pensamento mas como sentimento interno de um estado de ânimo conforme a fins. (Ak. 296)

---

<sup>99</sup> Cabe salientar que não queremos usar a metáfora do diapasão para mostrar os gostos clássicos de Kant, nem muito menos sua discutível concepção acerca da música. Só queremos usar o exemplo de como o afinamento ou disposição ótima do instrumento diferencia-se da execução de qualquer peça musical (tonal ou atonal), como a harmonia das faculdades diferencia-se de qualquer conhecimento (teórico ou prático). Bem, as possibilidades da beleza são muito mais abrangentes que as do uso do diapasão, e não determinadas; e a relação entre o instrumento afinado e os tons das peças não nos diz nada sobre a relação entre a harmonia da faculdade e o conhecimento. A analogia é limitada.

Assim, o dever de compartilhar um juízo de gosto é especificamente estético, ainda que indemonstrável, porque se sustenta numa sentimentalidade comum aos seres de razão:

Logo, o sentido comum, de cujo juízo indico aqui o meu juízo de gosto como um exemplo e por cujo motivo eu lhe confirmo validade exemplar, é uma simples norma ideal, sob cuja pressuposição poder-se-ia, com direito, tornar um juízo —que com ela concorde e uma complacência em um objeto, expressa no mesmo— regra para qualquer um; porque o princípio na verdade admitido só subjetivamente, mas contudo como subjetivo-universal (uma idéia necessária para qualquer um), poderia, no que concerne à unanimidade de julgantes diversos, identicamente a um princípio objetivo, exigir assentimento universal, contanto que apenas se estivesse seguro de ter feito a subsunção correta. (Ak. V 239)

Mas logo Kant acrescenta um passo que parece ir além deste equilíbrio frágil das faculdades de conhecer:

Esta norma indeterminada de um sentido comum é efetivamente pressuposta por nós, o que prova nossa presunção de proferir juízos de gosto. Se de fato existe um tal sentido comum como princípio constitutivo da possibilidade da experiência, ou se um princípio ainda superior da razão no-lo torne somente princípio regulativo, antes de tudo para produzir em nós um sentido comum para fins superiores; se, portanto, o gosto, com sua pretensão a um assentimento universal, de fato seja somente uma exigência da razão de produzir uma tal unanimidade do modo de sentir, e que o dever, isto é, a necessidade objetiva da confluência do sentimento de qualquer um com o sentimento particular de cada um, signifique somente a possibilidade dessa unanimidade; e o juízo de gosto forneça um exemplo somente de aplicação deste princípio; aqui não queremos, e não podemos, ainda investigar isso; por ora, cabe-nos somente decompor a faculdade do gosto em seis elementos e uni-la finalmente na idéia de sentido comum. (Ak. V 239-40)

O dever do juízo de gosto estaria certamente sendo fornecido com uma extensão a um âmbito que vai além dos meros fins do aparelho cognoscitivo e pode servir de base para gerar uma sentimentalidade universal da qual o gosto seja só um caso de um princípio mais elevado.

Allison recolhe a última afirmação de Kant, sobre o fato de não ser o momento de discutir isso, para afirmar que o estabelecido na “Analítica do belo” é finalizado nesta Seção. Assim, a pergunta por um princípio mais alto só seria uma antecipação da relação que mais adiante se estabelecerá entre beleza e moralidade.<sup>100</sup>

De modo diferente, Kulenkampff pretende acrescentar a este debate estético o aspecto formativo da cultura:

Quem participa de uma comunicação estética, participa de um processo de formação [Bildungsprozess] que visa à produção de uma unanimidade do modo de sentir. Na medida em que ele procura corresponder à norma de método de uma contemplação não idiossincrática do mundo, ele não conquista, contudo, de modo algum a posição que lhe permitiria fazer valer pretensões contra outras pessoas ou dirigir-lhes imputações [Ansinnen];

<sup>100</sup> Cfr. ALLISON: 2001, 158-9

mas adquire nada além de uma espécie de direito de proposta, do qual ele pode fazer uso quando designa alguma coisa como bela. (1992b, 81)

Mesmo que o próprio Kant tenha falado do rol da arte na sociedade, não deixa de ser um fato que o sentido comum que estamos estudando não é aquele que se conforma com o devir cultural, senão aquele que dá necessidade aos componentes do juízo de gosto puro. O vínculo entre o sentido comum kantiano e o “museu imaginário”<sup>101</sup> de belezas, que Kulenkampff propõe, é fraco demais para ser considerado parte da fundamentação de um *a priori* do juízo de gosto.

Certamente acreditamos que não se trata de uma “cultura da beleza” na qual Kant está pensando. O que não quer dizer que a beleza não esteja incluída nessa cultura mais abrangente. O “museu imaginário” kantiano parece menos um museu que uma *república de anjos*; muito embora não tenhamos argumentos para avaliar nenhuma das duas opções. Assim sendo, daremos crédito à observação de Allison e tentaremos seguir o fio da discussão kantiana sobre a validade do belo e os traços que começam a aparecer no que diz respeito a sua relação com a moral.

## 5.2. A dedução do juízo de gosto

Uma dedução de um juízo de gosto supõe a legitimação de sua pretensão de universalidade absoluta não trivial ou sinteticidade *a priori*. Diferentemente das categorias, nos juízos de gosto o que se tem que mostrar não é sua aplicabilidade — já que de fato esta poderia nunca ocorrer — mas sua capacidade de interpelar o universal. Esta dedução só é possível, para Kant, no que diz respeito ao belo da natureza, na medida em que a satisfação ou insatisfação experimentada ocorre devido à “forma do objeto”. Afirma Kant:

Tal é o caso dos juízos de gosto sobre o belo da natureza. Pois a conformidade a fins tem então o seu fundamento no objeto e em sua figura, conquanto ela não indique a relação do mesmo com outros objetos segundo conceitos (para o juízo de conhecimento), mas concerne em geral simplesmente à apreensão desta forma, enquanto ela no ânimo se mostra conforme à *faculdade* tanto dos conceitos como da apresentação dos mesmos (que é idêntica à faculdade de apreensão). (Ak. V 279)

Poderíamos tomar esta declaração, no que diz respeito à singularidade da representação, e veríamos que o problema que confronta Kant agora oscila entre esta caracterização da representação e a caracterização do juízo que é o fato ao qual realmente pareceria dar maior importância. Esta dedução somente pode se referir ao belo, onde o objeto e sua figura são o fundamental, embora não se estabeleçam relações entre os fenômenos, como as que se efetuam nos juízos de conhecimento. Outrossim, a forma da finalidade encontrada no gosto, ao envolver a faculdade dos conceitos e a exibição dos mesmos, diz

<sup>101</sup> Tomo a expressão de MALRAUX: 1956.

respeito à relação entre sujeito e objeto que garante a possibilidade de uma dedução ou legitimação do aspecto sintético *a priori*. Porém, o problema de uma representação tal o leva a problemas morais e teológicos dos quais não estava tão afastado como uma primeira leitura da “Analítica do belo” poderia nos fazer pensar. Logo, Kant acrescenta:

Por isso também a respeito do belo da natureza pode-se levantar diversas questões, que concernem à causa desta conformidade a fins de sua forma: por exemplo, como se pode explicar por que a natureza disseminou a beleza tão prodigamente por toda parte, mesmo no fundo do oceano, onde só raramente chega o olho humano (para o qual contudo aquela é unicamente conforme a fins) etc. (Ak. V 279)

Numa dedução do juízo de gosto o valor universal deve ser provado para um juízo particular que expressa a finalidade de uma representação que é empírica na medida em que é uma experiência somente possível *a posteriori*. É mister explicar como um juízo tal se encontra submetido a normas universais.

Se, pois, esta validade universal não deve fundamentar-se sobre uma reunião de votos e uma coleta de informações junto a outros acerca de seu modo de ter sensações, mas deve assentar, por assim dizer, sobre uma autonomia do sujeito que julga sobre o sentimento de prazer (na representação dada), isto é, sobre o seu gosto próprio, conquanto, não deva tampouco ser derivada de conceitos; assim, um tal juízo —como o juízo de gosto de fato é—tem uma peculiaridade dupla e na verdade lógica; ou seja, *primeiramente*, validade universal *a priori*, e contudo não uma universalidade lógica segundo conceitos, mas a universalidade de um juízo singular; *em segundo lugar*, uma necessidade (que sempre tem de assentar sobre fundamentos *a priori*), que, porém, não depende de nenhum argumento *a priori*, através de cuja representação e aprovação, que o juízo de gosto imputa a qualquer um, pudesse ser imposta. (Ak. V 281)

A universalidade e a necessidade são agora assinaladas como o próprio do *a priori*.

Assim sendo, estas duas qualidades cobram uma vigência fundamental e talvez expliquem a plausibilidade da re-estrutura de Guyer da “Analítica do belo”. A explicação é a seguinte: todo conhecimento *a priori* é, por definição, universal e necessário. Portanto, qualquer pretensão de mostrar que o gosto ocupa um lugar no sistema transcendental vai partir desse pressuposto. Isto quer dizer que essa universalidade e essa necessidade são as mesmas que as das categorias (que também são universais e necessárias, mesmo as que predicam a unidade ou a pluralidade), porém, quando são usadas como momentos na análise do gosto, ocupam um outro lugar: o de fio condutor para a explicação do fenômeno (em sentido comum). Neste sentido Allison tem razão, embora Guyer não tenha poucos argumentos para dizer que a universalidade e necessidade têm uma precedência no que diz respeito a outros momentos. Acrescentaríamos: tem precedência não só no que diz respeito ao desinteresse e a forma da finalidade, mas também no que diz respeito à universalidade subjetiva e a necessidade exemplar.

Para seguir a dedução, Kant afirma que haverá de abstrair o sentimento e comparar a forma do juízo de gosto com a forma do juízo objetivo. Como primeira peculiaridade do juízo de gosto nesta comparação se coloca o fato de que o gosto “determina seu objeto com respeito à complacência (como beleza) com uma pretensão de assentimento de *qualquer um...*” (Ak. V 281). Num segundo lugar, colocará o fato de que “[o] juízo de gosto não é absolutamente determinável por argumentos como se ele fosse simplesmente subjetivo.” (Ak. V 285). Assim, a universal adesão à satisfação e a ausência de provas (“absolutamente determinável”) são as duas marcas que distinguem o juízo de gosto do juízo de conhecimento (que não aspira à adesão universal da satisfação, senão ao conceito que pode ser provado).

No que diz respeito à primeira propriedade, Kant quer deixar claro que esta não se fundamenta em conceitos. Assim, apresenta o exemplo no qual poderíamos pensar que a beleza é uma propriedade da flor singular, quer dizer, uma propriedade objetiva desta flor e de nenhuma outra. Mas, “o juízo de gosto consiste precisamente no fato de que ele chama uma coisa de bela somente segundo aquela qualidade, na qual ele se guia pelo nosso modo de acolhê-la.” (Ak. V 282) O modo de percepção prazeroso é o que distingue esse juízo de qualquer outro fundado numa qualidade objetiva de um objeto singular (como a beleza de um anjo). Kant salienta também a noção de exemplar do juízo no sentido de que este não pode dar uma regra que possa ser reproduzida, mas que deve surgir livremente em cada qual. A obstinação com que as pessoas, pelo menos no século XVIII, defendiam que algo era belo, Kant considerava ser uma razão a mais para pensar que há um conceito na base do juízo, mas é uma astúcia da retórica que indica não um conceito, porém um fundamento *a priori*.

Por isso um jovem poeta não se deixa dissuadir, nem pelo juízo do público nem de seus amigos, da persuasão de que sua poesia seja bela; e se ele lhes der ouvido, isto não ocorre porque ele agora a ajuíza diversamente, mas porque encontra em seu desejo de aprovação uma razão para contudo acomodar-se (mesmo contra seu juízo) à ilusão comum, mesmo que (do seu ponto de vista) o público todo tivesse um gosto falso. Só mais tarde, quando a sua faculdade do juízo tiver sido aguçada mais pelo exercício, ele se distanciaria espontaneamente de seu juízo anterior, procedendo do mesmo modo com seus juízos que assentem totalmente sobre a razão. O gosto reivindica simplesmente autonomia. Fazer de juízos estranhos fundamentos de determinação do seu seria heteronomia. (Ak. V 282)

Convém salientar que diferentemente da autonomia moral que se funda na lei, a autonomia do gosto funda-se no fato de reconhecer em nosso espírito o fundamento *a priori* e não no reconhecimento de uma regra universal expressa.

No que diz respeito à ausência de provas, Kant se refere à possibilidade de que exista um acordo universal sobre a satisfação que deve nos produzir um objeto. Neste sentido,

o acordo seria empírico, subjetivo e tão universal como o prazer ao de beber água depois de uma sede intensa.

Se alguém não considera belo um edifício, ou uma vista, ou uma poesia, então, *em primeiro lugar*, ele não se deixa constranger interiormente à aprovação nem mesmo por cem vezes, que o exaltem todas em alto grau. Ele, na verdade, pode apresentar-se como se essas coisas também lhe aproovessem, para não ser consideradas sem gosto; ele pode até começar a duvidar se ele também, formou suficientemente o seu gosto pelo conhecimento de um número satisfatório de objetos de uma certa espécie (como alguém, que à distância crê reconhecer como uma floresta algo que os outros consideram uma cidade duvida do juízo da sua própria vista). Ele, no entanto, tem a perspicácia clara de que a aprovação de outros não fornece absolutamente nenhuma prova válida para o ajuizamento da beleza; que outros quando muito podem ver e observar por ele, e o que vários viram da mesma maneira pode servir para o juízo teórico, por conseguinte lógico, como um argumento suficiente para ele que creu tê-lo visto diferentemente, jamais porém o que se aproouve a outros pode servir como fundamento de um juízo estético. O juízo de outros desfavorável a nós na verdade pode com razão tornar-nos hesitantes com respeito ao nosso juízo, jamais porém pode converter-nos de sua incorreção. Portanto, não existe nenhum *argumento* empírico capaz de impor um juízo de gosto a alguém. (Ak. V 284)

Também não servira a apelação a normas objetivas, ou a regras propostas por autoridades que possam ser consideradas tais. Neste sentido, o estudo da arte não parece fornecer maior autoridade ao sujeito que julgar, porque se trata de uma experiência intransferível. As poéticas e estudos análogos acerca de como compor uma obra de arte, dificilmente podem servir como leis às quais os objetos têm que se adequar para obrigar a quem julga a aceitar a beleza que não encontra no objeto na sua própria reflexão.

*Em segundo lugar*, uma prova *a priori* segundo regras determinadas pode menos ainda determinar o juízo sobre a beleza. Se alguém me lê sua poesia ou leva-me a um espetáculo que ao final não satisfará meu gosto, então ele pode invocar Batteux ou Lessing ou críticos do gosto ainda mais antigos e mais famosos e todas as regras estabelecidas por eles como prova de que sua poesia é bela; também certas passagens que precisamente não me aprazem podem perfeitamente concordar com regras da beleza (assim como lá são dadas e reconhecidas universalmente): eu tapo os meus ouvidos, não quero ouvir nenhum princípio e nenhum raciocínio, e antes admitirei que aquelas regras dos críticos são falsa ou que pelo menos aqui não é o caso de sua aplicação, do que devesse eu determinar meu juízo por argumentos *a priori*, já que ele deve ser um juízo de gosto e não do entendimento ou da razão. (Ak. V 284-5)

Assim sendo, os juízos lógicos e os de gosto coincidem na universalidade e na necessidade. Porém, os juízos estéticos carecem do que faz ao conteúdo do juízo (conhecimento do objeto), porque se fundam na condição formal subjetiva do juízo em geral. Esta condição subjetiva está na própria faculdade de julgar:

A condição subjetiva de todos os juízos é a própria faculdade de julgar ou do juízo. Utilizada com respeito a uma representação pela qual um objeto é

dado, esta faculdade requer a faculdade de duas faculdades de representação, a saber, da faculdade da imaginação (para a intuição e a composição do múltiplo da mesma) e do entendimento (para o conceito como representação da unidade desta compreensão). (Ak. V 287)

Esta faculdade exige imaginação (intuição e diversidade) e entendimento (unidade da diversidade). Não havendo conceitos se presume tão só a organização adequada da imaginação para a passagem aos conceitos. Destarte a imaginação “esquematiza” sem conceito. Este é o livre jogo que gera prazer, e de acordo com o qual se adjudica uma finalidade à representação. Não se subsumem intuições a conceitos. Subsume-se a faculdade das intuições na sua liberdade à faculdade dos conceitos, quando a liberdade é conforme a segunda então se gera o prazer. Voltando a nosso exemplo do diapasão: as notas se afinam de acordo ao tom que estabelece a possibilidade da música, mas não constituem a música.

O fundamental para Kant na § 38 será mostrar que dadas estas especialíssimas condições, que fazem do juízo de gosto um juízo sintético *a priori*, o que se pode compreender pela própria forma do juízo que, não se fundando em conceitos, é universal e necessário, e estabelecer que, dada a faculdade de julgar, deve ser possível um juízo tal. Afirma Kant:

Si se admite que em um puro juízo de gosto a complacência no objeto esteja ligada ao simples ajuizamento de sua forma, então não resta senão a conformidade a fins subjetiva desta com respeito à faculdade do juízo, que temos a sensação de estar ligada no ânimo à representação do objeto. Ora, visto que a faculdade do juízo com respeito às regras formais do ajuizamento e sem nenhuma matéria (nem sensação sensorial nem conceito) somente pode estar dirigida às condições subjetivas do uso da faculdade do juízo em geral (que não está ordenada nem ao particular modo de ser do sentido, nem a um particular conceito do entendimento), e conseqüentemente aquele subjetivo que se pode pressupor em todos os homens (como requerido para o conhecimento possível e geral); máxima concordância de uma representação com estas condições da faculdade do juízo tem que poder ser admitida a priori como válida para qualquer um. Isto é, o prazer ou a conformidade a fins subjetiva da representação com respeito à relação das faculdades de conhecimento no ajuizamento de um objeto sensível em geral pode ser, com razão, imputada a qualquer um. (Ak. V 289-90)

Assim sendo, as meras condições formais da faculdade de julgar nos permitem falar legitimamente de um fundamento a priori para o juízo de gosto. Ora, na medida em que o exigível parece ser o que é também exigível para o conhecimento, voltamos ao problema inicial de até onde Kant consegue se desapegar dos critérios racionalistas que assimilam a beleza a uma forma do conhecimento menos aprimorada.

Esta dúvida é razoável e não temos evidência para dar uma resposta definitiva à ambigüidade. Certamente, pareceria ser um funcionamento especial das faculdades de

conhecer, mas para sabê-lo teríamos que saber que categoria o explica (que é a forma em que se explicam às faculdades de conhecer, como a forma em que se explica a liberdade e a lei moral). Certamente, isto fica bloqueado pelo fato de não haver conceitos, mas se os houvesse então o juízo seria sobre as coisas e, se ainda assim fosse a priori, pertenceria à teologia (Ak. V 290-1).

### 5.3. A dialética do juízo de gosto

Uma das perguntas que poderiam ser feitas é a de por que colocar a dialética do juízo do gosto no âmbito da fundamentação. A resposta, como veremos a seguir, está no fato de que o que se coloca em questão nesta dialética, e não nas anteriores, é a idéia mesma de poder fazer juízos com pretensão de universalidade em matéria de gosto. Assim sendo, o que será discutido é se há ou não juízos legítimos que permitam realizar debates racionais sobre o gosto. O problema de se ter ou não fundamentos a priori para este tipo de juízo volta então nesta Seção, porém agora colocado no nível da discussão ou debate público sobre o belo.

Uma dialética transcendental deve ter como condição de possibilidade que os juízos envolvidos nela tenham pretensão de validade universal. No caso dos juízos de gosto, não se pode contrapor a cada um deles, ou seja, um juízo de gosto sobre a beleza de uma coisa e um juízo de gosto sobre sua não beleza ou fealdade. O que está em jogo não é se um objeto *x* pode ser chamado belo ou não, porém a possibilidade de discutir com sentido se tal objeto pode ser chamado belo ou não. Sendo que sobre outras coisas a discussão não tem cabimento, como no caso do agrado, a dialética contrapõe duas afirmações muito especiais: a de que pode se discutir com sentido sobre o belo e a que não. Isto será chamado por Kant uma dialética da crítica do gosto que, no final das contas, é o que é posto em julgamento, enquanto possibilidade fundada de opinar sobre se uma coisa é bela ou não.

Diferentemente das antinomias trabalhadas por Kant até a terceira *Crítica*, as antinomias do gosto apresentam-se não como idéias metafísicas de peso, porém como lugares comuns. O primeiro lugar comum da antinomia do gosto é o da subjetividade do mesmo: cada qual tem seu gosto. O outro lugar comum, embora não tão comum como o anterior, é aquele dos eruditos que, não havendo encontrando regras objetivas para indicar um padrão do gosto, afirmam que não se pode disputar ou decidir por meio de provas em matéria de gostos. Destarte, colocam-se ao amparo de toda réplica em matéria de gostos, com a desculpa da inefabilidade da objetividade do bom gosto que ainda assim defendem. Assim sendo, a antinomia do gosto se expressa como segue:

Portanto evidencia-se a seguinte antinomia com vistas ao princípio de gosto:



1. Tese: o juízo de gosto não se funda sobre conceitos, pois do contrário se poderia **disputar** sobre ele (decidir mediante demonstrações).
2. Antítese: o juízo de gosto funda-se sobre conceitos, pois do contrário não se poderiam, não obstante a diversidade do mesmo, **discutir** sequer uma vez sobre ele (pretender a necessária concordância de outros com este juízo). (Ak. V 338-9, n.m.)

A peça que jogará Kant para resolver o problema é a da diferença entre a prática de disputar e discutir. Sendo a primeira a que nos obriga a decidir por meio de provas, o que já foi visto que não é possível para o ajuizamento estético. No entanto, a segunda é a possibilidade de dar razões a favor de uma posição ou outra (discutir). Esta última não tem sido descartada.

Kant insiste que os sustentadores dos dois lugares comuns caem numa contradição pragmática ao discutir ou dar razões sobre os objetos de seu gosto, ainda que não resolvendo o conflito em matéria de gostos, por achar que não seja possível. Ainda assim, os primeiros não reparam nesta contradição que se coloca no fato de que em todo intercâmbio de razões há pelo menos a expectativa de alcançar um acordo, que seria impossível no caso de se insistir com o relativismo extremo.

A resposta kantiana está em mostrar que os “conceitos” referidos na devida tese e antítese são diferentes, e que nesta confusão funda-se a “ilusão natural” que caracteriza este tipo de antinomias. Afirma Kant:

A algum conceito o juízo de gosto tem que se referir, pois do contrário ele não poderia absolutamente reivindicar validade necessárias para qualquer um. Mas ele precisamente não deve ser demonstrável *a partir* de um conceito, porque um conceito pode ser ou determinável ou também em si indeterminado e ao mesmo tempo indeterminável. Da primeira espécie é o conceito do entendimento, que é determinável por predicados da intuição sensível que lhe correspondem; da segunda espécie, porém, é o conceito racional transcendental do supra-sensível que se encontra como fundamento de toda aquela intuição, o qual não pode, pois, ser ulteriormente determinado teoricamente. (Ak. V 339)

Chamará a atenção de qualquer leitor o fato de que Kant afirme que o juízo de gosto se refere a um conceito embora não seja demonstrado a partir deste. Certamente, tínhamos entendido que a beleza não podia ser determinada por conceito algum, e não só por conceitos teóricos. Porém, Kant parece entender que, além dos conceitos determinados que constituem a lei da moral, há outros conceitos supra-sensíveis que podem servir de sustento às pretensões de validez do juízo de gosto. E aqui entramos plenamente no plano da fundamentação.

[T]oda a contradição desaparece se eu digo: o juízo de gosto funda-se sobre um conceito (de um fundamento em geral da conformidade a fins subjetiva da natureza para a faculdade do juízo), a partir do qual, porém, nada pode ser conhecido e provado acerca do objeto, porque esse conceito é em si indeterminável e inadequado para o conhecimento; mas o juízo ao mesmo

tempo alcança justamente por esse conceito validade para qualquer um (em cada um na verdade como juízo singular que acompanha imediatamente a intuição), porque o seu princípio determinante talvez se situe no conceito daquilo que pode ser considerado como substrato supra-sensível da humanidade. (Ak. V 236-7)

Na medida em que enfrentamos um substrato hipotético, não parece haver problemas para supor que o belo o tenha por base. A pergunta que surge é a de por que a necessidade de apelar a este fundamento supra-sensível sendo que a dedução teria, pelo menos em teoria, mostrado a validade da pretensão de universalidade dos juízos de gosto e, com ela, da crítica que surge a partir deles. O juízo indeterminado da “finalidade da natureza”, além de ser indeterminado acrescenta um passo que não parecia necessário, se fosse o caso de que a pretensão de universalidade estivesse mostrada. A discussão concernente ao gosto diria respeito a confusões na experiência estética que poderiam se esclarecer a partir da mesma.

Poderíamos pensar que se trata, sem mais, de uma tentativa de colocar em termos transcendentais uma antinomia que ficaria devastada pela prova de que há juízos de gosto válidos universalmente. No entanto, as conseqüências desta crença de Kant num substrato supra-sensível não só vão ser levadas em conta no que diz respeito à antítese, mas também na interpretação do valor da beleza e de seu lugar de ponte entre as faculdades. O objetivo de unificar a razão consigo mesma, olhando para o supra-sensível, fica no limitado marco da finalidade da natureza para a faculdade de julgar e corre o risco de ser tão só uma justificativa de si mesma na sua auto-referencialidade.

Assim sendo, Kant não afirma que a beleza seja uma qualidade das coisas em si mesmas, nem sequer que seja um pressuposto. O que afirma é que o supra-sensível haveria de ter alguma relação final com as nossas faculdades se pensarmos em estabelecer um padrão de gosto. O “idealismo” da finalidade subjetiva, ou sua pertença ao sujeito como forma de considerar a natureza, apenas é um passo na reafirmação da vontade kantiana de não ir além dos limites que tinha estabelecido no que diz respeito ao noumenal. No entanto, na medida em que o substrato supra-sensível vira uma necessidade para a discussão racional que visa a um acordo, então temos que levar em conta que é uma hipótese fundamental para acreditar na pretensão de validez universal da beleza.

Podemos nos perguntar por que este substrato não é necessário até a “Dialética da faculdade de julgar estética”. Uma resposta possível, porém insuficiente, é a de que não forma parte dos componentes do juízo de gosto, mas da estrutura geral de fundamentação do agir da faculdade de julgar em geral.

Qual seria então a relação entre esta finalidade e a finalidade sem fim que caracterizou o terceiro momento da “Analítica do belo”? Podemos sugerir que a relação é a de suporte ou fundamento daquilo que não parece ter um. Assim, os juízos singulares, sobre formas que se harmonizam com as nossas faculdades, encontram uma base tão inefável quanto esta harmonia para fundamentar a pretensão que o discurso sobre eles poderá ter. A concordância das faculdades não seria suficiente, e haveria uma segunda finalidade, mais abrangente, que explicaria não só que todos os humanos tivéssemos o mesmo diapásão, mas que este fosse ativado por uma tão ampla quantidade de tons.

Em nossa opinião, o ponto fundamental do problema crítico colocado nas antinomias está em que o sentimento, que até agora tinha jogado um rol fundamental na delimitação dos limites da experiência estética, deixa de ter um lugar. De fato, o lugar comum da tese está mais no fato de que o gosto é relativo por estar ligado ao prazer que com o fato de não poder ser demonstrado. Do mesmo modo como o jovem poeta não aceitaria outra experiência que a própria, o fato de poder contestar não acrescenta nada à estrutura inicial do gosto. O que parece operar aqui é uma substituição da sentimentalidade pela indeterminação do conceito supra-sensível. E o objetivo disso só parece poder ser esclarecido à luz não de uma teoria do gosto, mas de uma teoria da beleza como expressão ou do interesse que pode despertar o gosto. Certamente, a solidez dos argumentos para qualquer um dos casos é muito dependente do sistema kantiano.

Se houver uma antinomia para resolver, esta estaria no fato de que:

*Tese: Todos os nossos juízos de gosto se justificam em experiências sentimentais de um tipo especial (as expostas no juízo de gosto) e, portanto, não faz sentido a discussão no que diz respeito a elas com outros fins que os terapêuticos (purgar obstáculos para o ajuizamento).*

*Antítese: Todos os nossos juízos de gosto se justificam em experiências conceituais indeterminadas (referidas ao supra-sensível) e, portanto, podemos dar razões que cooperem (é só cooperem) com a compreensão do sentido de algo que vai além das nossas faculdades cognitivas ainda que esteja ligado a elas pelo objeto avaliado.*

Sob este desígnio elaboraremos o seguinte Capítulo.

## **Capítulo 6. Duas formas de entender a beleza?**

### **6.1. A beleza como mera reflexão**

Ao longo da “Analítica do belo” uma idéia se impõe como fundamental: o sentimento de prazer ante o belo só pode ser compreendido como tal porque é desinteressado,

universal, o resultado de um prazer na forma da finalidade sem fim, e é necessário. Tudo isto parece ser consagrado na “Dedução dos juízos estéticos puros” onde o fundamento fica colocado na própria faculdade de julgar que permite o livre jogo de imaginação e entendimento que, livre de conceitos, dá lugar ao juízo sobre o belo.

Assim sendo, uma discussão sobre os aspectos objetivos ou conceitualizáveis parece completamente fora de lugar, pois a contemplação do objeto exige uma operação — que pode ser bem complexa, sem dúvida — de desligamento dos aspectos conceituais do mesmo e uma concentração nos aspetos inefáveis, porém universais, do mesmo.

A imaginação não fornece um esquema, porque não há conceito que esquematizar. Ela é livre e nenhuma forma que apresente pode ser compreendida teoricamente pelo entendimento. Do mesmo modo, o sujeito deve permanecer alheio aos aspectos que possam movimentar seu prazer patológico estimulando sensorialmente além da mera forma do objeto. Como aponta Kant na § 30 da “Dedução”:

A pretensão de um juízo estético a validade universal para um sujeito carece, como um juízo que tem de apoiar-se sobre algum princípio a priori de uma dedução (isto é, de uma legitimação de sua presunção) que tem de ser acrescida à sua exposição sempre que uma complacência ou descomplacência concerne à *forma do objeto*. (Ak. V 279)

Mas que é o prazer na forma do objeto? Kant parece estabelecer este ponto a partir da negação de pelos menos duas possibilidades: a forma não é o atrativo e a forma não é a perfeição ou realização de um conceito.

Os juízos estéticos dividem-se para Kant em empíricos e puros. Nos primeiros, a representação é avaliada pelo juízo dos sentidos (“juízos estéticos materiais”) e os segundos são os juízos de gosto puros. Um juízo de gosto puro não só não contém nada empírico, porém é prejudicado por este tipo de elemento. O atrativo e a emoção são empíricos, pois são estímulos sensíveis que provêm da peculiar constituição contingente do objeto e sua forma de repercutir sobre o estado de ânimo do sujeito particular (num mau dia, por exemplo, podem estragar todo o prazer e até fazê-lo de maneira definitiva).

A emoção e o atrativo, o ornamento, são no entender de Kant, agregados que se unem à forma e desvirtuam o juízo convertendo-se no padrão da avaliação. Neste sentido, pode se dar uma confusão que mesmo tendo “algo de verdadeiro” (sic), pode ser corrigida explicando cada um dos conceitos envolvidos. (Ak. V 223)

A concepção de forma parece, em Kant, muito limitada. Deixa de lado as cores mescladas (não puras) e os sons, privilegiando claramente a estrutura que —suposta — poderiam ter estes *sense data*, no parecer de Kant, toscos. O puro de uma sensação simples

(uma cor ou um tom) está na uniformidade não interrompida por outra sensação. Isto faria que a estrutura formal (neste caso a intensidade ou sua propagação num esquema temporal) seja o que permita que essa representação seja propícia para o conhecimento em geral (universal) e não só uma impressão empírica momentânea. O que faz que as cores mescladas e os sons que se diferenciam entre si não sejam belos é a constante referência à qualidade sensível que divide a unidade formal da representação. Mesmo no caso da pintura, é conhecida sua valoração do desenho por sobre a cor, mesmo nos casos de esboços.

O mais importante de tudo não é a falta de conhecimento de Kant sobre as técnicas artísticas mais elementares para a consecução de efeitos, mas o fato de que ele acreditasse que é nisto onde se coloca aquilo que pode ser comunicado universalmente. A cor e o som podem ser partes do objeto e pertencer aos atrativos do mesmo ou podem aprazer na sua mera forma, ser puros. Para Kant, a qualidade, o estado do espírito na representação de sons e cores não pode se comunicar universalmente, não é unânime entre as pessoas.

Embora estejamos frente a formas avaliadas naquilo que não chegam a se constituir em elementos conceituais, algumas delas parecem se oferecer melhor para a comunicação (por exemplo, o desenho claro do ponto de vista do reconhecimento do objeto de uma maçã parece mais apropriado que uma mancha vermelha sobre um fundo de uma outra cor que possa sugerir a forma da maçã) e estas estão, certamente, o mais longe possível da sensação ou daquilo que mais dependeria da subjetividade do sujeito que julga. As cores e sons agradáveis podem se agregar, mas sua contribuição à forma está no que possam ajudar a definição da representação.

Parece razoável pensar que, do ponto de vista dos códigos de representação, este “modelo” permita ao maior número de pessoas reconhecerem o objeto representado. Porém, parece bastante opaco em que sentido Kant considera que isto é o componente essencial da não determinação conceitual da beleza.

Assim sendo, não parece ser uma outra coisa que a contemplação compreensiva, embora não “leitora” do belo, o que limita este sentimento sobre a “forma do objeto”.

Por um lado, Kant opõe esta contemplação do juízo de gosto puro à figuração (em sentido amplo) dependente do conceito de perfeição. Através desta negativa enfrenta a idéia baumgartiana de que a beleza é um conhecimento confuso, ou seja, forma estética perfeita de um algo, que é conhecido quando se alcança o conceito. Todo este debate está atravessado pela noção de fim e pela adequação a um fim (finalidade).

A finalidade objetiva só se conhece através do conceito de um fim determinado relacionado a uma multiplicidade empírica. Isto é muito importante para Kant, pois é o

mecanismo diretor do juízo reflexionante quando em relação com os sistemas científicos, as leis empíricas e a especificação das leis biológicas (que regem os organismos vivos). A finalidade subjetiva, por sua vez, é a finalidade meramente formal ou finalidade sem fim. No caso do juízo sobre o bem, a representação do objeto (ato moral) só pode ser pensada através de um conceito que guiará a ação do sujeito na multiplicidade do empírico, domínio em que necessariamente deverá realizar o seu objetivo.

Por outro lado, no que diz respeito à produção de um artefato, à manipulação de um objeto e/ou ao reconhecimento da adequação deste para um determinado fim, a finalidade objetiva é interna (perfeição) ou externa (utilidade). A satisfação da utilidade não é imediata, pelo qual não pode ser considerada bela. O caso da perfeição é, para Kant, diferente:

uma conformidade a fins objetiva, isto é, a perfeição já se aproxima mais do predicado da beleza e, por isso, foi tomada também por filósofos ilustres — todavia com o complemento quando ela for pensada confusamente — como idêntica à beleza. É da máxima importância decidir em uma crítica do gosto se também a beleza pode efetivamente dissolver-se no conceito de perfeição. (Ak. V 226-7)

Se considerarmos como perfeição a adequação do objeto ao seu fim, devemos supor que na sua exibição tudo será harmonioso e adequado ao conceito e, portanto, não se encontram os defeitos próprios da empiria (neste sentido podemos assumir um moderado platonismo no escopo kantiano). Assim, as representações que se mostrem mais adequadas ao fim poderiam ser tomadas como exemplares do que a coisa deve ser. Leibniz e Wolff, por exemplo, pensavam que a beleza era de algum modo essa unidade na diversidade que é própria da empiria que se ajusta a um conceito.

A finalidade interna é tal na medida em que se identifica o conceito que é o fundamento de possibilidade da existência de um objeto. Por exemplo, no caso de uma flor, seu conceito como órgão reprodutor da planta forma parte essencial de um conceito de planta que pode ser pensado como um ser vegetal que cresce e vive sem mudar de lugar por impulso próprio, à margem de que possa servir como alimento para outros seres vivos. Temos, então, que o crescer e viver sem mudar de lugar é essencial para este ser, e que sua reprodução enquanto ser vivo dá lugar à existência de um órgão reprodutor como a flor.

Para Kant, a existência de um ser com tais características (vitalidade, crescimento, reprodução da sua espécie) não se explicava a partir de um desenvolvimento cego da matéria que em forma mecânica haveria evoluído na constituição deste tipo de seres orgânicos a partir

de sua estrutura inorgânica.<sup>102</sup> Por tanto, as leis que faziam possível este tipo de fenômeno não eram leis mecânicas senão finais, e a possibilidade de um ser vivo que cresce e se reproduz só era possível a partir de um conceito específico do que esse ser deveria ser.

O fim da coisa é o conceito do que esta deve ser. O acordo do diverso da coisa na representação (a unidade de suas partes numa representação) com o conceito conforma a perfeição qualitativa do objeto. A perfeição quantitativa é completude, a saber, o fato de que a coisa tenha tudo o que deve ter. Diferencia-se da perfeição qualitativa em que esta última está presente na representação que se realiza na imaginação, onde se exhibe a adequação da coisa com um conceito (que surge do trabalho do entendimento, neste caso, e sua tarefa de compreender as coisas particulares no que têm de geral —no seu conceito).

De modo diferente, o formal na representação é uma concordância do diverso com o uno que não se dá a conhecer através da consciência do uno enquanto se disponha de um conceito do que esse uno deve ser. No juízo sobre o belo se faz abstração desse conceito, ficando tão somente a representação em sua relação com o estado representacional do sujeito que conhece. Fica assim só a finalidade subjetiva: finalidade que se encontra no estado que produz a representação e na facilidade para a apreensão através da imaginação de uma forma dada. Kant coloca o exemplo de um conjunto de árvores em círculo que pode servir a bailes campestres, mas se não pensamos assim, não poderemos encontrar-lhe nenhum fim.

A mera forma da perfeição, ou seja, a mera forma da finalidade objetiva sem fim (sem matéria nem conceito) é uma contradição. Não podemos pensar a conformidade a leis em geral no juízo teleológico; todavia pensamos que sempre que há um juízo teleológico objetivo deve haver um conceito específico (conceito de objeto não em geral, mas do objeto específico: esse objeto e não um objeto qualquer).

[O] juízo de gosto é um juízo estético, isto é, que se baseia sobre fundamentos subjetivos de cujo fundamento de determinação não pode ser nenhum conceito, por conseguinte tampouco de um fim determinado. Logo, através da beleza como uma conformidade a fins subjetiva formal, e contudo uma conformidade a fins objetiva; e a diferença entre os conceitos de belo e bom, como se ambos fossem diferentes apenas quanto á forma lógica, sendo o primeiro simplesmente um conceito confuso, e o segundo, um conceito claro de perfeição, afora isso, porém, iguais quanto ao conteúdo e à origem, é sem valor; porque então não haveria entre eles nenhuma diferença *específica*, mas um juízo de gosto tanto seria um juízo de conhecimento como o juízo pelo qual algo é declarado bom; assim como porventura o homem comum, quando diz que a fraude é injusta, funda seu juízo sobre princípios confusos, e o filósofo sobre princípios claros, no

---

<sup>102</sup> Cabe consignar que nem a biologia, nem a química, nem a bioquímica eram ciências consagradas com paradigmas fortes no momento em que Kant escreve sobre estes temas, ainda que já existisse um impulso importante no desenvolvimento do que logo seriam as modernas teorias próprias destas disciplinas)

fundo, porém, ambos fundam-se sobre os mesmos princípios da razão. (Ak. V 228)

O juízo estético não produz conhecimento, nem sequer um conhecimento confuso ou aproximativo. Nele, a representação se refere ao sujeito e somente se encontra nela a forma da finalidade em que uma representação se apresenta como apropriada para qualquer conhecimento. O entendimento não julga sensivelmente por isso não pode ser sentimento. Isto quer dizer que aqueles aspectos que fazem a qualidade da representação não são levados em conta na hora de estabelecer um conceito sobre o objeto. O sentido interno representa seus objetos mediante o sensível e não mediante o inteligível, isto é, a representação não leva incorporados os conceitos que permitem sua generalização conceitual última (conhecimento). O entendimento não participa no juízo de gosto como faculdade do conhecimento do objeto, mas como faculdade de determinação do juízo e sua representação em relação ao sujeito e a seu sentimento. Isto se dá na medida em que para que o juízo de gosto seja universal se requer certa fonte de regulação que permita legitimar o juízo numa tal qualidade. Assim, devemos pensar que o entendimento forma parte de todos os juízos sobre a natureza, os de conhecimento e os meramente estéticos, e que no caso específico dos juízos estéticos universais o faz com um rol fundamental enquanto princípio geral ao qual a representação se apresenta na medida em que a imaginação que a porta se relaciona livremente com ele; sem elementos que possam atrapalhar, do âmbito do sensível, a possibilidade geral do conhecimento (embora não haja conhecimento, sem por isso cancelar o prazer da adequação ao conhecimento em geral que caracteriza a beleza).

Neste escopo, o lugar do sentimento e a aproximação à “forma do objeto” é, melhor dito, negativa; aliás, o único de positivo que sabemos é que nessa forma está depositada a comunicabilidade universal da sensação. Muito embora possamos pensar que aqui Kant entra numa discussão em que não deveria entrar: falar das propriedades dos objetos e não dos juízos; certamente os objetos estão sendo considerados a partir dos elementos que poderiam formar parte de uma caracterização objetiva do objeto belo (ou empiricamente satisfatória no que respeita ao prazer subjetivo e idiossincrásico). Não entanto, as dificuldades que temos para seguir a plausibilidade destes exemplos fazem-nos pensar que nenhuma discussão sobre as propriedades do objeto nos ajuda na hora de escolher os valores estéticos a ser levados em conta, sendo que a Kant, também não lhe foram de auxílio.

Seguindo esta tese, confirmamos que do ponto de vista da “forma do objeto” ou dos aspectos inefáveis do mesmo, o aporte kantiano é mais negativo e, portanto, a discussão só poderia ser terapêutica no sentido de que servisse para que o sujeito que julga pudesse



reconhecer os impedimentos de sua subjetividade privada (os estímulos) ou de possíveis conceitos ou preconceitos na hora de avaliar o objeto. Certamente, a crítica de arte não faz isto. Mas esta idéia dá liberdade ao sujeito para fazer seu próprio juízo. Tem um sentido em que é profundamente igualitária, na medida em que ninguém precisa de uma erudição especial para o ajuizamento do belo, muito embora os falhos no juízo aproximem-se muito à doença ou ao funcionamento não sadio das faculdades.

Se considerássemos esta forma da avaliação fora do sistema transcendental, poderíamos pensar que se trata de um sujeito que conhece, e que a maior informação disponível servirá para ser uma base mais abrangente, o que pode ser uma harmonia de conceitos e imaginação, ainda que deva deixar a novidade ser um fator de libertação para seu juízo. Ainda assim, a discussão ou a crítica da beleza só parece ter ou um sentido formador prévio (independente da beleza como pode o ser a conformação do entendimento) ou um sentido terapêutico posterior.

Os juízos que podem servir como razões não atingem o fundamento do juízo de gosto.

## **6.2. A beleza fundamentada num conceito**

Sendo o juízo de gosto uma estrutura que se caracteriza por não possuir, conforme já referido, conceitos que determinem o que o objeto deva ser, não deixa de ser surpreendente que no § 16 Kant introduza uma nova distinção entre juízos de beleza puros e impuros. Afirma Kant:

Há duas espécies de beleza: a beleza livre (*pulchritudo vaga*) e a beleza simplesmente aderente (*pulchritudo adhaerens*). A primeira não pressupõe nenhum conceito do que o objeto deva ser; a segunda pressupõe tal conceito e a perfeição do objeto segundo o mesmo. Os modos da primeira chamam-se belezas (por si subsistentes) desta ou daquela coisa; a outra, como aderente a um conceito (beleza condicionada), é atribuída a objetos que se encontram sob o conceito de um fim particular. (...) 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 julga a este respeito através do gosto, não toma em consideração este fim da natureza. Logo, nenhuma perfeição de qualquer espécie, nenhuma conformidade a fins interna, à qual se refira a composição do múltiplo, é posta no fundamento deste juízo (Ak. V 229-30)

Assim sendo, a beleza livre não envolve conceito algum, enquanto que a beleza aderida supõe o conceito do que o objeto deve ser, e a perfeição deste objeto como adequação ao mesmo. Isto é, uma representação de um objeto belo livre supõe uma representação adequada ao conhecimento em geral e uma representação de um objeto belo aderida é aquela adequada ao conceito do objeto ou fim particular.

Entre os exemplos que Kant fornece de belezas livres encontramos objetos naturais (flores, aves, peixes) e também produtos do artifício humano (alguns desenhos decorativos, música sem tema e toda música sem texto). Sua característica é a ausência de significado ou conceito quando são contemplados: não têm fim algum que possa ser relacionado com sua beleza. A liberdade da imaginação na figura não é limitada nas belezas livres, e por isso o juízo de gosto é puro.

Mas que há de belo na beleza aderida? Os exemplos que Kant fornece de belezas aderidas (que supõem um conceito do que a coisa deva ser e, portanto, permitem avaliá-la na sua perfeição) são: o ser humano em todas suas formas (sic), os cavalos e os edifícios. Parece claro, que não é pelas propriedades comuns destes objetos, como já não era assim — gostaria de acreditar — para Platão quando no *Hípias Maior* colocava como exemplos de beleza uma jovem virgem e uma bela égua.<sup>103</sup> O que parece formar parte desta adequação e perfeição tem a ver com questões relativas à utilidade e à virtude (embora sejam “virtudes” discutíveis como a da jovem de Platão). Eis o aspecto conceitual.

Mas que acontece com o aspecto estético ou referente ao gosto? Os exemplos que Kant coloca sobre como o conceito limitaria a liberdade na forma são claramente suspeitos de envolver pré-conceitos (seres humanos tatuados, ou a delicadeza nos traços de um guerreiro). Destarte, o único que podemos concluir é que o conceito modela a beleza do objeto purificando-o de elementos que poluiriam sua beleza, embora estes elementos não sejam feios e possam formar parte de outros objetos ou representações consideradas belas. Quando se limita o juízo de gosto por meio de um conceito acerca do modo em que a coisa é pensada, este perde seu caráter de imediato e boa parte de sua liberdade. Assim sendo, o aspecto estético parece estar ligado à singularidade da forma do objeto, só que analisada em relação a um conceito do mesmo. Ainda assim, parece que a perda de liberdade só é uma perda de universalidade subjetiva, pois poderia haver consensos na adequação de uma forma a um conceito, ou de sua beleza aderida.

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 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, pelo qual o belo é utilizável como instrumento da intenção com respeito ao 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. Propriamente, porém, nem a perfeição lucra através da beleza, nem a beleza

<sup>103</sup> Platão: *Hípias Mayor* ou sobre o belo, 287d/288e

através da perfeição; mas visto que, quando mediante um conceito comparamos a representação, pela qual um objeto nos é dado, com o objeto (com respeito ao que ele deva ser) não se pode evitar ao mesmo tempo compará-la com a sensação no sujeito, assim quando ambos os estados do ânimo concordam entre si, lucra a *inteira faculdade* de representação. (Ak. V 230-231)

Destarte, não se trata de regras do gosto. O que se indica é o acordo da razão ao gosto, e os argumentos que possam ser fornecidos no debate de questões de beleza devem estar claramente identificados como próprios de uma forma de avaliar a beleza de acordo com conceitos alheios a ela. O próprio Kant considera que o fato de não distinguir a beleza livre da aderida leva a disputas no que diz respeito ao gosto, pois é possível que — abstraindo o conceito em jogo ou ao ignorá-lo — se proponha um juízo de gosto puro sobre um objeto, porém esteja sendo avaliado de acordo com um conceito. Isto poderia dar lugar a duas posições diferentes sobre a beleza, ambas corretas na sua espécie.

Ainda assim, os conceitos aos quais podem ser aderidos os conceitos parecem ser de dois tipos: determinados (edifícios, cavalos) ou indeterminados (virtudes). Isto gera um problema no que diz respeito à antítese que colocávamos como guia para este Capítulo, a saber, o problema de um conceito indeterminado como base dos juízos sobre o belo.

Num primeiro momento, poderíamos considerar que os conceitos empíricos e a adequação a eles não deveriam ser levados em conta nesta fundamentação. No entanto, consideramos essencial levar em conta sua existência para o que logo vai ser considerado no que diz respeito às belas artes.

Sobre os conceitos indeterminados, Kant abre uma nova dimensão ao introduzir no § 17 a noção de um “ideal de beleza”. O filósofo começa sua discussão sobre o que possa ser um ideal de beleza reafirmando a impossibilidade de que o belo se fundamente em outra coisa que não no sentimento, negando a possibilidade de regras objetivas que o determinem. Qualquer pesquisa neste sentido é inútil porque do sentimento não podem ser derivadas regras.

A comunicabilidade universal da sensação (da complacência ou descomplacência), e na verdade uma tal que ocorra sem conceito, a unanimidade, o quanto possível, de todos os tempos e povos com respeito a este sentimento na representação de certos objetos, é o critério empírico, se bem que fraco e insuficiente apenas para a suposição da derivação de um gosto, tão confirmado por exemplos do profundamente comum a todos os homens, da unanimidade no ajuizamento das formas sob as quais lhes são dados objetos. (Ak. V 231-2)

Assim sendo, a experiência histórica acumulada só serve como indício de uma base comum que é o que chamamos gosto. Esta concreção do gosto permite que existam obras exemplares, mas não permite que estas possam ser imitadas. Rejeita assim a postura que foi adotada por “Les Anciens” ou defensores da vigência da arte antiga frente a qualquer obra

moderna, na chamada *Querelle des Anciens et des Modernes*, enfrentamento daqueles que sustentavam uma posição conservadora da tradição grega com os que defendiam o afastamento das regras clássicas. Porém, Kant parece se opor a “Les Modernes” quando afirma que os modelos de poesia são sem dúvida as obras clássicas escritas em línguas mortas que, por ser tais, não estão afetadas pela mutabilidade própria das línguas em uso, nem estão sujeitas ao capricho da moda, conservando-se assim para ser desfrutadas pelos que encontram nelas um prazer realmente desinteressado.

Ora, aqui encontramos outra vez o problema dos conceitos e sua interferência na avaliação estética. Mesmo sendo indicada a inovação, esta deve preservar o gosto na sua pureza e por isso deve fugir de alterações de contexto. Mas, neste sentido, como podemos pensar num ideal de beleza sem padrões rígidos que determinem o que a arte deve ser, mesmo que pela via negativa? Afirma Kant:

*Idéia* significa propriamente um conceito da razão; e *ideal*, a representação de um ente individual como adequado a uma idéia. Por isso, aquele original do gosto — que certamente repousa sobre a idéia indeterminada da razão de um máximo, e no entanto não pode ser representado mediante conceitos, mas somente em apresentação individual — pode ser melhormente chamado o ideal do belo, de modo que, se não estamos imediatamente de posse dele, contudo aspiramos a produzi-lo em nós. Ele, porém, será simplesmente um ideal da faculdade da imaginação, justamente porque não repousa sobre conceitos, mas sobre a apresentação; a faculdade de apresentação porém é a imaginação. (Ak. V 232)

Aparentemente temos achado nosso conceito indeterminado e sua instância mais elevada. Certamente os conceitos neste sentido funcionam como no caso da beleza aderida, porém não parecem ser tão determinantes do que a coisa tem que ser (o que não deixa de ser óbvio, já que são conceitos indeterminados). De fato, acrescenta Kant, a beleza ideal não é vaga ou livre, mas fixada por meio de um conceito de finalidade objetiva (embora indeterminando). O juízo de gosto não é puro, é intelectualizado ou próprio da beleza aderida. No ideal tem que se encontrar uma idéia de razão que determine *a priori* o fim no qual descansa a possibilidade interna do objeto. As belezas livres, puras, não têm ideal, a beleza aderida quando não está suficientemente determinada, tampouco (convém lembrar que se trata de uma determinação da razão e não da determinação de um conceito empírico).

Porém, Kant parece dizer que ainda que sendo indeterminados os conceitos, o propriamente estético segue na liberdade da imaginação e que, do mesmo modo que no caso de conceitos determinados, que não esgotavam as possibilidades estéticas da representação, os conceitos indeterminados o fazem ainda menos. Contudo, esta adequação indeterminada que é o ideal é possível, mas somente no ser humano e na humanidade como inteligência. Isto se

deve a que o ser humano possui em si próprio um fim para sua existência autodeterminado pela razão que pode gerar este acordo entre o perceptível e os fins universais. Deste acordo entre fins universais e particularidade (percepção do exterior) é que surge o ideal como adequação estética.

[O] ideal consiste na expressão do *moral*, sem o qual o objeto não aprazeria universalmente e, além disso, positivamente (não apenas negativamente numa apresentação academicamente correta) (Ak. V 235)

Aqui aparece uma idéia de razão como fundamento da exibição, e aparece na sua dimensão moral. Mas ainda permanece a idéia de que a exibição correta pode ser bela, e de que o belo pode ir além desta expressão da moralidade.

A expressão visível de idéias morais, que dominam internamente o homem, na verdade somente pode ser tirada da experiência, mas tornar por assim dizer visível uma expressão corporal (como efeito do interior) a sua ligação a tudo o que nossa razão conecta ao moralmente-bom na idéia da suprema conformidade a fins — a benevolência ou pureza ou fortaleza ou serenidade etc. — requer idéias puras da razão e grande poder da faculdade da imaginação reunidos naquele que quer apenas ajuizá-las, e muito mais ainda naquele que quer apresentá-las. A correção de um tal ideal da beleza prova-se no fato de que ele não permita a nenhum atrativo dos sentidos misturar-se à complacência em seu objeto e, não obstante, inspira um grande interesse por ele; o que então prova que o ajuizamento segundo um tal padrão de medida jamais pode ser puramente estético e o ajuizamento segundo um ideal da beleza não é nenhum simples juízo de gosto. (Ak. V 235-6)

Destarte, parece se derivar da “Analítica do belo” que se há um conceito que seja o substrato da beleza, este não é um fundamento de tudo aquilo que é belo, porém do belo ideal. O salto que vai da possibilidade ou não de incluir conceitos à beleza à sua inclusão como fundamento, realiza-se a partir do chamado interesse no belo da natureza e da arte e diz respeito a uma mudança na caracterização da beleza como objeto de mera contemplação do objeto de ativa significação ou de expressividade.

Seguindo a idéia de caracterizar a natureza e a arte como formas de expressão, caracteriza-se a idéia estética como:

[R]epresentação da faculdade da imaginação que dá muito que pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é *conceito*, possa ser-lhe adequado, representação 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 conceito ao qual nenhuma *intuição* (representação da faculdade da imaginação) pode ser adequada. (Ak. V 314)

Estas idéias são, necessariamente, indeterminadas e parecem estar à base de toda representação bela. Por outras palavras, podemos compreender a beleza como uma forma de significar conteúdos indeterminados através de formas sensíveis que os sugerem, mas nem os instanciam nem os demonstram.

Kant caracterizará as idéias estéticas como formas que não dão uma exposição de um conceito, senão tão só expressam representações que se enlaçam de alguma maneira com ele. São os atributos estéticos de um objeto, para o qual não há possível exposição de seu conceito.

Aquelas formas que não constituem a apresentação de um próprio conceito dado, mas somente expressam, enquanto representações secundárias da faculdade da imaginação, as conseqüências conectadas com elas e o parentesco do conceito com outros, são chamadas de *atributos* (estéticos) de um objeto, cujo conceito, enquanto idéia da razão, não pode ser apresentado adequadamente. (Ak. V 315)

Os atributos estéticos se diferenciam dos atributos lógicos no sentido de que os primeiros representam alguma coisa através de associações realizadas por *mor* de vivificação (estilização) e os segundos representam uma qualidade intelectual, uma necessidade intelectual. Portanto, ambos os atributos encontram-se mesclados numa bela representação. Porém, os salientados são estéticos, devido ao fato de que os atributos lógicos não poderiam dar conta do conceito ao qual tenta-se referir.

[As idéias estéticas] não representam (...) como os *atributos lógicos* aquilo que se situa em nossos conceitos de sublimidade e majestade da criação, 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; e fornecem uma *idéia estética* que serve de apresentação daquela idéia da razão, propriamente, porém, para vivificar o ânimo enquanto ela abre a este a perspectiva de um campo incalculável das representações afins. (Ak. V 315)

Que acontece então com o conceito que está na base da discussão sobre a beleza como fundamento da possibilidade de atingir um acordo sobre o ponto. Se há de ser um destes conceitos indeterminados, e nada em Kant nos indica que possa se tratar de uma outra coisa, então a própria discussão sobre o objeto belo será uma discussão que incorrerá em “pecados estéticos” alheios ao discurso, com fins netamente argumentais.

Neste sentido, qualquer argumentação em torno às qualidades estéticas remeterá a esses conceitos indeterminados aos quais as obras de arte remetem e, ao que parece, só servirão como formas menos belas de indicar com a mesma indeterminação o conceito indeterminado referido. Poderíamos pensar que uma argumentação muito refinada esteticamente em favor da beleza de um objeto poderia se constituir ela mesma num objeto belo e encontrar em Kant um indício do lugar que a crítica da arte terá depois para alguns Românticos.<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> Cfr. BENJAMIN: 2000.

### 6.3. São compatíveis estas duas perspectivas?

Não é fácil resolver a nova antítese que temos nos colocado. Certamente, a indeterminação do conceito que fundamenta o consenso em torno à beleza é a chave da afinidade entre este e o sentimento do belo que domina a análise da beleza como mera forma. Ainda assim, não parecem estar demonstrados todos os passos que nos levariam a postular a equivalência de um ao outro.

Neste sentido, pensamos que a única possibilidade de resolver a antinomia não está no substrato supra-sensível, mas na compreensão de um problema que aparece para Kant com toda sua força no terreno das belas artes: há expressão de conceitos (idéias ou outros), há objetos que são reconhecidos como formando parte do mesmo conceito e há um sentimento ou um gosto que parece ser a chave do reconhecimento dos anteriores e que não parece ter nenhuma relação com os conceitos expressados. Eis o problema do gosto e da beleza.

Podemos suspeitar que este problema seja central para o problema da arte. Destarte, Kant teria deixado um vínculo mais que fraco (indeterminação e sentimentalidade mediante) entre o fundamento racional que produz o efeito do prazer, mas ainda insiste nele. A beleza parece perder seu poderio, na medida em que só pode ser considerada através do sentimento do prazer no gosto ou como expressão do inexpressável.

Concluimos com Juan Fló:

Acredito que é lícito supor que a idéia de que há uma unidade básica entre beleza natural e beleza artística — que Kant assume tanto por seu gosto neoclássico como pela sua doutrina — foi em grande medida minada no transcurso do século XIX; precisamente pela influência de sua Crítica da Faculdade de Julgar na qual, no entanto, essa básica unidade era pressuposta. (...) Não seria absurdo supor que essa tarefa que Kant se absteve de realizar e encomendou à fidelidade dos seus leitores, a saber, a aplicação à beleza artística dos princípios que fundamentam o juízo puro de gosto, quizá possa ser explicada em alguma medida porque o filósofo teve a suspeita e o temor — se não a convicção — de que essa empresa era impossível. (...) Tendo a acreditar que esse contraste na CFJ [KU] entre a doutrina e o gesto, entre a letra submetida à tradição que atou desde a Antigüidade arte e beleza, e a renúncia a justificar esse vínculo, alimentou uma desconfiança que desde começos do século XIX, começou a roer a venerável cadeia. (FLO: 2005: 42-3)<sup>105</sup>

<sup>105</sup> “Creo que es lícito supone que la idea de que no hay una básica unidad entre belleza natural y belleza artística —que Kant asume tanto por su gusto neoclásico como por su doctrina— fue en gran medida socavada a lo largo del siglo XIX, precisamente por la influencia de su Crítica de la Facultad de Juzgar en la cual, sin embargo, esa básica unidad era presupuesta. (...) No sería absurdo suponer que esa tarea que Kant se abstuvo de realizar y le encomendó a la fidelidad de sus lectores, a saber, la aplicación a la belleza artística de los principios que fundamentan el juicio puro de gusto, quizá pueda explicarse en alguna medida porque el filósofo tuvo la sospecha y el temor —si no la convicción— de que esa empresa era imposible. (...) Tiendo a creer que ese contraste en la CFJ entre la doctrina y el gesto, entre la letra sometida a la tradición que ató desde la antigüedad arte y belleza, y la renuncia a justificar ese vínculo, alimentó una desconfianza que desde comienzos del siglo XIX, comenzó a roer la venerable cadena.”

Nossa terceira parte estará dedicada a pesquisar os vínculos entre “doutrina e gesto” na filosofia da arte de Kant.





Figura 1: Marcel Duchamp, *Fountain* (1917)



Figura 2: Marcel Duchamp, *Roue de bicyclette* (1913)



Figura 3 : Fotografia de escultura em bronze “Pássaro no espaço”, de Constantin Brancusi (1919)



Figura 4: Saca-rolhas para garrafas de vinho. Podemos descrever suas características e funções de forma tal que sem ter que exibir um “exemplar”, possam produzir-se e compreender-se objetos de similares características e funções (não originais em sentido estrito).



Figura 5: Decoração de mesas. Podemos descrever suas características e funções de forma tal que sem ter que exibir um “exemplar”, possam produzir-se e compreender-se objetos originais de similares características e funções. Mesmo assim, a dimensão criativa é maior e por isso é mais relevante falar de originalidade nestes casos que no caso da arte mecânica.



Figura 6: Fotografia de pintura. Escola de Atenas, de Rafaello de Sanzio, (1508 e 1511). Especula-se que esta seria a pintura referida por Kant na *ApH*. Podemos descrever suas características e “funções”; mas, podemos produzir e compreender objetos originais como sendo de similares características e “funções” sem a apreciação e entendimento de “exemplares”?

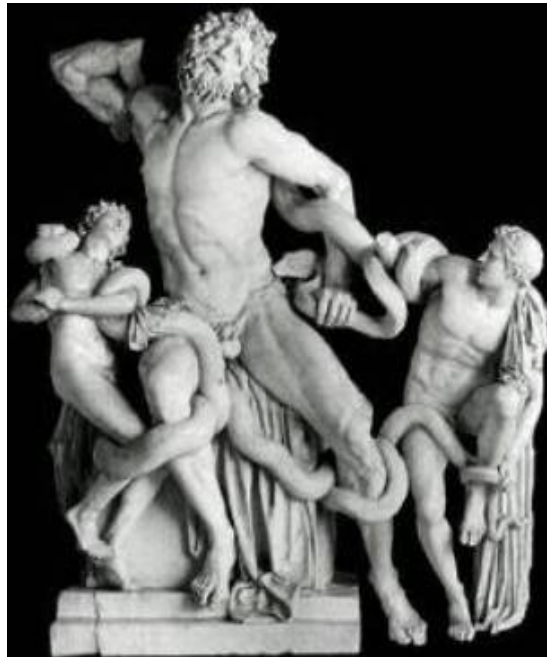


Figura 7: Fotografia de escultura. Laocoonte. Esta obra foi muito conhecida na época de Kant, sendo que Lessing escreve uma obra que leva este nome, colocando em debate os limites entre pintura e poesia. Kant cita a Lessing como crítico de arte na *KU* (Cfr. Ak. V 284).



Figura 8: Moldura com desenhos de folhas (modelo Alcazabam)



Figura 9: Fotografia de uma flor. (O efeito da ampliação faz parecer que o fotógrafo tirou a fotografia fora de foco e pode nos fazer pensar em semelhanças com a pintura impressionista. Porém, qualquer que tenha estado diante de uma dessas, poderia perceber que há notáveis diferenças.)

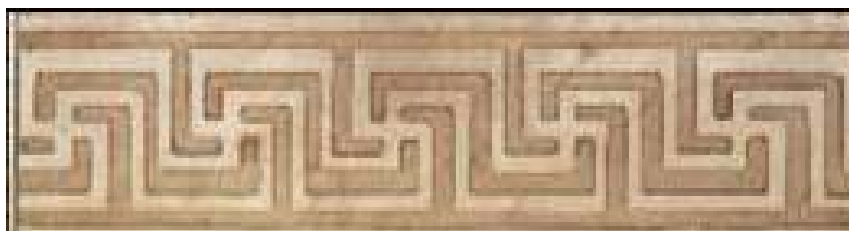


Figura 10: Moldura de desenho regular (modelo Azaharam)



Figura 11: Reprodução de pintura. *Madre e filho* de Paul Klee (1938)





Figura 12: Fotografia do Wivenhoe Park em Essex.



Figura 13: Reprodução de pintura. *Wivenhoe Park* de John Constable (1816)



Figura 14: Reprodução de escultura romana: corpo jovem com cabeça de idoso



91.-92—Militar desconocido. Estatua hallada en Ti-  
voli. Roma, Termas.

Figura 15: Reprodução de escultura romana: corpo idealizado com cabeça detalhista no que diz respeito aos efeitos da idade e assemelhados.



### Terceira Parte: A espontaneidade da obra de arte

O tango, pode-se discutir, e o discutimos, mas encerra, como todo o verdadeiro, um segredo. Os dicionários musicais registram, por todos aprovada, sua breve e suficiente definição; essa definição é elementar e não promete dificuldades, mas o compositor francês ou espanhol que, confiando nela, urde corretamente um “tango”, descobre, não sem estupor, que urdiu algo que nossos ouvidos não reconhecem, que nossa memória não hospeda e que nosso corpo recusa.

Jorge Luis Borges in *Evaristo Carriego, História do tango*.

## Capítulo 7. O problema do conceito arte na *KU*

Com vistas a dar as coordenadas dentro da estética do século XVIII, nas quais se desenvolve a filosofia da beleza e da arte de Kant, teremos que nos remeter a duas linhas fundamentais de explicação desse tipo de fenômenos. Por um lado, encontramos uma defesa da existência de qualidades objetivas da beleza, numa tradição que explicava o sucesso dos modelos Clássicos como o resultado do seguimento de regras determinadas de ordem e proporção, as quais surgiam da imitação de uma igualmente bela natureza ou do melhoramento da mesma. Por outro lado, as posições modernas, enfrentam os problemas tanto da explicação da arte Clássica como a defesa de novos estilos e técnicas, criticando fortemente as idéias de proporção e ordem e apelando à natureza na procura de uma espontaneidade que —nesse ínterim— já era questionável com respeito aos modelos antigos. Assim, deixaram-se paulatinamente de lado as propriedades objetivas das coisas belas e preocuparam-se com aquilo que poderia fazer da recepção da beleza uma propriedade universal e um processo de produção correlato nas capacidades do artista.

Esses movimentos na filosofia da arte estavam especialmente vinculados com a situação da arte na modernidade, que combinava uma devoção pela arte clássica com uma cada vez mais aceita autonomia do artístico. Deste modo, a filosofia da arte se viu desafiada por dois movimentos: uma investigação "científica" da obra de arte, seus recursos técnicos e sua história, e a fascinação que ainda exercia um cânone que embora se apresentasse o suficientemente explorado para o artista, ainda reservava certos enigmas para o filósofo.

Os teóricos do gosto tiveram à importância fundamental no século XVIII. Frente a um racionalismo que perdia pé subordinando a beleza ao conhecimento, o gosto mostrou uma capacidade de iluminar problemas fundamentais como o do prazer ao parecer universal da beleza e, por extensão, da sobrevivência do cânone e do reconhecimento sentimental da obra de arte.

Ainda que muito fortemente ligado a estas teorias do gosto, encontramos em Kant um interessante aporte ao debate na filosofia da arte que não tem sido salientado o suficiente: o problema da definibilidade do conceito arte.<sup>106</sup> Em geral, a caracterização do belo como "sem conceito" tem levado a interpretar a Kant só como um pré-claro orientador no que diz respeito à experiência estética contemporânea em seus limites teóricos. Porém, tentaremos mostrar que também é interessante buscar em Kant o reconhecimento dum problema

---

<sup>106</sup> Este problema, que, ao dizer de Weitz (1956) tem sido o motor de todas as teorias estéticas contemporâneas consiste em encontrar a "natureza" da arte, ou o conjunto de condições necessárias e suficientes para que um objeto seja considerado "obra de arte".

essencial: as dificuldades de definir o conceito “arte” e a relação deste problema com acreditar em critérios universais do gosto. Este problema é claramente relevante no debate contemporâneo e nos permite re-pensar a filosofia da arte de Kant à luz da procura não de soluções definitivas, mas de identificação do espaço filosófico das mesmas.

### **7.1. Kant e o problema da definibilidade da arte**

De acordo com o § 44 da *KU*, “Da arte bela”, as artes podem se classificar de acordo a suas condições de possibilidade, isto é, de acordo com as condições necessárias para a produção do objeto. Destarte, as artes podem se dividir em artes mecânicas e artes estéticas, sendo as primeiras as que têm fins úteis e as segundas as que têm como alvo só o prazer que se produz a partir de uma experiência sensível. (Ak. V 304-6)

Como definição da arte mecânica, Kant nos diz que esta arte executa os atos que exige o conhecimento de um objeto possível para fazê-lo real. Como condições de possibilidade das artes mecânicas, encontramos os meios técnicos para a realização do objeto, isto é, os recursos para sua execução; um conceito do que o objeto deve ser; e também, um desenho de como o objeto cumprirá sua função, a qual está estabelecida pelo conceito do objeto e as tentativas do artesão para realizá-lo (definição do objetivo, aprendizagem, ensaio e erro, etc.). Por exemplo, um saca-rolha para garrafas de vinho envolve um conceito do que o objeto deve ser, o qual se extrai da função que é chamado a cumprir. Além disso, muitos desenhos têm sido produzidos e muitos deles têm sido produzidos de acordo com os meios técnicos disponíveis. O exemplo da Figura 4 poderia ser considerado um dos mais eficazes para o cumprimento da tarefa de sacar rolhas de garrafas de vinho.

As artes estéticas dividem-se em agradáveis e belas. A arte agradável tem como fim que “o prazer acompanhe às representações como «meras sensações».” (Ak. V 305) Requer também de meios técnicos, de um conceito do que o objeto deve ser, e de um desenho de como o objeto ou os objetos cumprirão sua função, a qual está estabelecida pelo objetivo geral de produzir um prazer que será pesquisado empiricamente. Cabe notar que, neste caso, o conceito do que o objeto ou os objetos possam ser não é equivalente com a sua função sendo que muitos objetos podem preencher a condição de produzir prazer sem que a definição do que o objeto seja dependa do prazer que produz (sendo este dependente de coisas como os gostos individuais, o contexto, a cultura, etc.). Por exemplo, no caso da decoração de mesas (Figura 5) procura-se um enfeite que não atrapalhe a atividade a desenvolver (comer), adaptando-se a certas condições de bom gosto. As flores, o desenho dos guardanapos e dos mantéis, o desenho da mesa em geral não dependem dos conceitos de flor, guardanapo, mantel ou mesa, embora estejam relacionados com ela e com o alvo da ação que será

desenvolvida com eles. Muitos objetos produzidos pelas artes mecânicas podem se ver envolvidos na produção de arte agradável.

A arte bela tem como caracterização primária que o prazer deve acompanhar às sensações como um modo de conhecimento. Isto parece supor as mesmas condições que operaram no caso anterior: meios técnicos, um conceito do que o objeto deve ser, e um desenho de como o objeto cumprirá sua função, a qual está estabelecida pelo objetivo geral de produzir um prazer na reflexão, de associar à sensação a um modo de conhecimento (gosto; comunicação). Mesmo assim, o conceito do que o objeto seja parece não estar necessariamente caracterizado pela função, senão que há de existir uma pesquisa diferente para produzi-lo.

Muitas questões surgem ante este fato. Quê conceito é este que se requer para a produção da arte bela: e o conceito do objeto como “obra de arte”; o conceito do objeto como tipo  $x$  de obra de arte (por ex. uma pintura); o conceito do que objeto como representação (símbolo) de um objeto (por. ex. Laocoonte (Figura 6))?

Pareceria que o artista requer dos três conceitos para produzir o objeto, mas o primeiro dar-nos-ia a senha do que os objetos têm que ter para produzir esse prazer específico que é o da arte bela.

Embora esta caracterização pudesse surgir para qualquer uma de estas formas de arte, no caso da arte bela apresentasse um problema especial. Nada têm em comum um saca-rolha com uma xícara; também nada tem em comum uma mesa decorada com um brinquedo. Só o fato de que sob determinada perspectiva, podemos dizer que pertencem a o mesmo tipo de produtos. Quer dizer, tanto o saca-rolha como a xícara são o resultado de um processo mecânico que pode ser reproduzido por qualquer um que tenha o conceito do que o objeto deve ser, os meios técnicos e consiga fazer um desenho apropriado para o objetivo dado no conceito (produção artesanal e seriada). A decoração de mesas e as marionetes podem ser produzidas também por qualquer um, mas não há regras para o sucesso posto que a função e o conceito do objeto não são a mesma coisa, sendo tal que o objeto produzido não cumpra com a função pelo menos em todos os casos. Ainda assim, as regras de produção podem ser aprendidas, pois estão condicionadas por variáveis empíricas (tanto biológicas como sociais ou antropológicas em geral).

Agora bem, de acordo com Kant isto não acontece no caso da arte bela. Na medida em que não é nem o fato de ser uma pintura ou uma poesia, nem o fato de ter um conteúdo determinado o que faz ao sucesso da obra, estes dois aspectos conceituais, embora relevantes, não fazem à obra de arte. Além disso, a originalidade é uma nota específica da obra de arte

que não pode ser uma mera reprodução. E também, as variáveis a ser atendidas não são empíricas, é no despertar do juízo de gosto onde o prazer acompanha as sensações como um modo de conhecimento.

A contradição fundamental que se apresenta a Kant frente à questão da arte pode se expressar nos enunciados seguintes:

a) Um produto da arte tem que ter um conceito como condição de sua possibilidade.

b) Um objeto belo não poderia ter um conceito como base de determinação, pois deve comprazer ao juízo de gosto.

A necessidade de um conceito para reconhecer um objeto como “obra de arte” é claramente identificada por Kant:

[C]ada arte pressupõe regras, através de cuja fundamentação pela primeira vez um produto, se ele deve chamar-se artístico, é representado como possível. (...) [S]em uma regra precedente um produto jamais se pode chamar arte, assim a natureza do sujeito (e pela disposição da faculdade do mesmo) tem que dar a regra à arte, isto é a bela arte é possível somente como produto do gênio. (Ak. V 307)

Porém, a impossibilidade de deduzir o juízo de gosto sobre a obra de arte de um conceito e com ele a impossibilidade de deduzir a regra para a construção do objeto cai como uma pedra na “teoria” da arte de Kant:

O conceito de bela arte porém não permite que o juízo sobre a beleza do seu produto seja deduzido de qualquer regra que tenha um conceito como fundamento determinante, por conseguinte que ponha no fundamento **conceito da maneira como ele é possível**. Portanto a própria arte bela não pode ter idéia da regra segundo a qual ele deva realizar o seu produto. (Ak. V 307)

Neste capítulo tentaremos mostrar que é incorreto procurar na obra kantiana um conceito geral de obra de arte. Para isso analisaremos possíveis candidatos a preencher uma condição extremamente difícil, a saber, o conceito que torna possível que um objeto “x” seja uma obra de arte, de acordo com o modelo de técnica proposto por Kant. Uma vez que precisamos de um conceito para que o objeto seja possível, parece razoável esperar que Kant nos ofereça uma definição do que faz que objetos tão diversos como uma sinfonia, um quadro, uma igreja, etc., sejam obras de arte.

## 7.2. Arte de gênio

*Gênio* é o talento (dom natural) que dá a 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 a regra à arte. (Ak. V 307)

A pretensão de Kant nos parágrafos da *KU* que vão do § 44 ao § 50 diz respeito a dar uma resposta ao paradoxo das belas artes. Destarte, começa por estabelecer o conceito técnico do quê o agente criativo da obra deve ser “necessariamente” (sic) para produzi-la.

Como fundamento inicial cabe salientar o fato de que o gênio seja um talento. Contra das outras faculdades introduzidas no projeto transcendental, é de salientar que esta seja a única que não é compartilhável por todos. Embora a faculdade de julgar na primeira *Crítica* fora também definida como “talento”, o fato de ter regras explícitas de uso permitia uma interpretação mais leve do fato de possuir-lo. A opacidade da faculdade de produzir regras desconhecidas —como poderia ser a capacidade de descobrir regras que não podem ser compartilhadas com os outros— dá ao sujeito uma posição muito especial. De modo diferente, o fato de que seja um dom natural quita ao indivíduo uma parte importante da aura mística que envolveria seu lugar excepcional: assim como o instinto pode fazer de um ser humano um degenerado, o gênio faz do ser humano um artista (e mesmo pode fazer do mesmo indivíduo um exemplo dos dois).

Poderíamos dizer que esta “natureza” do gênio é uma forma de despersonalizá-lo, de reagir contra o mito da individualidade superior.<sup>107</sup> Cabe notar neste sentido que o debate de Kant com Herder se concentrava neste aspecto supra-sensível e semi-divino do gênio defendido pelo segundo, e uma versão que parece querer pelo menos controlar esta qualificação alheia a qualquer crítica possível (no sentido de crítica como possibilidade de argumentação e diálogo coletivo). Outrossim, os problemas dos privilégios dos que apareciam como gênios promovendo costumes dissolutos e privilégios especiais com certeza feriam também a sensibilidade moral kantiana.<sup>108</sup>

Mesmo assim, das quatro características que da Kant para explicar o gênio, podemos dizer que duas delas lhe afastam do resto dos mortais, e as outras duas o aproximam a eles:

Disso se vê que o 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; e por isso o próprio autor de um produto, que ele deve a seu gênio, não sabe como as idéias para tanto encontram-se nele e tampouco tem em seu poder imaginá-las arbitrária ou planejadamente e comunicá-las a outros em tais prescrições, que as ponham em condição de produzir produtos homogêneos. (Eis por que presumivelmente a palavra ‘gênio’ foi derivada de *genius*, o espírito peculiar, protetor e guia, dado conjuntamente a um homem por ocasião do

<sup>107</sup> Para Oyarzún Robles (2000) também é uma forma de assegurar a naturalidade da obra de arte, ou seja, sua adequação ao mesmo mecanismo de avaliação da bela natureza. Porém, é claro que esta forma de combinar gênio e gosto precisa de uma maior clarificação porque não passa de postular uma faculdade que tem que mostrar seu fundamento. Sobre este ponto ver também CREGO: 1990.

<sup>108</sup> Sobre este ponto cfr. ZAMMITO: 1992.

nascimento, e de cuja inspiração aquelas idéias originais procedem); 4) que a natureza através do gênio prescreve a regra não à ciência, mas à arte, e isto também somente na medida em que esta última deva ser arte bela. (Ak. V 307-8)

Assim, a originalidade e a impossibilidade que ele mesmo tem de compreender as idéias que estão na base de seu agir parecem diferenciá-lo radicalmente dos seres humanos não geniais, entanto que a produção de exemplares e a apresentação do seu produto à crítica colocam sua produção numa interface com os receptores.<sup>109</sup>

Porém, uma das dificuldades maiores encontra-se em formular o rol específico do gênio na produção da regra da arte. Fora do modelo que apresenta para que outros gênios possam desenvolver sua habilidade inata, Kant oscila entre apresentar ao gênio como um gerador de conteúdos ou um gerador de símbolos. No primeiro caso, o gênio deverá de produzir conceitos ou “finalidades materiais” para seu processamento escolástico e formal pelo gosto (Ak. V 310). No segundo caso, no entanto, pareceria haver um cuidado da dimensão dual do símbolo; é uma caracterização do expressado que salienta o aspecto inefável da idéia estética (Ak. V 317). Poderíamos pensar numa terceira opção a este dilema, unificando as anteriores, pensando que os conteúdos que o gênio apresenta já têm uma dimensão dual iniludível na sua concepção (na faculdade mesma de pensar o objeto que será produzido), e que a forma só tem uma intervenção como materialização dos mesmos. Porém, isto deixaria de lado o problema fundamental do conceito arte como criação de uma nova forma, que Kant tem mostrado levar em conta.

Assim sendo, Kant não termina de estabelecer o âmbito de ação do gênio como causa eficiente, e sentimos a tentação de interpretar isso como um problema que ficou aberto pelo paradoxo do qual partia, muito mais que a de tentar achar o elo perdido de uma argumentação confusa. Parte desta dificuldade pode emoldurar no paradoxo conceito-não conceito para o qual esperávamos que o gênio fosse à solução. Assim, poderemos observar mais adiante como o problema conecta-se com o já desenvolvido ao respeito da beleza aderente e da beleza livre.

Certamente, a capacidade do conceito de gênio —tal e como foi apresentado até agora— para dar conta de todo o processo de criação artística e de sua recepção é limitada. Podemos pensar nisso a partir do “acréscimo” de seus poderes no § 49 “Das faculdades do espírito que constituem ao gênio”:

*Espírito*, em sentido estético, significa o princípio vivificante no ânimo. Aquilo, porém, pelo qual este princípio vivifica a alma, o material que ele utiliza para isso, é o que, conformemente a fins, põe em movimento as

<sup>109</sup> Sobre o aspecto não aristocratizante desta teoria da genialidade pela importância da possibilidade de comunicação intersubjetiva ver VILLACANAÑAS: 1990, 61-71.

forças do ânimo, isto é, em um jogo tal que se mantém por si mesmo e ainda fortalece as forças para ele. (Ak. V 313)

O “acréscimo” está no reconhecimento do próprio Kant de que para ser bela, a arte bela não só pode ter o atributo da beleza, porém requer de um fim determinado que o desligue de qualquer produto mecânico que possa ser belo também.<sup>110</sup> Certamente este princípio de vivificação das faculdades parece tomar seus elementos essenciais da percepção cotidiana, porém removendo seu aspecto ordinário com pretensão de conformar “uma outra natureza.” (Ak. V 314). Destarte, pareceria que a função principal do gênio é a de fornecer conteúdos que quando se expressam através das formas que o indivíduo pega da natureza, dão lugar a um objeto novo ampliando à capacidade sentimental de conhecer do sujeito:

Portanto, as faculdades do ânimo, cuja reunião (em certas relações) constitui o *gênio*, são as da imaginação e do entendimento. Só que, visto que no seu uso para o conhecimento a faculdade da imaginação está submetida à coerção do entendimento e à limitação de ser adequada ao conceito do mesmo; e que do ponto de vista estético contrariamente a faculdade da imaginação é livre para fornecer, além daquela concordância com o conceito, todavia espontaneamente, uma matéria rica e não elaborada para qual este, porém, aplica não tanto objetivamente para o conhecimento, quanto subjetivamente para a vivificação das faculdades do conhecimento, indiretamente, portanto, também para conhecimentos; assim o gênio consiste na feliz disposição, que nenhuma ciência pode ensinar e nenhum estudo pode exercitar, de encontrar para elas a *expressão* pela qual a disposição subjetiva do ânimo daí resultante, enquanto acompanhamento de um conceito, pode ser comunicada a outros. (Ak. V 316-7)

A argumentação não é clara no que diz respeito a esta passagem do espírito como “princípio” vivificante da alma, para a harmonia entre imaginação e entendimento. O gênio, que a critério kantiano tem que ser controlado pelo gosto em seus desbordes espirituais<sup>111</sup>, de alguma forma também é a única chance de lograr uma beleza mais significativa que a do belo desenho através da idéia da imaginação ou idéia estética. Porém, em que medida a originalidade não fica limitada por esta relação com o entendimento não é um problema menor.<sup>112</sup> Ora também, poderia apresentar o problema da trivialidade das especificações kantianas<sup>113</sup>, se fosse o caso de que tudo possa ser observado ou convertido em obra de arte

<sup>110</sup> “Assim se reivindica que o serviço de mesa ou também um tratado de moral e mesmo um sermão tem que conter esta forma de arte bela, sem, entretanto, parecer procurada; mas nem por isso se chamará a elas de obras de arte bela. Entre estas, porém, se contam uma poesia, uma música, uma galeria de pinturas e outras; e assim se pode perceber, em uma obra que deve ser de arte bela, freqüentemente um gênio sem gosto e em uma outra um gosto sem gênio.”(Ak. V 313)

<sup>111</sup> “Se, portanto, no conflito de ambas as espécies de propriedades algo deve ser sacrificado em um produto, então isto terá de ocorrer antes do lado gênio; e a faculdade do juízo, que sobre assuntos da arte bela se profere a sentença a partir de princípios próprios, permitirá prejudicar antes a liberdade e a riqueza da faculdade da imaginação do que o entendimento.” (Ak. V 319)

<sup>112</sup> Para Gadamer, no entanto, trata-se duma tentativa de manter a harmonia entre criador e receptor, contra o culto ao gênio do século XVIII. (1977, 91) Porém, é claro que este autor coloca à recepção num lugar privilegiado de realização da obra que em Kant só aparece como uma subjetivização da estética e não uma teoria hermenêutica do objeto artístico.

<sup>113</sup> Isto é, das especificações introduzidas no conceito “arte” em geral.



sem se especificar nem um universo de conteúdos possíveis nem limitações formais quaisquer.

Em qualquer dos dois casos, o gosto acabaria absorvendo o gênio, tornando-o ou bem um servidor do gosto, ou bem uma mera causa tão natural como o acaso que fizesse de um tronco de árvore um objeto belo.

### **7.3. A ausência do conceito “arte” na teoria estética de Kant**

Como já foi dito, para que seja possível a existência de um objeto que será avaliado como o resultado de uma técnica, é necessário um conceito que seja sua causa. Embora na natureza isto possa ser prescindível, é um fato que nas produções humanas o plano que guia ao técnico é imprescindível. Assim, não temos que ser conscientes de que uma flor é o órgão reprodutor das plantas para julgá-la como bela, mas para compreender a possibilidade da existência do organismo sim. Esta é, de fato, a diferença entre a beleza natural e a teleologia natural. Isso coloca Kant numa encruzilhada de que será muito difícil sair, pois aquilo que ficava em suspenso na beleza natural, a saber, a fonte da representação, deve ser explicitado no caso da obra de arte bela.

Para compreender as possíveis caracterizações de Kant do que faz a uma obra de arte ser tal, apontaremos nossa atenção sobre três peculiaridades das obras de arte nas quais poderíamos encontrar o rol do conceito procurado: as regras fornecidas pelo gênio, o conceito de beleza aderente como possível introdutor de conceitos no juízo de gosto<sup>114</sup>, e a noção de idéias estéticas como conceitos necessários para a arte que fazem da mesma uma atividade especificamente representativa.

#### *7.3.1. A “regra fundamental” do gênio*

O conceito de “obra de arte” poderia ser a “regra fundamental” que guia o gênio para produzir objetos que aprazam no gosto. Toda arte estética, tem por guia na sua realização uma intenção elementar: a produção de um sentimento de prazer (Ak. V 305). Mas, essa produção requer certas regras que, por exemplo, no caso das artes agradáveis pode-se fundar em princípios teóricos ou pragmáticos, que ordenaram o desenho — uma elaboração conceitual — do aparelho ou as condutas mais indicadas para atingir esse estado prazeroso na maioria das pessoas ou num grupo determinado (por exemplo, o grupo das pessoas de boa educação com respeito aos prazeres da mesa).

Como poderíamos pensar as regras que guiam o artista? No caso da arte bela, no entanto, temos o problema de que tal e como tinha se estabelecido na “Analítica do Belo”, o

---

<sup>114</sup> Cabe lembrar de que, nesse caso, o juízo de gosto nunca será puro. (Agradeço o comentário ao Prof. Rodrigo Duarte)

prazer da beleza deve ser desinteressado, universal, sem conceitos determinados que operem como causas, e necessário. E isto parece engendrar uma contradição: por um lado nos encontramos com um prazer não imediato cujo dar-se ao gosto se encontra mediado por um plano (um conceito); por outro é um prazer próprio dos juízos sobre a beleza que, por definição, não admitiam conceitos como causas.<sup>115</sup>

Paul Guyer trabalha o problema da situação especial do conceito “arte” em seu artigo “Kant's Conception of Fine Art.” (GUYER: 1994, 275-285) Para Guyer é um conceito geral de obra de arte aquilo que regula a execução da obra. Este é um conceito geral que define estes objetos como os produtos de uma ação intencional orientada ao fim de produzir a devida harmonia entre imaginação e entendimento que está na base do juízo de gosto (e assim ao prazer da beleza). A razão, segundo Guyer, pela qual o conceito de obra de arte não obstrui o juízo de gosto que possa deste modo permanecer “sem fim”, está em que o próprio conceito a realizar é o de produzir um prazer sem conceito.

Esta explicação não parece satisfatória, pois supor que o conceito de obra de arte se realiza só se não se realiza nenhum conceito, mas que nessa não realização se produz um prazer especial, não nos dá nem um conceito de obra de arte, nem uma explicação adequada da própria justificativa kantiana para a satisfação da beleza em geral. Não é o mesmo dar uma noção geral (prazer do doce) que descreve um efeito que quer se explicar (o prazer do chocolate), ou fornecer um conceito que explique a possibilidade da existência do objeto que produz o efeito e o porquê do mesmo (o prazer).

Na bela natureza não podemos encontrar o conceito que produz o prazer, porque não há nenhum prazer produzido de forma intencional. Isto é o que justifica o interesse intelectual relativo à beleza natural.<sup>116</sup> Neste sentido, a beleza não é mais que um efeito sobre o sujeito. Guyer confunde o efeito com a causa, ou neste caso, o resultado —que pode ser isolado como prazer estético e analisado com respeito a seus fundamentos *a priori* com independência da possibilidade do objeto— com seu fundamento de possibilidade. Mas para Kant os dois permanecem bem diferenciados. De fato, a própria introdução do gênio como “talento natural” do artista mostra que, por mais difusamente que se conceba a idéia que o gênio tem na hora de produzir arte, esta não pode ser a de produzir um prazer porque isto simplesmente não é uma regra para a realização de um objeto, como a intenção de produzir um prazer através de uma boa comida não é suficiente para a realização de um prato saboroso.

---

<sup>115</sup> Apresento aqui uma versão revisada do já apresentado no meu trabalho apresentado no ano 2005. (HERRERA NOGUERA: 2005)

<sup>116</sup> Cfr. Ak. V 401-2 cito adiante.

Penso que o problema fundamental de Guyer está no fato de que, em seu afã analítico, ele pretende encontrar em Kant algo sobre o que este não refletiu de forma profunda: um conceito geral de “obra de arte”. Embora a noção de Guyer possa ser considerada a única síntese possível do argumento kantiano da definição de arte (isto é, a noção mais geral que encontramos na *KU*, embora não encontremos um fundamento para ela), deve-se aceitar que o vácuo que gera é problemático. Sobretudo porque o vácuo que podemos aceitar na natureza pede-nos uma justificativa ainda maior quando se trata de uma obra humana.<sup>117</sup>

### 7.3.2. *Beleza aderida ao conceito “arte”*

Tentemos com a segunda via, a saber, a beleza aderente. Eva Shaper (1999), por exemplo, retoma a consideração do conceito geral de obra de arte, mas afirma que, no caso de ser procurado no juízo de gosto puro pelo qual a obra pode ser julgada, perder-se-iam aspectos substanciais da experiência estética especificamente artística. Esta distinção remete a uma diferença entre tipos de beleza que propõe Kant no § 16 e de acordo com a qual podemos julgar a beleza de modo livre ou de modo aderente. Este último caso compreende os fenômenos em que a beleza encontra-se ligada, aderida a um conceito do que a coisa deva ser. O próprio Kant afirma que podem se dar ambos os juízos de gosto sobre o mesmo objeto.<sup>118</sup> E embora também possam se dar juízos de beleza aderente sobre objetos da natureza, como é o exemplo do cavalo, é importante considerar que na arte, o fato de que seja um produto intencional é parte constitutiva da apreciação da mesma.

Pensamos, com Shaper, que o processo que origina uma obra de arte se compreende melhor quando é avaliada como uma beleza aderente. Contra Guyer e Shaper, no entanto, não cremos que seja o conceito de “obra de arte” em geral quem esteja envolvido na produção destes objetos. Os conceitos que parecem estar envolvidos na produção da obra parecem ter mais a ver com o “modo de conhecimento” associado à representação e por tanto ao conteúdo

---

<sup>117</sup> Allison (2001b), por exemplo, acrescenta a noção de estar guiada por um conceito (“*Zweck-condition*”), à noção de assemelhar-se a natureza na sua espontaneidade (“*Natur-condition*”). Assim, sem especificar um conceito geral das artes, sustenta que a “naturalidade” seria uma dimensão ordenadora dos conceitos ou fins internos num todo. Neste sentido, a obra de arte seria o espelho do organismo, embora quando realizada de acordo a um fim possa ser olhada como natureza, enquanto que o organismo embora natureza deva ser pensado como fim. Mas, por que nem todo objeto belo tem a forma de um organismo? No final das contas, a natureza também tem que ser pensada como arte nos juízos de beleza. Parece então que o argumento de Allison nos deixa nas portas do argumento de Guyer.

De fato, ao afirmar que a diferença entre uma estatua e a arquitetura está em que a primeira só pode ser avaliada na mera contemplação como beleza livre, sem restrições conceituais, Allison introduz uma noção de obra de arte muito semelhante à de Guyer (ver pp. 297-8).

<sup>118</sup> Ak. V 231 Isto não há de supor, em princípio, uma diferença de valor para cada um dos juízos.

que guia a execução da obra e sua concreção num objeto material.<sup>119</sup> E também, as regras de produção mecânicas próprias de cada arte particular. Isto é, são conceitos particulares vinculados com cada obra em particular.

No § 42, Kant trata sobre o interesse intelectual da existência do belo, e já adianta que a satisfação produzida pela beleza artística articula uma resposta sentimental complexa:

O fato de no juízo de gosto puro o aprazimento na bela arte não pode estar ligado a um interesse imediato do mesmo modo que o aprazimento na natureza bela é fácil de explicar. Pois a arte bela ou é uma imitação desta a ponto de chegar ao engano: e então ela produz o efeito de (ser tida por) uma beleza da natureza; ou ela é uma arte visível e intencionalmente dirigida ao nosso aprazimento: mas neste caso o aprazimento nesse produto na verdade ocorreria através do gosto, e não despertaria senão um interesse mediato pela causa que se situaria no fundamento, a saber, por uma arte que somente pode interessar pelo seu fim, jamais em si mesma. (Ak. V 301-2)

É claro que a obra de arte é concebida por Kant como uma representação de uma outra coisa e nessa outra coisa, que é a causa da mesma, ele coloca o conceito que guia sua execução. Uma razão para isto poderia estar em que se pensássemos num conceito geral da obra de arte (embora seja o de realizar um prazer sem conceito), e não nos efeitos deste como a fonte do prazer, ver-nos-íamos obrigados a deixar outros aspectos do juízo de gosto. Por exemplo, parece claro que na intenção e realização de um objeto “obra de arte” a qualidade ou o desinteresse pela existência do objeto fica anulado automaticamente. O artista produz objetos, os faz existir, logo tem que produzir conceitos que garantam a existência do mesmo, embora não tenha nenhum outro objetivo (como obter dinheiro, fama ou educar os ímpios). E, neste sentido, cremos que há que se interpretar o fato de que a arte não gere prazer por si mesma.

Assim, pensamos que não é a criação do objeto “obra de arte” através de um conceito geral do quê esses objetos possam ser, como belezas, o que leva a Kant a dar à arte um lugar na sua crítica das faculdades. Isto é, se temos um objeto  $x$  (neste caso obra de arte), sua produção envolverá um conceito do que qualquer objeto deva ser para que seja efetivamente um  $x$ . Mas no caso da arte, como no caso da beleza natural, este conceito não é o que produz um interesse pela beleza e - não é difícil derivar disto - não é o que produz o prazer estético próprio da arte (embora esteja envolvido na produção do objeto inevitavelmente). O problema na arte é que embora não seja a causa do prazer, temos que estar cômicos de que houve uma ação orientada à sua produção (já de um objeto como obra de arte, como estátua representando uma mulher, uma mulher tranqüila, boa, e assim por diante).

---

<sup>119</sup> É importante recordar que a finalidade para a qual um objeto é construído pela mão do homem inclui necessariamente um conceito. (Agradeço o comentário ao Prof. Rodrigo Duarte)

O que significa dizer que Kant não estava pensando num conceito de “obra de arte”? É claro que não quer dizer que não houvesse considerado o problema de diferenciar a arte de outros objetos que não o eram. O que quer dizer é que as exigências que hoje estabeleceríamos para a definição de arte não são as mesmas da época de Kant, onde o universo de objetos considerados “obras de arte” não era questionado. Embora Kant trabalhe as diferenças entre as belas artes e outros objetos, o que ele não trabalha são as coincidências entre esses objetos (as obras de arte, o que as estátuas têm em comum umas com as outras e com a pintura, por exemplo); além de sua caracterização destes como símbolos em seu sentido duplo de objetos sensíveis e objetos expressivos de algo mais.

Destarte, podemos concluir que o texto kantiano não oferece um conceito geral de obra de arte (de belas artes), e remete-nos às obras de arte particulares e aos conceitos envolvidos nelas. Esta é a terceira via que tentaremos explorar.

### 7.3.3. *A beleza como expressão de idéias estéticas*

Uma caracterização da arte em general que da-nos Kant pode ser aquilo que relaciona esta prática com as chamadas “idéias estéticas”:

Pode-se em geral denominar a beleza (quer ela seja beleza da natureza ou da arte) de *expressão* de idéias estéticas, só que na bela arte esta idéia tem que ser ocasionada por um conceito do objeto. Na natureza bela, no entanto, a simples reflexão sobre uma intuição dada, sem conceito do que o objeto deva ser, é suficiente para despertar e comunicar a idéia, da qual aquele objeto é considerado a *expressão*. (Ak. V 320)

Como aqui se afirma, e já fora considerado no Capítulo 6, §2 deste trabalho, as idéias estéticas apresentam uma clara relação com a expressão de conteúdos. A comparação com a idéia de razão mostra como se trata de uma representação de origem não empírica. Além disso, o fato de que não possa ser conceitualizada faz muito conveniente sua aparição com respeito ao juízo de gosto.

Ora, o conceito que neste caso deve preencher o objeto a ser considerado “obra da arte bela” é aquele de produzir idéias estéticas. O que não necessariamente parece ser uma caracterização só da arte senão também da natureza e, além disso, mostraria uma peculiaridade inferior do produto humano que, na hora de produzir interesse não poderia se equivaler à natureza senão que só valeria pelo seu conteúdo intelectual (embora não seja possível expressar este numa linguagem teórica):

O fato de no juízo de gosto puro o aprazimento na bela arte não pode estar ligado a um interesse imediato do mesmo modo que o aprazimento na natureza bela, é fácil de explicar. Pois a arte bela ou é uma imitação desta a ponto de chegar ao engano: e então ela produz o efeito de (ser tida por) uma beleza da natureza; ou ela é uma arte visível e intencionalmente dirigida ao nosso aprazimento: mas neste caso o aprazimento nesse produto na verdade ocorreria através do gosto, e não despertaria senão um interesse mediato

pela causa que se situaria no fundamento, a saber, por uma arte que somente pode interessar pelo seu fim, jamais em si mesma. Dir-se-á talvez que este também é o caso quando um objeto da natureza interessa pela sua beleza somente na medida em que lhe é associada uma idéia moral; mas não é isto que interessa imediatamente, mas sim a natureza dela em si mesma, o fato que ela se qualifica para uma tal associação que por isso lhe convém internamente. (Ak. V 301-2)

A natureza é, no entanto, um modelo de interpretação e expressividade “não intencional”:

Os atrativos na natureza bela, que tão freqüentemente são encontrados como que amalgamados com a forma bela, pertencem ou às modificações da luz (na coloração) ou às do som (em tons). Pois estas são as únicas sensações que não permitem simplesmente um sentimento sensorial, mas também reflexão sobre a forma destas modificações dos sentidos, e assim contêm com que uma linguagem que a natureza nos dirige e que parece ter um sentido superior. Assim a cor branca dos lírios parece dispor o ânimo para idéias de inocência e, segundo a ordem das sete cores da vermelha até a violeta: 1. à idéia de sublimidade; 2. da audácia; 3. da franqueza; 4. da amabilidade; 5. da modéstia; 6. da constância; e 7. da ternura. O canto dos pássaros anuncia alegria e contentamento com a sua existência. Pelo menos interpretamos assim a natureza, quer seja essa a sua intenção quer não. (Ak. V 301-2)

Do ponto de vista formal, pouco podemos fazer para compreender esta relação, embora a relação entre fins da natureza e conceitos em jogo na hora da avaliação estética já tenha sido estabelecida no § 16 com a distinção entre beleza livre e beleza aderente. Outrossim, a relação entre beleza e moral também é considerada no § 17 através da noção de “ideal”.<sup>120</sup>

Robert Wicks realiza uma análise da beleza aderente e da arte que penso ser frutífera. De acordo com ele, a beleza aderente supõe um uso do entendimento ou da razão como faculdades produtoras de conceitos e idéias que regulamentam tanto o que deve ser a forma do objeto como o seu conteúdo. Assim, por exemplo, uma representação de uma maçã requer certo conceito do objeto –embora não uma definição muito refinada – e de um modo de apresentá-lo como tal.<sup>121</sup> Do mesmo modo, a simbolização da maçã como a fruta proibida e, desse modo, como a debilidade humana ante o pecado supõe uma série de idéias acerca da moralidade que não se podem mostrar de forma intuitiva, senão através de um veículo especial.

<sup>120</sup> Cfr. Capítulo 6.

<sup>121</sup> WICKS: 1997, 392. Consideramos importante salientar que Wicks propõe também dois modos de livre jogo entre faculdade e entendimento, de acordo com os quais poderíamos ter uma reflexão sobre os possíveis fins de uma representação dada na imaginação e uma reflexão sobre as diferentes configurações que podem corresponder a um objeto. Sendo a segundo a que ele considera própria da beleza aderente, consideramos, com Ferdinand, que não há evidência textual para afirmar esta distinção. No entanto, acreditamos que o central da idéia de Wicks seja adequada, isto é, o fato de que na produção artística achamos conceitos envolvidos e estabelecendo pautas (embora possa não ser uma completa determinação) sobre o que seja o resultado. (Agradeço a Valentin Ferdinand pelos motivos já referidos).

O que fica sem determinar nesse idealismo da produção artística? A imaginação, da qual se serve o gênio para a exibição do símbolo (especialmente no que se requer para a produção da aparência ou representação sensível) e o apresenta num objeto tal que não parece responder a uma regra determinada (não é uma maçã, não é o pecado original), mas é significativo e permite identificar tanto conceitos de objetos como idéias articuladas de um modo que não mostra um conceito guia fundamental, mas sim parece responder a um fim, que não especifica. O que permanece indeterminado na intenção do artista é a dimensão estética que permite a conexão universal de uma representação (de um objeto e de uma idéia), na produção do artefato particular, mas isto não implica que não haja conceitos e idéias em jogo no momento de sua produção, senão que até exige que tenhamos-los.

Assim, esta peculiar combinação de conceitos e idéias requer que o gênio seja uma estrutura complexa, que não só articule e regule, mas que também provenha do que Kant chama espírito, faculdade que põe em movimento as faculdades com a finalidade que o gênio prescreve, sendo assim o princípio vivificante da alma que se realiza a partir da exposição das idéias estéticas.

As idéias estéticas são apresentadas como formando parte de uma concepção da beleza aderente, mas não no sentido de fornecer um conceito de obra de arte senão os conceitos em jogo na função representativa da obra.

Isto faz da obra de arte uma alegoria? Não necessariamente.<sup>122</sup> As idéias estéticas não podem ser expressas de uma outra forma melhor e, portanto, não podemos dizer que possamos apelar a uma interpretação que elucide as idéias em jogo; mas isto não quer dizer que as idéias não sejam inteligíveis e não tenham sentido para os seres racionais. Justamente, a importância da arte para Kant (e se poderia dizer que também para os Românticos, mas para eles definitivamente de maneira irracional e religiosa) está na (oculta) heteronomia dessa prática.

Agora bem, considerar que a arte limita-se a representar deixa fora as artes não representacionais e coloca como secundários os elementos formais das obras. Mas não temos por que pensar que Kant teria um conceito tão restrito da obra de arte, mesmo porque ele próprio colocará o gosto como controle formal do gênio. Mas o problema de que esteja no gosto ou no critério formal para o reconhecimento de um objeto como obra de arte, nos leva de novo ao problema da noção geral de prazer sem conceito que consideramos no início.

Concluimos, então, que nenhuma das instâncias analisadas fornece um conceito de obra de arte plausível, mas que ainda assim Kant mantém certa ambigüidade fundamental

---

<sup>122</sup> Sob este ponto cfr. GADAMER: 1977, Cap. I, § 2.

entre o conceito de arte e o de natureza que permite certa especulação em torno dos conceitos em jogo nas obras de arte, evitando uma caracterização que determine, fundamentalmente, os aspetos formais de modo decisivo. A seguir tentaremos indicar algumas possíveis razões para que ele mantivesse esta ambigüidade.

### **Capítulo 8. Gênio, gosto e exemplar**

Um problema essencial na filosofia da arte contemporânea é o da ruptura de formas experimentada a partir da irrupção das Vanguardas e especialmente dos fenômenos dadaístas, dos ready-mades (Figuras 1 e 2) e do pop-art.

Certamente, ao fim do século XIX as artes começam a refletir no que diz respeito a sua própria natureza, àquilo que é específico de sua prática além das tutelas ideológicas ou teóricas (especialmente contra a teoria da arte como almejando a imitação da natureza). Assim, fenômenos como os inaugurados por Cézanne na luta contra o predomínio do ideal naturalista formam parte de uma história que se interpreta comumente como a da pesquisa pela essência da arte, que alcançaria seu estágio superior em movimentos como o neoplasticismo e o expressionismo abstrato. O mesmo aconteceria em literatura (neste caso com o simbolismo, e a “Folha em branco” de Mallarmé) e nas outras artes (o minimalismo em música, o experimentalismo em teatro e dança, e assim por diante).

Porém, a ruptura fundamental se produz a partir da chamada incorporação do cotidiano ou do “objet trouvé” (do dadaísmo e especialmente usada por Joan Miró), onde objetos e meios alheios à tradição artística entram na cena das artes; acompanhando um movimento que também foi das artes à vida cotidiana através de fenômenos como as das escolas Bauhaus no desenho industrial (tecido, artesanato, etc.). O desenvolvimento desta história tem sua marca fundamental com os ready-mades de Marcel Duchamp. Rejeitado em princípio pela instituição arte, pouco a pouco logra se consolidar como uma revolução do artístico a legitimação de objetos como mictórios ou rodas de bicicleta entre os objetos considerados “obras de arte”. Do mesmo modo, anos depois o *pop-art* reclama um espaço para a produção serial nas artes e protesta firmemente contra qualquer pretensão de estabelecer limites na produção artística: arte é o que o artista produz. Entre os pontos mais relevantes deste processo pode se lembrar quando Piero Manzoni apresenta em 1961 na Galleria Pesceto sua peça “Merda d’artista” composta por caixas que continham trinta gramas do mencionado produto, conservado ao natural, produzido e enlatado em maio do mesmo ano.

Um processo que tinha começado como um questionamento e um procura pela especificidade da arte em especial relação com suas técnicas, muda para ser uma pesquisa no que diz respeito ao que a arte seja, seus limites e possibilidades de novidade. Nas Vanguardas



se opôs uma arte de artistas a uma arte de vulgo <sup>123</sup>, na medida em que possa se levar em conta à impopularidade da que foram objeto estes movimentos na sua época. Uma anedota emblemática deste fenômeno é a da aduana de Nova Iorque ao reter a escultura de Brancos “Pássaro no espaço” (Figura 3), que não pagaria imposto de entrada ao país por ser obra de arte. Foi um juiz quem teve que decidir que o objeto era efetivamente uma obra de arte e não uma tentativa de introduzir metal livre de impostos aos Estados Unidos. Para quando saltam na cena os movimentos de pós-vanguarda se estabeleceu uma quase impossibilidade de reconhecer, para o não iniciado nos círculos do mundo da arte, os objetos que pertencem e os que não ao universo de objetos “obras de arte”. <sup>124</sup>

Podemos pensar que Kant nos oferece uma possibilidade de sair desta situação a partir de sua teoria do gosto. A amplitude ou o a vagueza dos termos utilizados para caracterizar a arte e especialmente a beleza podem se interpretar como um marco para compreender qualquer fenômeno artístico (uma das chamadas *catch-all theory*). Ainda assim, acreditamos ter mostrado que para Kant o fenômeno era mais complexo e merece de maior consideração, não só para desestimar alguns objetos por não se ajustar ao cânone clássico, como também para compreender as dificuldades de reconhecer o que fosse a arte mesmo antes de Duchamp, e pela possibilidade de obter luz sobre aspectos que uma teoria estética não pode deixar de lado se aspira à universalidade.

Neste capítulo consideraremos dois passos que acreditamos fundamentais na passagem da criação ao gosto universal: a possibilidade de achar nas artes uma linguagem e a “purificação” estética do exemplar. Em meados do mesmo consideraremos a noção de exemplar como único “esquema” identificável da regra de arte, e portanto como único candidato a substituir uma definição “standard” do que a arte possa ser.

### **8.1. A relação entre conceitos de forma e expressão de idéias estéticas**

Na filosofia kantiana da arte há dois controles fundamentais: o gosto, como dimensão sistemática que avalia a universalidade de uma recepção estética específica do belo, e o gênio, como faculdade que gera as regras adequadas para essa recepção especial, com um

<sup>123</sup> Cfr. ORTEGA y GASSET: 1925.

<sup>124</sup> “[E]nquanto que as dificultades próprias do conceito “arte” não são incompatíveis com uma definição (ou pelo menos com uma forma de identificar a arte desde a qual seja possível argumentar no sentido de si uma obra é ou não uma obra de arte), a partir do que podemos chamar o “efeito Duchamp” (ou “efeito D”), isto já não é possível; ocorre um corte de tal natureza que decidir se alguma coisa é ou não é arte é somente resultado de um uso imposto por uma convenção estabelecida por razões de conveniência ou de poder.” (“[E]n tanto que las dificultades propias del concepto “arte” no son incompatibles con una definición (o por lo menos con una forma de identificar el arte desde la cual sea posible argumentar en el sentido de si una obra es o no una obra de arte), a partir de lo que podemos llamar el “efecto Duchamp” (o “efecto D”), esto ya no es posible; ocurre un corte de tal naturaleza que decidir si algo es o no es arte es solamente resultado de un uso impuesto por una convención establecida por razones de conveniencia o de poder.” (FLO: 2002, 101)

poder para criar que vai além das regras mecânicas dos fenômenos. Porém, conforme já referido, no que diz respeito ao que seja uma “obra de arte”, não parece haver uma definição precisa, uma resposta adequada, podendo se aceitar que, em geral, qualquer objeto poderia dar ocasião a um juízo de gosto.

Uma das estratégias kantianas para delimitar o que seja uma obra de arte está na relação entre os conceitos de forma e a necessidade de expressão de idéias estéticas. Esta relação entre os conceitos ou objetos que conformam objetos que expressam idéias estéticas é complexa. Poderia, inclusive, fazer fracassar a idéia kantiana de beleza em geral se não fosse pelo intento kantiano de trazer de volta ao espaço da avaliação do gosto o produto considerado artístico, como esperamos mostrar na Seção final deste Capítulo.

Na medida em que Kant estabelece que a obra de arte é “uma bela representação de uma coisa” (Ak. V 311) nos enfrenta a pergunta de como é que a arte expressa alguma coisa. Não achamos bons motivos para pensar a teoria da arte kantiana como uma teoria expressionista *tout court*, isto é, que limita os objetos artísticos a meras ferramentas para a comunicação de um conteúdo não artístico; a noção já considerada de idéia estética permite pensar um âmbito de inefabilidade que nos limita a só poder falar de expressão num sentido restrito, no qual a comunicação envolvida seja específica da prática artística e, por isso, que a arte não seja um simples meio ou veículo para essa expressão.

No entanto, este rol comunicador faz a Kant estabelecer uma analogia entre arte e linguagem que se apresenta como idônea para compreender o proceder estilístico do artista. Isto é possível enquanto que Kant analisa este rol do fenômeno estético no seu aspecto formal na analogia com a linguagem. O que no Capítulo anterior estabelecemos como uma ambigüidade (entre o gênio como produtor só de conteúdos) torna-se aqui uma oportunidade de esclarecimento do pensamento kantiano, na medida em que o meio —e destarte o “objeto”— cai no foco da atenção.

Diz Kant no § 51 da *KU*:

Pode-se em geral denominar a beleza (quer ela seja beleza da natureza ou da arte) de expressão de idéias estéticas, só que na bela arte esta idéia tem que ser ocasionada por um conceito o objeto, na natureza bela, porém a simples reflexão sobre uma intuição dada, sem conceito do que o objeto deva ser, é suficiente para despertar e comunicar a idéia, da qual aquele objeto é considerado a expressão. Portanto, se queremos dividir as belas artes, não podemos pelo menos como tentativa escolher para isso nenhum princípio mais cômodo do que o da analogia da arte com o modo de expressão, da qual os homens se servem no falar para se comunicarem entre si tão perfeitamente quanto possível, isto é não simplesmente segundo conceitos, mas também segundo as suas sensações. (Ak. V 320)

Cabe salientar o aspecto sensível que Kant dá à linguagem, ou seja, o plano material que serve para a comunicação de conceitos. O vínculo de idéias estéticas com a forma de cada arte em particular será assim como o conteúdo e a forma de uma idéia em relação com uma linguagem específica.

Já tínhamos assinalado como definição mais geral da arte bela que se tratava das “sensações como um modo de conhecimento”, e neste sentido a analogia à linguagem como sensações com significados torna-se relevante, porém problemática. Se toda linguagem é sensação que permite um modo de conhecimento, dificilmente poderíamos fazer fugir à geometria de cair sob o conceito de “obra de arte”. Do mesmo modo, se tudo aquilo que sendo sensível pode ser usado para transmitir conhecimento, então todo objeto, gesto e som pode se considerar obra de arte em potência. E mesmo aceitando esta possibilidade, haveria de mostrar porque em certos casos o signo, o gesto ou a frase tornam-se material pedagógico, teoria científica, mandato moral ou obra de arte. Para Kant, é claro que não se trata simplesmente de estabelecer esta possibilidade, porém de acrescentar as condições nas quais isto pode acontecer, nas quais o objeto se torna “modo de conhecimento” esteticamente relevante e significativo universalmente de uma maneira especial, a saber, da maneira em que nem todo objeto belo o é, porém, em que o são as obras de arte.

Para estabelecer o que seja um “modo de conhecimento” esteticamente relevante aprofundaremos na diferença entre representação estética e analogia. No entanto, para compreender a forma especial em que se tornam universalmente comunicativas as obras de arte, consideraremos o problema de qual é a forma de significação que Kant tenta estabelecer para as artes. Para isso consideraremos duas possibilidades: uma forma de significação arbitrária (como a da linguagem que utilizamos e que na filosofia chamamos “natural”) e a possibilidade de uma linguagem “natural” (“icônica” num sentido muito peculiar). A possibilidade de uma linguagem simbólica, no sentido da álgebra, não será considerada aqui por se entender que deva ser considerada a partir da arte como beleza e não só como arte de acordo ao § 40 da *KU*, no entanto, trabalharemos alguns pontos sobre isto no §2 deste Capítulo e no Capítulo 9.

Uma bela representação de uma coisa supõe, ao entender de Kant, um conceito do que a coisa seja como base:

Se, porém, o objeto é dado como um produto da arte e como tal deve ser declarado belo, então tem que ser posto antes como fundamento em conceito daquilo que a coisa deva ser, porque a arte sempre pressupõe um fim na causa (e na sua causalidade); e visto que a consonância do múltiplo em uma coisa em vista de uma destinação interna da mesma enquanto fim é a perfeição da coisa, assim no ajuizamento de uma beleza de arte tem que

ser tida em conta ao mesmo tempo a perfeição da coisa, que no ajuizamento de uma beleza da natureza (enquanto tal) absolutamente não entra em questão. (Ak. V 311)

Neste trecho, que poderia se considerar um manifesto a favor da arte clássica (ou pelo menos de certo cânone), devemos tentar compreender que Kant está falando do que possa ser uma representação bela, para, partindo disso, explicar como os atributos estéticos aparecem a partir da caracterização de coisas que podemos reconhecer. Assim, a arte bela mostra sua excelência ao mostrar o que na realidade é feio ou desagradável. O que quer dizer, basicamente, que a técnica do artista consegue mudar a aparência real do objeto, numa aparência fantasiosa (que não quer dizer necessariamente falsa), porém bela. (Ak. V 312). Mas o interessante é que desta capacidade de apresentar como belas as coisas naturais Kant estima que possa se desprender sua compreensão universal, afirmando que com “[i]sto basta acerca da representação bela de um objeto, a qual é propriamente só a forma da apresentação de um conceito, pela qual este é comunicado universalmente.” (Ak. V 312)

Há trechos nos quais Kant nos faz pensar que sua teoria da representação estética não é mais que aquela de acordo à qual representamos por meio da arte aquilo que poderíamos representar com maior clareza no discurso comum. Isto é, que a arte é a utilização de imagens ou formas que passam a adquirir um significado que pode ser traduzido à prosa ordinária, sem perda de significado e com ganho de inteligibilidade (embora com perda de beleza).

Assim, nos exemplos que Kant dá sobre as idéias estéticas, estas parecem ser só estéticas por transmitir em forma sensível um conteúdo que não pode se apresentar dessa maneira (o do supersensível) e não pela sua especificidade estética. De fato, a universalidade de sua comunicabilidade parece depender mais desse significado universal que transmitem que do meio através do qual o fazem.

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 lousa 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. Esta faculdade, porém, considerada somente em si mesma, é propriamente só um talento (da faculdade da imaginação). (Ak. V 314)

Assim, a imaginação apresenta “idéias de razão” as quais tem que ser compreendidas por todos, não podendo ser insensível nenhum ser racional. Assim sendo, cabe salientar que a beleza é considerada por Kant coisa de seres humanos e não coisa de seres

racionais em geral, isto é, de seres que são afetados pela sensibilidade. Destarte, o aspecto sensível não é trivial nem pode ser substituído pela prosa comum. Porém, neste escopo, isto só acontece por um defeito do humano para compreender “a prosa divina”.

Ora, a pergunta fundamental está em se a universal comunicabilidade destes conteúdos depende do fato deles ser universais, ou está no modo em que são apresentados. Neste sentido, acreditamos, cabe considerar que a representação estética não é uma mera analogia nem pode ser traduzida e/ou reduzida a nenhuma descrição em prosa humana ou divina. As idéias estéticas nunca podem ser expressas por uma linguagem (Ak. V 314).

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 da 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. (Ak. V 314-5)

Embora possa haver um conteúdo que motiva e dá sentido à representação, a mesma não se reduz a ele, nem sequer nos seus efeitos. Poder-se-ia dizer que esse efeito de multiplicação do pensamento é o resultado da idéia que a forma sensível pretende exhibir, porém nossa compreensão prática das idéias de razão não é para Kant menos inteligível por não poder ser exibida na intuição, é simplesmente prática. Neste sentido, a vivificação do espírito que filósofo está ligando à arte não se esgota em sua transmissão de um conteúdo moral e mesmo embora Kant não seja definitivo no ponto, poderia não ter-lo.<sup>125</sup>

De tudo isto, concluímos que uma representação artística não pode ser substituída ou traduzida por outra na linguagem natural porque não é uma representação arbitrária dum conteúdo exterior, porém uma exibição especial dum conceito do qual só sabemos que é tirado de seu contexto cotidiano.

O sentido no qual temos que deixar de lado a hipótese da linguagem natural é muito semelhante ao da alegoria, na medida em que não há um significado definido, parece irracional pensar que é possível estabelecer um significado arbitrário e que este possa ser compreendido e articulado numa linguagem. Embora as linguagens naturais não tenham limites exaustivos no seu potencial significativo, certamente estabelecem um estoque de significados que tem que ser seguido por uma comunidade e só por esta. Aliás, sua função eminentemente comunicativa faz necessária pelo menos uma base de conteúdos estabelecidos e compartilháveis além de que se reportem a seu significante de forma arbitrária (e que sejam a referência de todo falante nascido numa língua, por exemplo, para compreender outras).

---

<sup>125</sup> Aprofundaremos no problema da autonomia da arte ao final deste trabalho, Cap. 9 § 3

Assim, quando Kant diz que a “águia de Júpiter com o relâmpago nas garras é um atributo do poderoso rei do céu” (Ak. V 315), não é na falta de referente de “poderoso rei do céu” que funda-se a necessidade de dar uma expressão estética a esse conceito. De fato, “poderoso rei do céu” parece uma expressão, suficiente para comunicar o sentido na linguagem natural do conceito em questão. E pode ser, pelo menos *prima facie*, traduzida a outras línguas sem maiores problemas!

Ora, que quer dizer que “águia de Júpiter” é universalmente comunicável por sua dimensão estética? Uma forma de entender isto seria a de apelar ao vínculo natural entre o conceito e o signo, como no caso do fogo que se representa com a fumaça. Os mesmos argumentos que serviam para dizer que não se tratava de uma alegoria podem ser sustentados para objetar alguns aspectos da forma mais elementar desta união natural. Porém, o resultado fundamental da impossibilidade de que a analogia com a linguagem não seja exaustiva está no fato de encontrar na teoria das idéias estéticas de Kant a ênfase colocada no modo de representar belo e não no fato do belo representar. E isto pode nos fazer pensar numa relação entre um conteúdo qualquer, representado esteticamente e tornando-se universalmente compartilhável além do fato de que possamos ou não este conteúdo.

Assim, podemos tomar o exemplo da palavra “vermelho” escrita em cor vermelha<sup>126</sup> e atirar a hipótese de uma construção de sentido tão complexa que, além dos múltiplos conceitos envolvidos e as múltiplas reações possa-se falar de uma expressão num veículo estético universalmente compartilhável. Os problemas não deixam de aparecer, só pelo fato de tratar-se de uma linguagem: temos que reconhecer que isso é uma palavra, parte de um alfabeto, de uma língua, etc. Porém, se conseguíssemos fazer dela uma representação “natural” poderíamos dizer que é universalmente compartilhável:

O último talento é propriamente aquilo que se denomina espírito; pois expressar o inefável no estado de ânimo por ocasião de uma certa representação e torná-lo universalmente comunicável – quer a expressão consista na linguagem, na pintura ou na arte plástica – requer uma faculdade de apresentar o jogo fugaz da faculdade da imaginação e reuni-lo em um conceito que coerção das regras (e que justamente por isso é original e ao mesmo tempo inaugura uma nova regra, que não pode ser inferida de quaisquer princípios ou exemplos anteriores). (Ak. V 317)

Nesta linha de interpretação tentaremos ler à classificação de Kant das artes visuais. Para começar, cabe citar a analogia que Kant estabelece entre modos de expressão e artes, que não só quer dizer linguagem:

Este modo de expressão consiste na palavra, no gesto e no som (articulação, gesticulação e modulação). Somente a ligação desses três modos de expressão constitui a comunicação completa do falante. Pois pensamento,

<sup>126</sup> Agradeço o “desafio” filosófico à Prof. Christel Fricke.

intuição e sensação são assim simultânea e unificadamente transmitidos aos outros. Há, pois somente três espécies de belas artes: as elocutivas <redende>, as figurativas <bildende> e a arte do *jogo das sensações* (enquanto impressões internas dos sentidos). (Ak. V 320-1)

Um ponto digno de salientar está no fato de que Kant não faz equivaler expressão à linguagem, porém a uma forma de expressão bem mais complexa e de difícil sistematização. Isto poderia nos ajudar na tentativa de fugir às críticas mais simples ao nosso problema de “vermelho”; ainda que bem, cada uma das artes explore um só aspecto desta estrutura complexa.

No caso das chamadas “artes figurativas” a expressão de conteúdos se dá através de uma apresentação na intuição sensível. O próprio Kant estabelece uma distinção pouco clara entre a figuração e a sensação como equivalente à matéria e forma da intuição; porém deixaremos de lado esta distinção entre artes visuais e música que parece pôr de lado importantes aspectos formais da música enquanto deixa de lado o fenômeno da cor na escultura e pintura (o que não deixa de ser muito grave, mas merece ser apontado).

Ora, Kant distingue entre artes da verdade sensível (arquitetura e escultura) e da aparência sensível (pintura e jardinaria), pelo fato de envolver figuras no espaço e diferir no fato de que umas ser percebidas pela vista e o tato, e as outras só pela vista. Ainda assim, o tato, ao entender de Kant não é relevante para a experiência estética. No entanto, a diferença fundamental está no *locus* clássico de que umas criam objetos e as outras criam aparências de objetos:

A idéia estética (*archetypon*, modelo) encontra-se como fundamento de ambas na faculdade da imaginação, porém, a figura que constitui a expressão das mesmas (*ektypon*, cópias) é dada em sua extensão corporal (como próprio objeto existe) ou segundo o modo como esta se pinta no olho (segundo a sua aparência em uma superfície); ou a referência a um fim efetivo ou somente a aparência dele é tornada condição da reflexão. (Ak. V 322)

Até aqui, a relação natural entre a idéia e o objeto que a representa é a de modelo com sua cópia, no sentido mais idealista que poderíamos pensar. A tradução na mente do espectador seria, portanto, automática. No entanto, esta não é a promessa de uma teoria que assimila a figuração à gestualidade. Cabe citar o vínculo segundo Kant:

O modo, porém, como a arte figurativa possa ser computada como gesticulação em uma linguagem (segundo a analogia) é justificado pelo fato de que o espírito do artista dá através dessas figuras uma expressão corporal daquilo, que e como ele pensou, e faz a própria coisa como que falar mimicamente; o que é um jogo muito habitual de nossa fantasia, que atribui a coisas sem vida, conforma à sua forma, um espírito que fala a partir delas. (Ak. V 324)

A chave para a naturalidade do signo parece estar na manipulação do existente ou sua aparência. Daí, o mistério do prazer estético e de sua significação seguiria nas trevas.

Cabe notar que nas outras artes, poesia e música, a chave parece ser a mesma: o movimento universal do espírito atingindo sua forma natural de expressão. Esta teoria ingênua não faz muitos favores à teoria estética de Kant; também faz pouco no que diz respeito a resolver o nosso problema de **vermelho**, a exceção tal vez de nos mostrar que na postulação de uma conexão universalmente compartilhável de significações podem se ocultar muitos problemas filosóficos sem resposta.

A pergunta sobre a existência de umacoisa como **vermelho**, fora de uma linguagem, parece-nos estar próxima à pergunta de se existe uma coisa como uma obra de arte fora de uma prática ou arte, e portanto, fora de certos padrões mais ou menos sistematizáveis e reconhecíveis através de processos de aprendizagem que distam muito de ser naturais.

A seguir, tentaremos mostrar o aspecto mais relevante onde ao nosso entender Kant tenta se aproximar da prática artística com uma tradição.

## **8.2. O exemplar como chave de treinamento para a criação e o reconhecimento da beleza**

A consideração do exemplar e da exemplaridade faz sua primeira aparição em relação ao próprio juízo de gosto, posto que não possamos dar regras para a experiência do mesmo nem assinalar a outros o juízo correto de maneira indubitável. Como temos visto no Capítulo 5 Seção 1, “exemplar” é a experiência singular e, no entanto válida universalmente. Substitui a regra, na medida em que esta não pode se apresentar como tal.

No caso da arte, o “exemplar” ou “modelo” faz sua aparição só quatro ou cinco vezes nos textos relativos à arte. Embora sua inferioridade para referir o que o gênio faz frente à noção de regra, consideramos mais relevante para os efeitos da definição da obra de arte esta noção. Isto acontece pela mesma razão que o juízo de gosto é exemplar, trata-se da única experiência à que podemos nos remeter para indicar aquilo que o gênio produz de fato.

Este rol central que Kant dá ao exemplar tem a ver com o fato de que ele aparece para referir aos resultados e à prática mesma do artista, não só como “talento natural”, senão também como inserido numa tradição ou numa escola. Assim, num primeiro trecho podemos identificar que se coloca como um limite ao que o gênio possa produzir e, portanto, como um limite ao que possa ser “obra de arte”.

[Q]ue, visto que também pode haver uma extravagância original, os seus produtos [os do gênio] têm que ser ao mesmo tempo modelos, isto é *exemplares*; por conseguinte, eles próprios não surgiram por imitação e, têm que servir a outros como **padrão de medida ou regra de julgamento**;... (Ak. V 308, n-m.)

A primeira característica que queremos salientar do exemplar é seu caráter de modelo, isto é, de referência para outras criações e avaliações. Ao colocar à obra como



modelo, Kant estabelece indicações empíricas do que ele considerava arte bela, e coloca a questão da regra sob um outro foco: o da regra inscrita num objeto. Assim, podemos considerar o agir do gênio exemplar<sup>127</sup>, porém Kant é muito claro ao dizer que se trata do produto que serve como padrão de julgamento; também porque num dos outros contextos em que podemos considerar a aparição do “modelo” a necessidade da inscrição no objeto é ainda mais forte. Trata-se das obras de artistas muitas vezes desconhecidos, os celebrados clássicos:

Os modelos da bela arte são por isto os únicos meios de orientação para conduzir a arte à posteridade, o que não poderia ocorrer por simples descrições (principalmente no ramo das artes do discurso), e também nestas somente podem tornar-se clássicos os modelos em línguas antigas, mortas e agora conservadas apenas como línguas cultas. (Ak. V 309-10)

Além da nova “queda” kantiana num classicismo extremo, convém salientar que trata-se de objetos que são exemplares como produto criado é recebido pelo gosto, mesmo havendo superado o teste histórico da sobrevivência histórica de Hume<sup>128</sup>. Este objeto combina, então gênio e gosto na sua produção:

[O] produto de um gênio (de acordo com o que nele é atribuível ao gênio e não ao possível aprendizado ou à escola) é um exemplo não para a imitação (pois neste caso o que aí é gênio e constitui o espírito da obra perder-se-ia), mas para sucessão por um outro gênio, que por este meio é despertado para o sentimento de sua própria originalidade, exercitando na arte uma tal liberdade da coerção de regras, que a própria arte obtém por este meio uma nova regra, pela qual o talento mostra-se como exemplar. Mas, visto que o gênio é um favorito da natureza, que somente se pode presenciar como aparição rara, assim o seu exemplo produz para outros bons cérebros uma escola, isto é, um ensinamento metódico segundo regras, na medida em que se tenha podido extrair-lo daqueles produtos do espírito e de sua peculiaridade; e nesta medida a arte bela é para essas uma imitação para a qual a natureza deu através de um gênio a regra. (Ak. V 318)

Sendo o portador da originalidade, o exemplar não a trai. Por isso consideramos que é a chave para compreender a teoria estética de Kant, por combinar as duas pautas essenciais embora aparentemente inconciliáveis que tinha estabelecido: a de indicar uma prática regrada (reconhecível como formadora de uma tradição com certas pautas que indicam o que pode ou não estar incluída nela), e ao mesmo tempo uma prática onde a originalidade, tem um rol central não admitindo uma unificação nos seus produtos que faça dessas pautas um corpo mecanicista. Este rol de “censura” pode se encontrar também no seguinte trecho:

<sup>127</sup> Agradeço a sugestão ao Prof. Marco Aurélio Werle.

<sup>128</sup> “Deveremos ser capazes de descobrir sua influência [da relação entre sentimento de beleza e objeto], não só a partir da operação de cada beleza particular, porém da admiração duradoura da que são objeto aquelas obras que sobrevivem aos caprichos da moda e, e todos os erros da ignorância e a inveja.” (“We shall be able to ascertain its influence, not so much from the operation of each particular beauty, as from the durable admiration which attends those works that have survived all the caprices of mode and fashion, all the mistakes of ignorance and envy.” HUME: 1993, 139) “E embora os prejuízos possam prevalecer por um tempo, nunca se unem na celebração de algum rival do gênio verdadeiro, porém se rendem ao final à força da natureza e do sentimento justo.” (“And though prejudices may prevail for a time, they never unite in celebrating any rival to the true genius, but yield at last to the force of nature and just sentiment.” *ibidem*, 148)

O *maneirismo* é uma outra espécie de macaqueio, ou seja da simples peculiaridade (originalidade) em geral, para distanciar-se o mais possível dos imitadores, sem contudo possuir o talento para ser ao mesmo tempo *exemplar*. (Ak. V 318)

O exemplar é, então, a “instância” da regra da arte. Até aqui, o que faz a construção do objeto “obra de arte” são os conceitos da arte particular (pintura, escultura) enquanto técnicas da produção de formas (de acordo com determinadas modalidades restritas por aquilo que pode se considerar expressão em geral); e os conteúdos que se expressarão através dessas formas (Laocoonte, sacerdote, homem, homem atacado, homem injustamente atacado, injustamente atacado junto aos seus filhos, etc.). Assim sendo, a insuficiência destes conceitos em dar um conceito geral do que seja a arte, faz com que, quando Kant tenta mostrar o procedimento de dar uma forma bela ao produto da arte, remeta-nos ao exemplar.

Ora, um dos primeiros problemas que temos que confrontar está no fato de que tanto os produtos da arte como os da natureza poderiam ter sua função exemplificativa. Tal é o caso em que as “imagens” belas e o gosto devam procurar a forma adequada aos conceitos indicados em referência permanente a estes exemplares:

Mas para dar esta forma ao produto da bela arte requer-se simplesmente gosto, ao qual o artista, depois de ter exercitado e corrigido através de diversos exemplos da arte ou da natureza, além sua obra e para o qual encontra, depois de muitas tentativas frequentemente laboriosas para satisfazê-lo, aquela forma que o contenta: por isso esta não é como que uma questão de inspiração ou de um ímpeto livre das faculdades do ânimo, mas uma remodelação lenta e até mesmo penosa<sup>129</sup> para torná-la adequada ao pensamento no jogo daquelas faculdades. (Ak. V 312-3)

Isto pode apresentar muitos problemas. Se consideramos que o exemplar é uma forma (além de um conteúdo) que temos que conhecer para nos guiar na cultura do gosto, não parece possível desconectá-lo dos mecanismos de produção ou reprodução das imagens e, com isto, da relação entre a beleza e os conceitos técnicos envolvidos em cada arte particular junto com seus diferentes estilos. Mas também fazer uma equiparação entre natureza e arte pode ser uma forma de retirar o exemplar da tradição e do “conceito arte”.

Para tentar dar uma resposta a este problema vamos a tomar certas licenças especulativas a partir desta permissão de Kant de trabalhar sobre a obra com diferentes modelos. O alvo da argumentação estará em mostrar que podemos estar ante alguns vícios na argumentação kantiana que haveriam levado ao filósofo a ignorar algumas necessidades técnicas essenciais para a produção artística. Estes requisitos técnicos, no entanto, não supõem necessariamente (embora pudessem nos levar a) uma definição de arte, porém dão pautas de processos de criação com modelos, e o rol de exemplar nos permite enfrentar à teoria de Kant.

---

<sup>129</sup> Cabe notar que em contra do que muitas vezes é sugerido como característica das belas artes, estas não são necessariamente prazerosas no processo mesmo de criar.

Tomaremos exemplos das consideradas por Kant belezas “naturais” ou belezas “livres” como podem ser uma moldura e uma flor (Figuras 8 e 9). Segundo o filósofo, estes dois exemplos devem ser avaliados sem fim num sentido absoluto, quer dizer, como desenhos que nada tem a ver com a sua função e que podem ser considerados belos com o fato de a moldura ter uma função de cobrir uma borda ou dar um marco, e a flor ser o órgão reprodutor das plantas.

Agora, tomaremos como exemplo a beleza livre de uma moldura (Figura 10) e uma obra de arte especialmente escolhida (Figura 11). Poderemos perceber que há uma semelhança formal entre um e outro exemplo, o que não parece ser muito surpreendente devido ao fato de ser os dois produtos do desenho humano. Longe de pretender explicar à arte a partir de certas formas primitivas, só queremos destacar esta semelhança.

De modo diferente, se seguirmos as pesquisas do historiador e teórico da arte E. H. Gombrich, em *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, podemos comparar o modelo natural e a composição artística a partir do quadro de John Constable *Wivenhoe Park* (Figura 10) e a fotografia do Wivenhoe Park em Essex, tirada do mesmo ponto onde o pintor havia estado quando fez sua obra. As diferenças na composição do quadro no que dizem respeito à paisagem salientam o fato de que, na hora de passar ao plano aquilo que esteve observando, o pintor fez uma organização prévia que deu forma à ilusão de realismo ou semelhança com o modelo natural. E ainda mais, o próprio Gombrich questiona o realismo da fotografia:

Mas que queremos significar quando dizemos que uma fotografia, por sua vez, assemelha-se à paisagem que representa? O problema não é fácil de discutir unicamente com o auxílio de ilustrações, já que as ilustrações incorrem necessariamente em uma petição de princípio. (...) [N]ão há nem um só centímetro quadrado na fotografia que pudesse ser idêntico a, digamos, por caso, uma imagem num espelho, tal e como pudera produzir-se no terreno. A razão é óbvia. A fotografia em preto e branco só reproduz gradações de tom num muito estreito registro de cinzas. Nem quer dizer que nenhum desses tons corresponde ao que chamamos “realidade”. (...) Tampouco o artista pode transcrever o que vê; só pode trasladá-lo nos termos dos seus procedimentos, do seu meio.<sup>130</sup>

Certamente, o rol central outorgado por Gombrich à “exemplaridade” pode nos mostrar uma forma menos natural (ou ingênua) de relação entre duas “belezas artísticas” do que a que Kant parece suspeitar. De fato, este teórico da arte não vai renunciar à semelhança

<sup>130</sup> “¿Pero qué queremos significar cuando decimos que una fotografía, a su vez, se parece al paisaje que representa? El problema no es fácil de discutir únicamente con la ayuda de ilustraciones, ya que las ilustraciones incurren inevitablemente en una petición de principio. (...) [N]o hay ni un centímetro cuadrado en la fotografía que pudiera producirse sobre el terreno. La razón es obvia. La fotografía en blanco y negro sólo reproduce gradaciones de tono entre un muy estrecho registro de grises. Ni que decir tiene que ninguno de estos tonos corresponde a lo que llamamos «realidad». (...) [T]ampoco el artista puede transcribir lo que ve; sólo puede trasladarlo a los términos de su procedimiento, de su medio.” (GOMBRICH: 1997, 30)

com o natural, porém vai considerar a precedência do esquema (e com isso do desenho ou conceitualização humana para produzir imagens) com respeito à procura do efeito de semelhança ou ilusão de realidade, esta sim, muito auxiliada pelo código do receptor ou intérprete.

Não pretendemos com isto explicar a arte, nem sua produção. Porém, pensamos que se pode concluir de forma primária que o *modo de conhecimento* relativo ao exemplar, que é um produto humano, revela uma continuidade formal perceptível e caracterizável a partir de conceitos técnicos. Isto não significa que estes produtos não tenham certo “parentesco” com a natureza em seu efeito, mas supõe diferenças essenciais com respeito ao que nos dizem sobre a natureza da arte e das possibilidades de pesquisar a respeito do rol do exemplar na teoria estética.

Uma outra linha de pesquisa sobre este aspecto da filosofia kantiana pode ser encontrada no artigo de Donald Crawford “Kant’s Theory of Creative Imagination”, onde o comentarista tenta estabelecer um rol central na produção e recepção da arte à “imaginação criativa” de modelos ou padrões de reconhecimento do belo. Consideramos importante comentar aqui este ponto de vista, por ser a base de toda uma linha de interpretação que temos assinalado em diferentes notas e comentários, porque parte da defesa de umamesma e única imaginação na produção de conhecimento e na faculdade de juízo, que num rol reprodutivo na pesquisa empírica e criativo na recepção e criação de beleza, garante a continuidade de uma espécie de “psicologia” elementar ao extenso das três Críticas.

Neste trabalho tentamos defender que não é possível assimilar os mecanismos de conhecimento e os de ajuizamento do belo sem colocar em risco a autonomia do belo, e sem uma queda na tentação de fazer uma equivalência entre objeto do conhecimento e o objeto belo. Temos defendido que a restrição sentimental è um limite a este problema que Kant coloca mesmo sendo difícil de inserir a sensibilidade no sistema das faculdades.

Côncios deste problema, os teóricos da imaginação criativa a propõem como o diferencial entre uma experiência e a outra.<sup>131</sup> A imaginação criativa tem um rol muito especial, a saber, o de “construir ou inventar intuições particulares.” (CRAWFORD:1985, 157) Isto colocará à imaginação num rol diferente ao do conhecimento no que diz respeito à beleza, porém análogo —diz Crawford— ao seu rol na matemática:

[O] que guia o raciocínio do geômetra é a figura particular construída ou bem no papel ou bem na sua imaginação; esta construção incorpora [embodies] a regra universal de síntese para qualquer triângulo. Em outras palavras, é o *esquema* de um triângulo o que é objeto de atenção. O assunto

---

<sup>131</sup> Ver também MEERBOTE: 1985.

é, sem dúvidas, complexo. Mas podemos ver nosso caminho com suficiente clareza para notar uma das tantas analogias significativas kantianas entre matemática e arte: assim como a imaginação produtiva do geômetra produz aquilo que expressa um conceito e serve como esquema da produção de imagens particulares (intuições empíricas), do mesmo modo o gênio artístico produz aquilo que expressa uma idéia e serve como um exemplar para a produção de uma obra de arte particular. (ibidem, 163) <sup>132</sup>

Para este comentador, o fundamental desta analogia está no fato de que a imaginação produtiva fornece intuições que podem ser apresentadas como inscrições simbólicas que expressam algo geral (estas são consideradas duas analogias por Crawford). No caso das matemáticas, trata-se de conceitos matemáticos, no caso da arte de idéias estéticas.

No entanto, parece importante salientar que no caso da geometria, a própria intuição na imaginação pura é a construção do conceito. Isto não acontece tão simplesmente no caso da arte. De fato, como temos tentado mostrar, não se trata de um conceito ou representação inteligível que logo tem sua representação sensível, a idéia estética não é a construção de inteligibilidade nem uma inscrição simbólica de uma outra coisa (como na álgebra, que ainda assim é mais problemática por declarações do próprio Kant). Ainda mais, o que Crawford chama de “exemplar” se aproxima a uma entidade mental que guia ao artista, completamente desvinculada da prática da arte como se fosse a própria regra do gênio. Os contextos onde Kant fala de exemplar não nos permitem fazer um uso tal.

Uma terceira analogia é considerada pelo comentador, que é de especial interesse porque parece legitimar o uso deste modelo para os esquemas de conceitos matemáticos, empíricos e “conceitos artísticos”, mas não para os esquemas puros. <sup>133</sup> Diz Crawford:

[P]ara conseguir seu resultado, a percepção ou o raciocínio matemático, requer atos de abstração do particular irrelevante ao objeto singular criado (i.e. a extensão do lado do triângulo). De modo semelhante, a percepção estética da beleza e da sublimidade envolve abstração do particular irrelevante (i.e. os encantos sensíveis e a função prática do objeto). Os juízos estéticos universais e necessários requerem desta abstração tanto quanto os juízos matemáticos. (ibidem, 165) <sup>134</sup>

<sup>132</sup> “[W]hat guides the geometrician’s reasoning is the particular figure constructed either on paper or in the imagination; this construction embodies the universal rule of syntheses for any triangle whatsoever. In other words, it is the *schema* of a triangle that is the object of attention. What the geometrician creates *serves as a schema*. The issue is undoubtedly complex. But we can see our way clear enough to note one of several significant Kantian analogies between mathematics and art: just as the productive imagination of the geometrician produces that which expresses a concept and serves as a schema for the production of particular images (empirical intuitions), so the artistic genius produces that which expresses an idea and serves as an exemplar for the production of the particular works of art.”

<sup>133</sup> Este é um outro problema que enfrentam os defensores desta teoria da imaginação produtiva: na medida em que as categorias tem esquemas poderia se ampliar este uso do método de exibição até incluir também aos conceitos puros do entendimento, mas isto deixaria à faculdade de julgar reflexionante equiparada com a determinante e representaria um problema ainda maior para as tentativas de leitura da *KU*, pois não podemos apelar a Dedução Metafísica nenhuma nem para a matemática nem para os fenômenos dos que a terceira *Crítica* tenta dar conta. Basicamente é um problema de níveis de fundamentação.

<sup>134</sup> “[T]o achieve its result, mathematical perception or reasoning requires acts of abstraction from the irrelevant particulars of the single created object (e.g., the length of the side of a triangle). Similarly, the aesthetic

Este procedimento parecer ser aquilo que se costuma chamar “fazer da necessidade uma virtude”. Sendo o caso de que o ponto mais fraco da proposta da geometria kantiana esteja no fato de que a intuição possa ser singular e até empírica <sup>135</sup>, sugerir que há operações de abstração envolvidas na sua produção ou na compreensão do “ente matemático” e que nisso há uma analogia com o ajuizamento estético, parece ser ousado demais. Não só, porque como reconhece o próprio Crawford, o matemático possa conhecer seus procedimentos e métodos, mas porque a legitimidade dos mesmos passa pelo fato de não estar usando o procedimento de abstração mais que como uma ferramenta para o que a intuição pura ou sua pura forma deve dar o fundamento. E sendo o caso de que o ajuizamento estético proceda por abstração, o que é altamente discutível, pois estabelecer o lugar do prazer sobre o belo não é a mesma coisa que descrever o procedimento psicológico de seu reconhecimento, definitivamente não seria uma abstração que pudesse obter legitimação alguma nem na intuição pura, nem em qualquer instância de legitimação que o sistema kantiano possa oferecer.

O próprio Kant, no § 59 da *KU* é explícito ao diferenciar entre esquema e símbolo num ponto que pode ser discutido no que diz respeito a sua filosofia das matemáticas na *KrV*, mas não no que diz respeito a sua filosofia da beleza. Diz Kant:

Toda *hipotipose* (apresentação, *subjectio sub adspectum*) enquanto sensificação é dupla: 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 sensível pode ser adequada, uma intuição tal que o procedimento da faculdade do juízo é mediante ela simplesmente analógico ao que ela observa no esquematismo, isto é, concorda com ele simplesmente segundo a regra deste procedimento e não da própria intuição, por conseguinte simplesmente segundo a forma da reflexão, não do conteúdo. (Ak. V 351)

Se por um lado Kant aceita a analogia entre o procedimento onde se coloca uma intuição para servir de “esquema” para o conceito, é claro também que este é essencialmente diferente no que diz respeito àquilo que pode ser intuído *a priori* e —podemos pensar— construído *a priori*. O uso do triângulo como esquema empírico que faz Kant na “Analítica dos Princípios” não é muito feliz no que diz respeito a sua filosofia da geometria em geral. Mas é claro que a exibição indireta do símbolo de que nos fala Kant na lógica, na álgebra e na arte não é a mesma que resulta demonstrativa na filosofia da matemática da *KrV*. Quando Kant nos diz que não se trata do esquema do conceito, porém de um símbolo para a reflexão

---

perception of beauty and sublimity involves abstraction from the irrelevant particulars (e.g., the sensuous charm and the practical function of the object). Universal and objective aesthetic judgments require this abstraction just as much as do mathematical judgments.”

<sup>135</sup> Agradeço ao Prof. Lassalle Casanave pela quantidade de triângulos e barras apresentados em classes e palestras.

sobre o mesmo, está claramente deixando de lado a construção de formas sensíveis universais (com tudo de contraditório que isto possa ter).<sup>136</sup>

Assim sendo, não podemos aceitar que esta seja a estrutura do processo criativo.<sup>137</sup>

De fato, acreditamos que torna ainda mais obscuro o processo do que a mera postulação do exemplar, e do ponto de vista da teoria estética só parece fornecer uma fraca resposta sistemática a um dos maiores dilemas teóricos.

Não podemos negar que Kant faz muito uso da analogia, especialmente em questões metodológicas, porém não consideramos que se possa levá-la a sério desconsiderando os problemas que o filósofo tentava resolver.

### 8.3. A “purificação” estética do exemplar

Neste Capítulo apresentamos, por um lado, as dificuldades de Kant para caracterizar a arte dentro de uma “estrutura” formal que garantisse sua universal comunicabilidade. Ao mesmo tempo, temos tentando mostrar que a pretensão de restringir as possibilidades formais dos objetos considerados arte é parte constitutiva deste movimento falido, e que é mais interessante pensar na teoria kantiana da definibilidade de arte a partir do problema do exemplar. A seguir, consideraremos um segundo passo até a universal comunicabilidade da obra a partir não da forma de explicar como se constrói sua estrutura formal, porém no modo em que esta tem que ser avaliada pelo receptor.

A relação entre conceitos de forma (expressão análoga à linguagem) e expressão de idéias estéticas, impõe restrições aos objetos que podem ser reconhecidos como arte. Esta relação vincula as idéias estéticas com a forma de cada arte em particular. Contudo, embora uma classificação possa se realizar a partir deste projeto, não se pode admitir que a arte fique reduzida a signos arbitrários, nem se pode explicar, pela mera analogia, sua naturalidade. Do mesmo modo, para Kant a instância de reconhecimento que é o gosto não permite que a arte fique reduzida a uma tarefa mecânica com significados especiais anexados por uma tradição ou por um conteúdo alheio. O problema pode ser colocado nos termos em que o faz Antonio Cícero ao final de seu artigo “A época da crítica: Kant, Greenberg e o modernismo.”:

[O] fato de negarmos a existência de *gêneros* artísticos naturais não nos obriga a esse tipo de relativismo [valorativo]. Ao contrário, afirmamos que, conquanto cada obra de arte deva ser julgada em comparação com outras como uma singularidade e não como representante de um gênero artístico determinado, ela deva e possa ser julgada e que o que o juízo respectivo é discutível justamente porque possui, como pensa Kant, uma legítima pretensão de ser válido para todos. (1999: 208)

<sup>136</sup> Vale notar também que o fato de Kant colocar à arte e à beleza no lugar de símbolo da moralidade é um desafio no que diz respeito à noção de idéia estética, que, se é como temos nos visto inclinados a interpretar é também um símbolo é não o simbolizado. Mas disto falaremos mais adiante.

<sup>137</sup> Cfr. CRAWFORD: op. cit., 166

De acordo ao posicionamento que temos apresentado, trata-se menos de negar ou afirmar a existência de gêneros artísticos naturais como de almejar um reconhecimento por intermédio do gosto como faculdade transcendental e daí na valoração do objeto singular. O veredicto final, na teoria kantiana, tem-no a teoria do gosto.

Perguntar-se que importa mais em assuntos da arte bela, que neles se mostre gênio ou se mostre gosto, equivaleria a perguntar-se se neles importa mais imaginação do que faculdade do juízo. Ora, visto que uma arte em relação ao gênio merece ser antes chamada uma arte *rica de espírito*, mas unicamente em relação ao gosto ela merece ser chamada de arte bela, assim este último é, pelo menos enquanto condição indispensável (*conditio sine qua non*), o mais importante que se tem de considerar no ajuizamento da arte como arte bela. Ser rico e original em idéias não é tão necessário para a beleza quanto para a conformidade daquela faculdade da imaginação, em sua liberdade, à legalidade do entendimento. Pois toda a riqueza da primeira faculdade não produz em sua liberdade sem leis, senão disparates; a faculdade do juízo, ao contrário, é a faculdade de ajustá-la ao entendimento. (Ak. V 319)

O principal está em dois passos: a reiteração de que o gosto e o ajuizamento são a mesma coisa e que por tanto são os padrões deste e não os do gênio os fundamentais; e o retorno às condições de concordância das faculdades como instância reguladora legítima.

Já na relação das linguagens artísticas com o gosto, ou seja, com o fato de se dar para o aprazimento universal, apresenta-se a obra de arte como portadora de umaverdadeira “espontaneidade” na maneira em que os objetos “acordam” idéias além dos muitos conceitos envolvidos. Mesmo tendo envolvido muitas instâncias de intervenção de conceitos na produção de objeto, e ainda reconhecendo a necessidade destes (que ao nosso entender poderia ter levado Kant a pelo menos sugerir uma pesquisa mais profunda no que diz respeito ao rol do exemplar), o ênfase é colocado no gosto e na beleza como instâncias decisivas.

Este modo de avaliar o objeto artístico, considerarmos, é um retrocesso no que se tinha adiantado com respeito ao estabelecimento de limites entre o que possa ser considerado uma obra de arte ou não. É mesmo sendo, na sua época um passo mais no reconhecimento de um cânone a partir de critérios ingênuos de ajuizamento da arte, é a chave para nos levar de volta a filosofia da beleza e abandonar o terreno das artes. Poderíamos falar de uma “purificação” do exemplar com respeito aos conceitos e um passo adiante da dimensão estética não conceitual.

O saber técnico em todo esse ornamento pode ser mecanicamente muito distinto e requerer artistas totalmente diversos; todavia o juízo de gosto sobre o que nessa arte é belo é sob esse aspecto determinado uniformemente: a saber, ajuizar somente as formas (sem consideração de um fim) da maneira como se oferecem ao olho, individualmente ou na sua composição segundo o efeito que elas produzem sobre a faculdade da imaginação. (Ak. V 323-4)



Chamamos “purificação estética do exemplar” ao processo pelo qual a construção de uma técnica artística necessária para a produção da obra (e corporificada nas obras anteriores) é desestimada por Kant na hora do juízo de gosto. Isto supõe também uma anulação da arbitrariedade que poderia unir uma forma a um significado no sentido em que o conteúdo pode ser avaliado como motor da inovação técnica na arte.<sup>138</sup> Com isto se quer dizer que se bem o conteúdo pode ser levado em conta como um componente substancial da produção artística, ao ponto de servir de impulso para as variações técnicas mais interessantes<sup>139</sup>, sua redução à experiência imediata do juízo de gosto supõe uma “naturalização” de esta arbitrariedade e assim um falso universalismo (como o de associar o branco à pureza, e outras associações já citadas).

Ainda bem que este movimento produza um enfraquecimento do que poderia ser o efeito “censura” do exemplar, também pode trazer consigo um processo do tipo que Arthur Danto (1986) chama de “desautorização filosófica da arte.” Este processo submeteria à arte a uma desvalorização e dessubstancialização através de uma definição filosófica, embora neste caso trate-se de uma “não definição” da estética filosófica.

Outrossim, poderia ser considerado um movimento de “naturalização” da arte (e não já, conforme referido, de sua capacidade de significação) se atendemos ao fato de que:

Kant reduz a experiência da beleza a um tipo de experiência sob a qual todos os objetos são percebidos como objetos naturais. Isto introduz uma restrição na construção teórica da arte de Kant, vamos chamá-la a da história causal do objeto, incluídas sua materialidade e significado, que tem que se suprimir da experiência da beleza que está sendo almejada.<sup>140</sup>

A razão pela qual não seguiremos esta via de análise está no fato de esperar ter mostrado que Kant não desestima estes aspectos da obra de arte. Esperamos mostrar que a “naturalização da obra de arte”, da qual sim trataremos, ocupa um lugar muito especial neste percurso; um lugar que consideramos dever ser pensado à luz das dificuldades do problema de estabelecer um vínculo entre o objeto “obra de arte”, enquanto prática definível (tal e como Kant a coloca), e o gosto como mecanismo de reconhecimento especial, dados seus limites para produzir teoria (esperando pelo menos ter sugerido que estes não são tão estreitos como Kant pensou). Assim, esperamos mostrar que esta “purificação” é um passo específico no processo de naturalização que diz respeito a facilitar esta última. Contudo, preferiremos

<sup>138</sup> Cfr. FLO: 2002; HENRICH: 2001.

<sup>139</sup> Podemos pensar em casos tão diferentes —e semelhantes— como o da arte cristã e o de Leni Riefenstahl.

<sup>140</sup> “(...) Kant reduces the experience of beauty to a kind of experience under which all objects are perceived as natural objects. This introduces a restriction into Kant’s theoretical construction of art, namely, that the causal history of the object, hence its materiality and meaning, ought to be suppressed for the experience of beauty to obtain.” (FERDINAN: material facilitado pelo autor)

preservar a distinção que deixa claro o processo vinculado ao exemplar (o da purificação) e o rol da “naturalização” na teoria do gosto.

Podendo aceitar que nesta distinção só se encontre um mero refinamento conceitual de escasso matiz, certamente pensamos que o mesmo tem como alvo salientar que a) há uma teoria da arte, em Kant, que tenta resolver o difícil e vigente problema da produção e do gosto; b) que a “naturalização” da obra de arte tem um rol na teoria estética kantiana que pode nos dar coordenadas legítimas para compreender suas intenções no que diz respeito ao lugar sistemático do belo e as legítimas considerações sobre a arte no contexto histórico kantiano; c) que o que podemos chamar de “purificação estética do exemplar” não é mais que um passo ingênuo neste processo que mostra mais a debilidade da passagem da arte para ser avaliada como natureza que o verdadeiro lugar do que chamamos “naturalização”; e, finalmente, d) que não queremos ficar aquém de Kant na hora de pensar que a filosofia, *pace* Danto e Ferdinand, elabora construções conceituais que têm por força a ver com “racionalizações” na medida em que tenta dar uma explicação teórica dos objetos em questão. Neste último sentido, Kant pode se considerar um ótimo exemplo dos erros aos quais isto pode levar, porém consideramos que também é um ótimo exemplo dos desafios e problemas legítimos de qualquer filosofia da arte.

De modo diferente podemos concordar com as análises de Gadamer (1977) e Hamm (1993), onde se salienta o aspecto “libertador” do juízo de gosto no que diz respeito a uma conceitualização rígida do que seja uma obra de arte, e a importância de Kant ao dar ao expectador a possibilidade de jogar um papel com sua fruição.<sup>141</sup> Destarte, estaríamos ante uma recuperação de aspectos da experiência estética tal e como Kant a apresentou que podem ser de valor para compreender o universo do gosto em geral, mesmo o contemporâneo. Ainda assim, neste caso, é a história da arte e o contexto social do receptor quem ocupa o lugar do fundamento transcendental, o que introduz uma mudança importante. Sendo que Kant só considera a história do objeto através de exemplar, os outros componentes envolvidos nos obrigam a uma reconstrução da teoria kantiana que apresente suas virtudes, mas também seus defeitos.

Neste sentido, mesmo que a beleza no escopo kantiano seja o suficientemente ampla como para até deixar de ser só beleza —se constituindo como uma experiência cognitivo-estética (e até moral) complexa—, tentaremos mostrar que há boas razões para pensar que dentro dos limites do fundamento transcendental não podemos incluir muitos dos objetos que

---

<sup>141</sup> Christian Hamm salienta a novidade deste ponto de vista onde o receptor ou fruidor converte-se em parte mesma da constituição do objeto enquanto obra de arte. (1977, 74-5)

hoje em dia chamamos obras de arte. E fora deles, o que fica da análise da arte de Kant só parece alcançar à noção de exemplar numa relação muito complexa com o gosto não só em sua dimensão cognitiva, mas também social e histórica. Queremos salientar novamente que, embora possa ser reivindicado o valor do belo e da estética ao modo da “Analítica do belo”, o problema da produção e comunicabilidade universal da obra da arte fica em aberto, e até onde podemos enxergar, dentro das teorias neo-kantianas, no mesmo lugar em que Kant o deixou.

A seguir, consideraremos algumas das razões que poderiam ter feito Kant aceitar este “sacrifício” da análise filosófica da arte.<sup>142</sup> Para isso, tentaremos mostrar o lugar que ocupa a assimilação com a natureza numa teoria da arte que não tenciona fazer das obras meras imitações e tenta abrir caminho a novas formas de avaliação do trabalho do artista. Consideraremos também algumas das razões pelas quais Kant não haveria achado maiores problemas neste limite e o lugar que a autonomia do artístico tem ao nosso entender na ambígua teoria kantiana.

## **Capítulo 9. Arte, não arte e espontaneidade**

### **9.1. A “naturalização” da obra de arte: arte, não arte e espontaneidade**

Que ocorre com este regresso à “pureza” do exemplar e sua relação com os conceitos? É claro que todo o avanço no que diz respeito aos conceitos envolvidos na produção artística, mesmo os conceitos indeterminados para a sensibilidade ou idéias de razão, ficam recolhidos na armadura do gosto, do mesmo modo em que todos os conceitos relevantes para a experiência da beleza da rosa ficam fora de consideração na avaliação dela pelo gosto.

Porém, como já tem se falado, gostaríamos de manter uma distinção entre a “purificação” do exemplar, ou proceder ingênuo do olho (ou ouvido) que percebe a obra, e o paradoxo sistemático fundamental que está inserido desde o início na caracterização tanto da beleza natural como da arte, a saber, o da técnica da natureza. Deste modo o problema apresenta-se não só para a arte, mas também para a natureza, sendo que a equiparação das duas deve nos dar algumas das respostas às perguntas que nos fizéramos sobre o fato de Kant ter preservado a estrutura da conceitualidade (na finalidade sem fim), mesmo eliminando o conceito que deveria ter por base. Destarte salientamos também, o rol diferente entre a experiência da beleza e a experiência da reflexão na produção conceitual seja esta empírica, pura ou qualquer uma das suas instâncias intermediárias.

---

<sup>142</sup> Embora possamos aceitar que não era um sacrifício muito oneroso dado que sabemos da relação entre Kant e as belas artes.

Embora a “naturalização” da arte seja um fenômeno que nos diz muito a respeito do porquê da necessidade de “purificação” do exemplar; certamente vai um passo adiante na caracterização sistemática do mesmo na medida em que coloca o belo artístico como uma baliza a mais na construção da mediação entre conhecimento e liberdade, e na especificação do sentimento ou prazer estético que, como já consideramos, deve mostrar não ser o resultado de um ato de conhecimento comum. Por isso, consideraremos esta naturalização como algo mais que um simples dizer ao receptor: “Esqueça tudo o que sabe da obra, e simplesmente se permita aprazer-lha deixando de lado os possíveis conhecimentos que tenha sob ela” (que seria a instância mais ingênua da purificação estética do exemplar). Outrossim, consideramos que também não é muito complexo dizer ao receptor: “Leve em conta todos os seus conhecimentos, liberte-se dos interesses pessoais, e vá além de todo o determinável pelo pensamento.” Nestas duas indicações, poder-se-ia resumir a função de purificação do exemplar.

De modo diferente, esta naturalização pode ser analisada como uma argumentação a favor da autonomia da experiência estética, não no seu não responder a regra nenhuma, porém em seu descobrir a normativa própria do fenômeno da beleza. Esta normativa que era impensável no caso da beleza natural, onde o universo dos objetos não podia sair sem ser forçado da experiência singular, encontra na discussão sobre a arte um espaço que, embora possa questionar os resultados da “Análítica do belo”, também pode nos ajudar a esclarecer algumas das noções kantianas sobre os fenômenos, ocultas sob os conceitos vagos desta primeira parte da análise da faculdade de julgar estética.

Conforme já referido, pensamos que na relação entre “exemplar” e “regras da arte” há uma recuperação do problema do conceito geral de “obra de arte” a partir de restrições nas propriedades formais do objeto. Neste ponto queremos introduzir uma outra noção que, consideramos, acrescenta um aspecto importante para que o sacrifício da conceitualidade não seja um sacrifício de qualquer tentativa para distinguir entre o que seja arte e o que não, a saber, o que chamaremos de “espontaneidade da forma” do objeto belo.

O objeto não pode ser qualquer objeto porque tem que ser belo e parecer natureza, para isso deve ocultar sua artisticidade e renegar os aspectos mais mecânicos de sua execução. Só desta forma conseguirá mostrar um conteúdo esteticamente, sem alegorias nem sentidos dependentes do contexto, o que é para Kant a forma do universalmente compartilhável, mas sem conceitos que nos permitam estar conscientes de sua “essência” além do prazer que nos provoca. Mas ainda assim, nem o objeto belo, nem o artístico, podem ser qualquer objeto (nem natural, nem artificial), pois deve preencher aquela condição que o faz integrar o

universo dos objetos técnicos, embora não definidos nem hipoteticamente (quer dizer, da finalidade sem fim que não é nem a de um artefeto particular que consegue se inserir num sistema, nem a do organismo vivo).

Assim, diz-nos Kant no § 45 da *KU*:

Face a um produto da bela arte temos que tomar consciência que ele é arte e não natureza. Todavia a conformidade a fins na forma do mesmo tem que parecer tão livre de toda a coerção de regras arbitrárias, como se ele fosse um produto da simples natureza. (...) Portanto, embora a conformidade a fins no produto da arte bela na verdade seja intencional, ela, contudo, não tem que parecer intencional; isto é a bela arte tem que *passar por natureza*, conquanto na verdade tenhamos consciência dela como arte. (Ak. 306-7)

Como interpretar “arte” e “natureza” nesta afirmação de Kant? Uma primeira interpretação que pode nos vir à mente é a da arte como um produto intencional (teleológico) e da natureza como um produto não intencional (não teleológico). Destarte, poderíamos apresentar o parágrafo da seguinte forma:

Face a um produto da bela arte temos que tomar consciência que ele é **teleológico** e não **não teleológico**. Todavia a conformidade a fins na forma do mesmo tem que parecer tão livre de toda a coerção de regras arbitrárias, como se ele fosse um produto da simples **não teleologia**. (...) Portanto, embora a conformidade a fins no produto da arte bela na verdade seja intencional, ela, contudo, não tem que parecer intencional; isto é a bela arte tem que *passar por não teleológica*, conquanto na verdade tenhamos consciência dela como **teleológica**.

O problema desta substituição está em que a primeira oração fica trivial e a segunda parece implicar uma contradição.

Uma segunda interpretação é a de Henry Allison, no seu livro *Kant's Theory of Taste*, para o qual a arte é um produto intencional (teleológico) e a natureza um produto orgânico (não só organizado senão que se organiza a si mesmo) :

Visto isoladamente, a primeira condição (de que sejamos cômicos do objeto como arte) é de alguma maneira sugestiva da conhecida posição de Arthur Danto sobre a natureza da arte. Apelando às caixas de Brilho como caso paradigmático, Danto sugere que a questão do que faz algo uma obra de arte [bela] não pode ser respondida pela referência a nenhuma propriedade formal do objeto. Porque em termos destas propriedades, não pode ser distinguida de uma caixa de Brilho ordinária que pode se achar numa loja; e o mesmo pode ser dito do urinol de Duchamp e semelhantes. O que as faz obras de arte, então, desde a posição de Danto, é seu “ser sobre algo”; quer dizer, elas procuram fazer uma declaração (para Danto uma declaração reflexiva, teórica) sobre a própria natureza da arte, e para que nós as olhemos como obras de arte temos justamente que olhá-las nesta luz (como objetos que podem ser interpretados). [Arthur Danto, *Beyond the Brillo Box*.]

De modo semelhante, para Kant, ser cômicos de uma coisa como arte é tê-la como o resultado de um intento consciente de parte do artista e, por essa razão, como envolvendo “ser sobre algo” ou intencionalidade que, outrossim, a faz objeto de interpretação. (...)

No entanto, o segundo requisito (que a obra de arte seja semelhante com a natureza), que para Kant é claramente o mais importante, diferencia sua posição nitidamente da de Danto. (2001, 275)<sup>143</sup>

À procura da naturalidade, Allison vai lançar mão da organicidade da natureza, o que condiz com muitas das idéias que Kant considerasse a respeito do uso dos princípios teleológicos na filosofia, conforme já referido.<sup>144</sup> Certamente, o interesse fundamental estará no fato de combinar causas mecânicas com causas finais, numa “nova” versão da causa eficiente que é o gênio, permitindo as duas causas coincidir no mesmo objeto, e fazendo de Kant um formalista que preserva a idéia do “todo” e da sistematicidade diferente à da máquina, que não se auto-organiza, mas recebe sua organização de uma causa exterior (ALLISON: op. cit. 277-8). No entanto, além de colocar a obra como requerendo uma causa “natural” especial, e de diferir com Danto e Christel Fricke (ibidem, 275, n 9), pouco mais nos diz Allison com respeito a uma caracterização do que possa ser esta “condição de natureza” da obra de arte. Podemos, portanto, tomar a noção de organicidade como referência no que diz respeito ao termo “natureza”<sup>145</sup>, e ler o parágrafo que nos resulta problemático da seguinte forma:

Face a um produto da bela arte temos que tomar consciência que ele é **teleológico** e não **orgânico**. Todavia a conformidade a fins na forma do mesmo tem que parecer tão livre de toda a coerção de regras arbitrárias, como se ele fosse um produto da simples **organicidade**. (...) Portanto, embora a conformidade a fins no produto da arte bela na verdade seja intencional, ela, contudo, não tem que parecer intencional; isto é a bela arte tem que *passar por orgânica*, conquanto na verdade tenhamos consciência dela como **teleológica**.

A primeira frase pareceria ser contraditória, pois ainda que se trate a organicidade como uma forma “análoga” da teleologia, certamente a analogia se funda na necessidade de conceitos para explicar a possibilidade dos objetos, apesar de ter consciência de que esses são

<sup>143</sup> “Viewed in isolation, the first requirement (that we be conscious of the object as art) is somewhat suggestive of Arthur Danto’s well-known account of the nature of art. Appealing to Andy Warhol’s *Brillo Box* as a paradigm case, Danto suggest that the question of what makes something a work of [fine] art cannot be answered by reference to any observable properties of the object. For in terms of such properties, it is indistinguishable of the object. For in terms of such properties, it is indistinguishable from an ordinary Brillo box that one finds un a store; and the same may be said of Duchamp’s urinal and the like. What makes these works of art, then, on Danto’s view, is their “aboutness”; that is to say, they endeavor to make a statement (for Danto a reflexive, theoretical statement) about the nature of art itself, and for one to regard them as works of arte is just to view them in this light (as objects susceptible to interpretation. (...)

Nevertheless, the second requirement (that the work of art seem like nature), which for Kant is clearly the most important one, differentiates his view sharply from one such as Danto’s.”

Similarly, for Kant, to be conscious of something as art is to take it as a product of a conscious intent on the part of the artist and, therefore, as involving an “aboutness” or intentionality that likewise makes it subject to interpretation.”

<sup>144</sup> Cfr. nota de rodapé # 67.

<sup>145</sup> Contudo, temos que levar em conta que Allison não está advogando por uma arte que imite a natureza, e por momentos parece nem sequer estabelecer mais limites ao conceito de forma da obra em Kant que o do fato de não ser um objeto mecânico. Embora pareça claro que não está disposto a não incluir aos ready-mades, a anti-arte e outras formas contemporâneas, também não está afirmando mais que um formalismo ou organicismo muito superficial.

naturais, e não artísticos. Isto é: a “organicidade” e a “artisticidade” são sinônimas enquanto teleologicamente causadas, a auto-organização é o que se explica apelando a um conceito e não a causas mecânicas. O resto, no entanto, pareceria trivial.

Como interpretação alternativa, estabeleceremos a seguinte: pensar que a arte é um produto intencional (teleológico) e a natureza, um produto mecânico. O texto ler-se-ia assim:

Face a um produto da bela arte temos que tomar consciência que ele é **teleológico** e não **mecânico**. Todavia a conformidade a fins na forma do mesmo tem que parecer tão livre de toda a coerção de regras arbitrárias, como se ele fosse um produto da simples **mecanicidade**. (...) Portanto, embora a conformidade a fins no produto da arte bela na verdade seja intencional, ela, contudo, não tem que parecer intencional; isto é a bela arte tem que *passar por mecânica*, conquanto na verdade tenhamos consciência dela como **teleológica**.

O fundamento da proposta está em interpretar “mecânico” no sentido de “espontâneo”, sem relação com fins externos ou utilitários; isto é, não como os conceitos que guiam às artes mecânicas, senão como análogo ao próprio da legalidade própria da natureza de acordo com a primeira *Crítica*. Quer dizer, temos que olhar a arte como tendo sua própria legalidade embora não seja possível reconhecer os conceitos que a constituem como tal e pensando estes conceitos como o resultado de uma criação.<sup>146</sup>

Como argumento a favor desta interpretação diremos, em primeiro lugar, que em momento algum a consideração kantiana torna-se trivial. Além disso, cabe salientar que, no contexto em que está inserida a afirmação, Kant está enfatizando a distinção entre arte e natureza, controlando a dimensão intencional e criativa com uma dimensão “normativa”:

Um produto de arte, porém, aparece como natureza pelo fato que na verdade foi encontrada toda a *exatidão* no acordo com regras segundo as quais unicamente o produto pode tornar-se aquilo que deve ser, mas sem *esforço*, sem que transpareça a forma escolástica, isto é sem mostrar um vestígio de que a regra tenha pairado diante do artista e tenha algemado as faculdades do ânimo. (Ak. 307)

Contra a interpretação muito sugestiva de Allison, no que diz respeito a estrutura sistemática da relação arte-gênio, Kant não indica o conceito de “organismo” como “espelho” da beleza natural ou artística, coisa que já tinha feito, e escolhe não fazer no contexto da terceira *Crítica*. Parece plausível que Kant, podendo perfeitamente fazer esta assimilação, tivesse colocado algumas restrições ao uso de sistema que bem podem se compreender como ferramentas para garantir a passagem tanto entre o teórico e o prático quanto da finalidade dos sistemas (conformidade da natureza em geral às nossas faculdades de conhecer) e as finalidades contingentes específicas do belo e do organismo. Além disso, se Kant defendesse

---

<sup>146</sup> Possibilidade esta que, voltamos a salientar, não podemos afirmar das coisas em si mesmas não por ser contraditório, porém porque estaríamos indo além dos limites do cognoscível.

a tese de Allison, então não deveria falar de “natureza” em geral, senão que de certas formas da natureza às que se lhe atribui a forma orgânica.

Também podemos dar alguns argumentos do ponto de vista da teoria estética. Assim, a noção de “exemplar” associa-se com uma criação que se baseia no reconhecimento “natural” de uma “regra” dada na própria arte, que obriga a realizar o esforço de adequar forma a pensamento, preservando a liberdade, isto é, procurando uma aparência de “espontaneidade” e não uma “geração natural” ou “auto-organização”. Parece também mais “obscuro” aquilo que as obras de arte têm em comum (seu “ar de família”) que aquilo que os “organismos” têm em comum, quer dizer, ante a ausência de uma definição geral (que existe para os organismos) parece razoável pensar que Kant restringiu ainda mais as possíveis caracterizações da forma artística, podendo deixar assim uma normativa imanente não explícita, que é, ao final das contas, o que queremos dizer quando falamos de espontaneidade neste contexto.<sup>147</sup>

Os textos pré-críticos poderiam nos auxiliar nesta caracterização. Por exemplo, nas *Leituras sobre Metafísica* (datadas a meados da década de 1770), não considerando a dimensão universal, mas empírica do gosto, Kant realiza a seguinte observação que estabelece uma analogia entre uma “regra *a priori* determinante” e uma “regra *a priori* mediata (por comparação)” para as obras de acordo com o gosto (que responderia a regras universais empíricas) e exemplares:

Poderíamos dizer: algumas regras do gosto são *a priori*; mas não imediatamente *a priori*, senão mais bem comparativamente, de maneira que estas regras *a priori* se fundam em regras universais da experiência. Por exemplo, ordem, proporção, simetria, harmonia em música são regras que reconheço *a priori* e compreendo que comprazem a todos; mas novamente, estão fundadas em regras universais *a posteriori*. Podemos inclusive sustentar um gosto necessário, por exemplo, todos gostam de Homero, Cícero, Virgílio, etc. (Ak. XXVIII, 251-2.)<sup>148</sup>

Poder-se-ia perguntar: por que não interpretar “natural” como “espontâneo” e deixar o equívoco termo “mecânico” de lado? Porque Kant não caracteriza a natureza em geral de “espontânea” num outro sentido que aquele que serve para garantir o fato da mesma estar estruturada de acordo a leis mecânicas. Apresentamos este argumento, também, como argumento a favor de “dissolver” a primeira proposta de interpretação na nossa.

<sup>147</sup> Nesta linha de interpretação acreditamos encontrar em TRIAS: 1989.

<sup>148</sup> “One could also say: that some rules of taste are *a priori*; but not immediately *a priori*, rather comparatively, so that these *a priori* rules are themselves grounded on universal rules of experience. E.g., order, proportion, symmetry, harmony in music are rules which I cognize *a priori* and comprehend that they please all; but they are again grounded in universal *a posteriori* rules. We could also maintain a necessary taste, e.g., everyone has taste for Homer, Cicero, Virgil, etc.”



Neste sentido, “espontâneo” seria equivalente a “mecânico” enquanto “ordenado de acordo a leis não arbitrárias”, opondo-se a “intencional” como a “graça” se opõe à “consciência” no texto de 1810, *A respeito do teatro de marionetes* de Heinrich von Kleist. Este texto parece ser um bom auxílio no que diz respeito a certas concepções do natural que, embora Românticas, têm raízes profundas no senso comum filosófico da Alemanha da época kantiana e imediatamente pós-kantiana.<sup>149</sup>

O texto expõe uma discussão a respeito das vantagens de um amarionete com respeito a um bailarino, frente a um oponente que defenderia a superioridade da primeira com respeito ao último: “E quê vantagem haveria de ter essa boneca com respeito a um bailarino vivo?” (2002:4)<sup>150</sup> Ao que o oponente responde fazendo uma clara indicação da vantagem das leis mecânicas no que respeita à graça, e fazendo um comentário que pode nos fazer lembrar a crítica kantiana da “maneira”:

A vantagem? Antes de mais nada uma negativa, meu inestimável amigo; a saber, que esta boneca nunca se *afetaria*. A “afetação”, como O Senhor sabe, aparece quando a alma (*vis motrix*) encontra-se em qualquer lugar diferente no ponto de gravidade do movimento. (ibidem, 4-5)<sup>151</sup>

Assim, desenvolve toda uma argumentação dos desacertos inevitáveis do bailarino pela consciência da representação que está fazendo, como se a incorporação do personagem o fizesse perder o domínio corporal pela identificação afetiva. Esta situação é colocada como a daquele que, sabendo que tem que cumprir um fim, perde o domínio dos aspectos mecânicos através dos quais tem que fazê-lo, tornando evidente o esforço para sua realização.

Assim, o narrador ainda confirma sua tese de que o corpo humano, na medida em que é mais complexo, tem um potencial expressivo maior e com isso pode nos encantar mais que a marionete. Frente a isto, o oponente revela a relação entre mecânica e realização da beleza como análoga a da Criação:

Disse-lhe que, ainda que continuasse defendendo com a mesma habilidade as causas de seus paradoxos, jamais me faria crer que se pode apreciar um encanto<sup>152</sup> maior numa marionete mecânica do que na compleição do corpo humano.

Replico dizendo que nem sequer igualar-se à marionete seria possível ao homem. Unicamente um deus poderia rivalizar com a matéria nesta terra; e

<sup>149</sup> O texto pode se considerar representativo da tradição romântica e pré-romântica da “objetividade” da beleza da graça (cfr. SCHILLER (1793) *Ueber Anmut und Würde*). Sobre este aspecto em Kant, ver também VILLACANAS: 1990, 38-9.

<sup>150</sup> “Und der Vorteil, den diese Puppe vor lebendigen Tänzern voraus haben würde?”

<sup>151</sup> “Der Vorteil? Zuvörderst ein negativer, mein vortrefflicher Freund, nämlich dieser, daß sie sich niemals *zierte*. Denn Ziererei erscheint, wie Sie wissen, wenn sich die Seele (*vis motrix*) in irgend einem andern Punkte befindet, als in Schwerpunkt der Bewegung.“

<sup>152</sup> Traduzo “Anmut” por “encanto” porque o autor vai utilizar “Grazie” mais adiante, porém vale lembrar que ter um significado semelhante não faz mal neste contexto.

em tal caso se verificaria o ponto no que os dois extremos do mundo anular se tocariam. (ibidem, 5-6) <sup>153</sup>

O diálogo continua com um narrador bastante convicto que, como o sofista nos Diálogos de Platão, começa a argumentar a favor do seu oponente, a partir do reconhecimento de que “conhecia certamente as desordens que causava a consciência na graça do ser humano.” (ibidem, 6) <sup>154</sup>

Não obstante considerarmos importante evitar as tendências spinozistas de von Kleist, isto é, evitar transpassar os limites da filosofia transcendental e unir mecanismo e teleologia no “ponto em que os dois extremos do mundo anular se tocariam”, a idéia de que há uma instância na qual todas as leis se unificam, tanto as do fenômeno como as intencionais, percorre toda a *KU*. Mesmo assim, qualquer hipótese a respeito fica fora do alcance da razão pura e os esforços do juízo por encontrar o ponto serão vãos no que diz respeito aos objetos belos (onde não haverá objetivação de fim ou conceito nenhum), e infinitos no caso dos organismos vivos.

A beleza não pode ser reduzida a um mecanismo, nem a um fim ou intenção. Poderíamos dizer que tem sua própria espontaneidade, mas que esta permanece oculta para nós e só se revela na obra do gênio (e nem ele mesmo pode nos explicá-la). Isto a aproxima àquilo que faz a natureza bela, o que nos permanece ainda mais obscuro na medida em que não podemos afirmar a existência de um criador. Destarte, o conceito ou regra da beleza permanece inescrutável, o modo em que gera esse prazer em nós continua desconhecido. Parece que, por acaso da natureza, as obras de arte chegam ao mundo portando intenções diversas: significados e modos de apresentá-los.

Do texto de von Kleist, queremos conservar a idéia de que há um produto criado (intencional) mas que é conseguido na adequação às regras da prática na que está inscrito (que é exemplar e se guia por outros exemplares). Quiçá Kant poderia ter aprofundado as relações entre continuidade e inovação na geração do exemplar, mas é razoável que a própria “espontaneidade”, que garante o jogo das faculdades, tenha primado por sobre o desenvolvimento empírico da prática artística.

---

<sup>153</sup> “Ich Sagte, daß, so geschickt er auch die Sache seine Paradoxe führe, er mich doch nimmermehr glauben machen würde, daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könne, als in dem Bau des menschlichen Körpers.

Er versetzte, daß es dem Menschen schlechthin unmöglich wäre, den Gliedermann darin auch nur zu erreichen. Nur ein Gott könne sich, auf diesem Felde, mit der Materie messen; und hier sei der Punkt, wo die beiden Enden der ringförmigen Welt in einander griffen.“

<sup>154</sup> “[I]ch gar wohl wüßte, welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewußtsein anrichtet.”

## 9.2. Por que Kant haveria ficado satisfeito com esta caracterização da arte?

Devido aos problemas expostos nesta terceira parte do trabalho, refletiremos aqui acerca das razões que poderiam ter levado Kant a não achar problemática sua caracterização da arte e a relação desta com o gosto. Partimos da base de que não se trata só de um problema de desinteresse pelas belas artes nem um furor de sistematicidade. Sobretudo levando-se em conta que, para o problema do gosto, o problema das belas artes era importante, e historicamente este problema foi o que ocupou as reflexões kantianas e deu lugar à *KU*.

Consideraremos como fatores que ajudaram ao “encobrimento” destes problemas os seguintes: a) a crise do “paradigma mimético”, que foi útil aos efeitos de estabelecer um lugar especial para a beleza e a arte no marco do sistema kantiano; b) que a vigência do cânone clássico, também benéfica, na medida em que o universo empírico de obras de arte e de avaliações sobre a arte que se apresentava a Kant permitia explorar uma dimensão normativa que, embora problemática, não questionava a necessidade de procurar definições mais dependentes da historicidade; e c) que o dilema natureza-liberdade/sensível-suprasensível, que torna problemática a “Dialética da faculdade de julgar estética”, tem na função simbolizadora da beleza um fator a mais para procurar argumentos para a indeterminação conceitual do objeto.

### 9.2.1. *O ocaso da mimesis como teoria estética*

A teoria de que a arte tem como alvo a imitação da natureza ou teoria da mimese tem sua origem muito cedo na filosofia, nos textos de Platão. Embora sem lhe ser um conceito sistemático, a idéia de que a arte grega tinha se desenvolvido com este fim parece ser parte do sentido comum de sua época. Na Poética de Aristóteles, esta noção vai cobrar uma caracterização mais estrita e sistemática, ao ponto de conseguir pôr em questão que se trata de mera imitação, porém sem abandonar a verossimilhança como cometido na produção artística.

Em fins do século XVIII a situação havia mudado substancialmente. Para começar o contato entre culturas e séculos de arte cristãos, tinham mudado alguns dos referentes artísticos o modo de perceber a arte da cultura erudita da época. Do mesmo modo, a introdução de novas técnicas para a imitação científica por parte da Renascença, tinha mudado alguns dos pré-conceitos ou conceitos ingênuos no que respeita à qualidade imitativa da arte grega, que deixava de ser percebida como imitação do modelo bem sucedido (ou de partes de modelos; como as das cinco mulheres as que Zeuxis haveria solicitado posar para copiar as partes a partir das quais pintar a Helena segundo a anedota de Plínio).

Há um sentido no qual se poderia afirmar que a noção de imitação morreu por sua própria mão, na medida em que era uma má hipótese para explicar a natureza da prática artística mesmo sendo a motivação que os próprios artistas puderam se propor.

Cabe agora confessar que estamos afirmando que a concepção de que a idéia de “imitação” da natureza, no melhor dos casos, sempre foi uma idéia ingênua, e mais ainda no século XVIII. Os neoclássicos não imitavam a natureza, “imitavam” os clássicos. Isso implicava, às vezes para eles mesmos, o desígnio de idealizar a natureza mais que o de imitá-la. A “deformação” idealizante não era, é claro, uma “maneira”, mas nem por isso era mais fiel ao natural, como claramente mostraria a crise nas artes visuais que significou a descoberta do daguerreótipo.

Claro que o marco de interpretação mimético teve, possivelmente mais do que nunca, seus seguidores mais ferozes no início da modernidade. Justamente porque a fascinação pela arte clássica levava a um impulso de reprodução que, ao final, demonstrou eloqüentemente o fracasso desta iniciativa. Os imitadores resultaram não serem artistas. Esta não foi só uma conclusão teórica, senão que foi o resultado do projeto mais rigoroso de recuperação dos antigos. As obras formalmente mais corretas, as mais submissas ao conjunto de prescrições herdadas, não resultaram interessantes. Alguma coisa estava falhando.

Kant se pronuncia claramente contra o fato de que a imitação possa reger a arte. São conhecidas as passagens onde Kant delata que o artifício que aparece como natureza deixa de gerar prazer quando é descoberto que não é a bela natureza a que o produz, mas o ser humano. Esta crítica à idéia de imitação aparece, sobretudo, nas considerações sobre o possível interesse na existência do belo, e tem a ver em geral com o fato de que é o reconhecimento do agente natural no objeto belo (ou seja, a forma da intencionalidade sem poder se estabelecer nem o fim nem um agente inteligível). Destarte, a imitação é radicalmente rejeitada:

É todavia digno de nota a esse respeito que, si se tivesse secretamente enganado essa amante do belo [o contemplador solitário], plantando na terra flores artificiais (que se podem se confeccionar bem semelhantemente às naturais) ou pondo sobre ramos de árvores, pássaros entalhados artificialmente e ele, além disso descobrisse a fraude, o interesse imediato que ele antes demonstrava por esses objetos, logo desapareceria, mas talvez se apresentasse em seu lugar um outro, ou seja, o interesse da vaidade de decorar com ele seu quarto para olhos estranhos. (Ak. V 299)

Ora, neste caso não se trata de exemplos das belas artes, onde a “ilusão” ou efeito de verdade ainda parece ter um lugar:

[A] arte bela ou é uma imitação desta [natureza] a ponto de chegar ao engano, ou então ela produz o efeito de (ser tida por) uma beleza da natureza; ou ela é uma arte visível intencionalmente dirigida à nossa complacência; mas neste caso a complacência nesse produto na verdade ocorreria através do gosto, e não despertaria senão um interesse mediato

pela causa que se encontraria como fundamento, a saber, por uma arte que somente pode interessar por seu fim, jamais em si mesma.(Ak. V 301)

Convém notar que o próprio Kant aceita que a semelhança com o natural pode ser parte do resultado da arte, e que a ilusão de realidade terá lugar. A idealização que sugere Kant quando fala das artes nos §§ 48 e 51 mostra que não se trata de uma teoria estética, porém é sintomático do posicionamento ingênuo de Kant frente ao naturalismo nas artes. Este naturalismo vai resultar num difícil balanço entre arte e natureza, porém não fica completamente criticada a teoria clássica da imitação.

Onde sim há uma crítica radical à idéia de imitação é na teoria do gênio, mas não no sentido de criticar o gênio que tenta imitar o natural, mas daquele que tenta copiar os modelos de arte consagrados. Neste sentido faz eco às críticas aos clássicos, que quase já eram parte do sentido comum da época, na medida em que “[q]ualquer um concorda em que o gênio opõe-se totalmente ao *espírito de imitação*”.(Ak. V 308)

Poderíamos pensar que a crítica a idéia de imitação da natureza pode ser derivada desta caracterização do gênio. Porém, ao não poder afirmar que Kant rejeitasse este modelo naturalista como parte das técnicas elementares da arte, a crítica fica empobrecida. Isto acontece porque a imitação da natureza pode vir em auxílio da arte, e mesmo pode formar parte do estoque de técnicas reconhecidas como disponíveis. O que queremos salientar com isto é que uma teoria que promove a originalidade do gênio não fica imediatamente livre da teoria da arte como imitação da natureza ou da fé na capacidade do artista para atingir a semelhança. Uma crítica disto requereria, como no caso do Gombrich, um estudo do exemplar. O fracasso da noção ingênua de imitação sente-se na teoria do gênio como produtor de uma obra, mas não sua superação.<sup>155</sup> Onde encontramos a recusa à idéia de imitação sem dúvida alguma e no que atinge a prática mesma do gênio, as linhas de diferenciação da arte de outro tipo de objetos como as artes mecânicas, e também serve para mostrar as diferenças significativas entre arte e ciência:

A razão é que Newton poderia mostrar, não somente a si próprio mas a qualquer outro, de modo totalmente intuitivo e determinado para a sua sucessão todos os passos que ele devia dar desde os primeiros elementos da Geometria até as suas grandes e profundas descobertas; mas nenhum Homero ou Wieland pode indicar como suas idéias ricas em fantasia e contudo ao mesmo tempo densas de pensamento surgem e reúnem-se em sua cabeça, porque ele mesmo não o sabe, e, portanto, também não pode ensiná-lo a nenhum outro. No campo científico, portanto, o maior descobridor não se distingue do mais laborioso imitador e aprendiz senão

---

<sup>155</sup> De fato, Hegel, que de alguma maneira tentará superar os limites da estética do gosto e do cânone clássico, acabará a história da arte no episódio, a seu ver, mais “imitativo da natureza” ou realista possível. Sobre este ponto ver HERRERA NOGUERA: 2006.

por uma diferença de grau, contrariamente se distingue especificamente daquele que a natureza dotou para a arte bela. (Ak. V 309)

Isto não elimina a necessidade indispensável do trabalho de escola sobre os exemplares que outros gênios criaram. Caso se faça eco às críticas à idéia de imitação, também se resiste à originalidade sem controle de uma distinção radical entre a beleza natural e a artística:

Conquanto arte mecânica e arte bela sejam muito distintas entre si, a primeira enquanto simples arte da diligência a da aprendizagem, a segunda, enquanto arte do gênio, não há nenhuma arte bela na qual algo mecânico, que pode ser captado e seguido seguindo regras, e portanto algo *acadêmico*, não constitua a condição essencial da arte. Pois neste caso algo tem que ser pensado como fim, do contrário não se pode atribuir seu produto a absolutamente nenhuma arte: seria simplesmente *produto do acaso*. Mas para por um fim em ação são requeridas determinadas regras, as quais não se podem dispensar. (Ak. V 310)

Temos mostrado que as regras em jogo não são só as regras mecânicas da técnica formal. Porém, cabe notar que neste trecho estas são consideradas como essenciais no que diz respeito ao que permite reconhecer o objeto como obra de arte e não produto da casualidade. Neste sentido, podemos reforçar a idéia de que o exemplar está na base do que Kant reconheceria como uma prática de aprendizagem na valoração; e as técnicas são o que estaria na base elementar da tarefa do artista.

Contudo, esta crise da idéia de representação mimética abriu espaço para introduzir a noção de liberdade não só na arte, porém também na natureza bela. E isto foi feito mostrando a todos que não era no fato de conseguir a semelhança que o artista cumpria sua tarefa com sucesso, mas no fato de se “libertar” dela. A passagem à libertação da natureza das rígidas regras que ela mesma possuía, pode ser olhada como consequência disto. No entanto, o lugar do sentimento de beleza e da experiência estética não pode ser reduzido apenas a isso, nem existem razões de que em Kant haveria sido diferente.

### 9.2.2. *O progresso na arte*

Há um sentido em que, ao introduzir uma dimensão regulativa na produção artística, Kant dá à tradição um lugar de extrema importância. Mas o filósofo não pretende converter esta regra em algo tão empírico como uma tradição; embora num sentido importante o seja, pelo que vai fazê-la dependente da regularidade necessária para a reação ante a beleza própria do juízo de gosto e se manterá, então, sem criticar a noção mesma de imitação como reprodução automática e simplesmente cortando as asas ao gênio para conservar determinados parâmetros na produção artística. Destarte, as obras de arte formam parte de uma tradição, menos por responder a um mesmo conceito geral que por despertar o aplauso “transcendental” próprio do juízo de gosto.

Assim sendo, o problema da imitação se vincula ao problema da história da arte na medida em que o fracasso desta noção ingênua exigia a necessidade de buscar um novo fundamento para estabelecer qual era a atividade própria do artista, e a partir do que valorizar suas produções. O que nos permite incluir objetos tão diversos num mesmo conceito?

Quando Kant se pergunta pelo problema do desenvolvimento da arte, não o faz de uma ótica de progresso de uma prática específica. As artes, na medida em que são o objeto de juízos de valor não conceituais, nunca deslocam as anteriores nem as melhoram. Ainda mais, na medida em que o gênio é um talento natural, não se pode mais que esperar por sua aparição num momento determinado.

Do mesmo modo, fornecendo esta impossibilidade de falar de um progresso na arte, Kant afirma que esse tem um limite:

Justamente no fato que aquele talento é feito para a perfeição sempre maior e crescente dos conhecimentos e de toda utilidade, que deles depende, e igualmente para a instalação de outros nos mesmos conhecimentos, reside uma grande vantagem dos primeiros face àqueles que merecem a honra de chamar-se gênios, porque para estes a arte cessa em qualquer parte, na medida em que lhe é posto um limite além do qual ela não pode avançar e que presumivelmente já foi alcançado há tempo e não pode mais ser ampliado;... (Ak. V 309)

Não parece demasiada especulação supor que este limite fica estabelecido pelo gosto, na medida em que a regra não pode ser determinada porque “então o juízo do belo seria determinável segundo conceitos.” (ibidem) O gosto limita o gênio através de modelos, exemplares, única forma de transmissão cultural desta “regra”, e que, no entender de Kant, já tinha alcançado seu nível mais alto. Não parece ousado dizer que, para Kant, apesar de que não se poder determinar o conceito que faz a obra, ele mesmo o encontra exibido no cânon clássico.

Se combinarmos esta concepção do desenvolvimento artístico com alguns dos exemplos da terceira *Crítica*, podemos afirmar que encontramos no filósofo uma adesão às tendências consideradas “idealizantes” da natureza com relação à arte, claramente vinculadas com a adesão ao modelo clássico de representação da natureza. Em Kant, o impulso idealizador está claramente vinculado aos conceitos em jogo na obra, tal como fica estabelecido no § 17 da *KU*. O movimento é conhecido na estética e vai de um realismo da imagem a um realismo da idéia, onde a verdade é preservada não pela sua fidelidade ao natural, mas por sua adequação ao conceito.

Sendo assim, estando limitado o universo dos objetos considerados obras de arte, mesmo a pretensão de originalidade do gênio não aparecia para Kant como um problema. Frente a este universo dado, o anseio por um conceito que permita reconhecer o que é ou não

arte, não parece muito problemático. Por isso voltamos a salientar o fato de que Kant tenha apresentado o problema, mesmo sem sequer imaginar as complexidades que este conceito esperava em seu “progredir” histórico.

### 9.2.3. *Arte e símbolo*

Temos considerado que a arte expressa idéias de uma forma que aspira a uma universalidade semelhante à da relação natural entre significante e significado. Outrossim, vimos sustentando que esta relação era argumentalmente fraca e que o sustento final estaria no gosto, e seria equivalente tanto para a natureza como para a arte. Agora, na hora de expor as possíveis razões para que Kant tenha deixado o problema do conceito de arte neste ponto, consideraremos o fato de que tanto a bela arte como a bela natureza sejam “símbolos” da moralidade.

De acordo com o § 59 da *KU* a beleza é o símbolo da moralidade. Diz Kant, num trecho já citado no Capítulo 8 (Ak. V 351), que uma *hipotipose*, isto é, uma exibição, pode ser ou bem esquemática (intuição dada *a priori*) ou bem simbólica (representação de um objeto que somente a razão pode conceber). Esta operação simbólica é análoga ao esquematismo devido ao fato de que a reflexão procede da mesma forma, embora deixando de lado a possibilidade de obter uma regra que mostre (ou demonstre) o conteúdo.

Destarte, neste caso a simbolização seria uma relação “natural” entre significante e significado não pelo fato de ser semelhante ao natural, mas por estar relacionada com um objeto que a razão pode conceber embora não teoricamente. Como é possível que isto aconteça sem arbitrariedade é, sem sombra de dúvidas, um problema difícil de resolver. Um exemplo de conhecimento simbólico que mostra claramente este problema é, afirmado pelo próprio Kant, o conhecimento de Deus. No caso da afirmação de que se trata de um esquema, cair-se-á no antropomorfismo, quer dizer, quem pensar que se trata de uma instância fundada em conceitos *a priori* que podem se mostrar na intuição de forma probatória, estará indo além dos limites do conhecimento possível.

Se aceitarmos que o símbolo é, como diz Kant nesse parágrafo, uma exibição indireta de um conceito da razão por intermédio de uma analogia para a qual são utilizadas intuições empíricas, muito de que temos apresentado como “estética kantiana” ficaria anulado ou, pelo menos, em xeque. (Ak. V 352-3)

Por um lado, teríamos boas razões para pensar que a teoria da mimesis é um morto que goza de muito boa saúde, pois são intuições empíricas as que vêm auxiliar o artista que representa esse conteúdo da razão. Por outro lado, as idéias estéticas ficariam reduzidas a analogias. Finalmente, o padrão do gosto, ou a causa do prazer, bem poderia ser colocado na



razão e, deste modo, reduzido à expressão sensível ou bem das coisas em si mesmas (concepção muito familiar a da beleza como sensação confusa) ou de idéias morais (que neste contexto formam parte do mesmo universo inteligível que as anteriores).

Neste trabalho tentamos mostrar que, embora Kant não seja sempre claro, há boas razões para pensar que a imitação da natureza como forma de arte e a assimilação das idéias estéticas com alegorias não são concepções da experiência estética sistematicamente aceitáveis na proposta kantiana. Ainda tendo reconhecido que são idéias que aparecem no texto kantiano, às vezes com maior ou menor intensidade, a coerência interna da teoria estética parece mostrar que temos que priorizar tanto a originalidade da produção genial como a inefabilidade da idéia estética (mesmo sendo esta constituída ao redor de muitos conceitos de referência).

Ora, que acontece com a intervenção do mundo “inteligível” como fundamental na beleza? Kant parece muito radical nesse sentido:

Ora eu digo: o belo é o símbolo do moralmente-bom; e também somente sob este aspecto (uma referência que é natural a qualquer um e que também se exige de qualquer outro como dever) ele apraz com uma pretensão de assentimento de qualquer outro em cujo caso o ânimo é ao mesmo tempo consciente de um certo enobrecimento e elevação sobre a simples receptividade de um prazer através de impressões dos sentidos a aprecia também o valor de outros segundo a uma máxima semelhante da sua faculdade do juízo. E o *inteligível* que (...) o gosto tem em mira com o qual concordam mesmo as nossas faculdades de conhecimento superiores e sem o qual cresceriam meras contradições entre sua natureza e as pretensões do gosto. Nesta faculdade o juízo não se vê submetido a uma heteronomia das leis da experiência, como de mais a mais ocorre no ajuizamento empírico: ele dá a si própria a lei com respeito aos objetos de uma complacência tão pura, assim como a razão o faz com respeito à faculdade de apetição e ela vê-se referida, quer devido a esta possibilidade interna no sujeito, quer devido à possibilidade externa de uma natureza concordante com ela, a algo que não é natureza e tampouco liberdade, mas que contudo está conectado com o fundamento desta, ou seja, o suprasensível no qual a faculdade teórica está ligada em vista da unidade, como a faculdade prática, de um modo comum e desconhecido. (Ak. V 353)

As prefigurações românticas são evidentes. Porém, acreditamos que nossa exposição de aspectos fundamentais como o da sentimentalidade do reconhecimento do gosto, o exemplar como modelo da criação artística e a “espontaneidade” da forma bela nos permitem dizer que Kant não consegue que este fundamento de unidade do sensível e do inteligível esgote sua teoria estética.

Neste ponto nos encontramos com o velho problema da universalidade da experiência estética, problema ao qual Kant volta uma e outra vez na *KU*, só que a partir de um foco peculiar: o da relação entre a forma sensível e o inteligível. A pergunta que está subjacente à colocação da beleza como símbolo é a de se é necessário um fundamento

inteligível para toda experiência universalmente compartilhável. Este problema que pode ser considerado de muitas formas, menos como trivial, coloca a beleza numa encruzilhada da que lhe seria muito difícil sair: a de enfrentar sua autonomia na necessária dependência com outro âmbito da experiência, no caso kantiano, rigorosamente delimitado.

Não acreditamos poder resolver este problema, embora também não acreditemos que Kant nos dê uma solução esclarecida do mesmo. Só podemos fazer algumas considerações externas visando salientar os aspectos relevantes deste problema para a teoria estética.

Em primeiro lugar, devemos dizer que a opção da beleza como percepção confusa parece poder se eliminar do programa kantiano, na medida em que a relação entre o símbolo é a coisa não é a mesma que entre a coisa sem esclarecer e a coisa esclarecida. Neste sentido, os conteúdos que pareceriam estar sendo vinculados à beleza são, de pleno direito, os conteúdos morais.

Em segundo lugar, acreditamos que a relação entre arte e idéias (sejam estas concebidas como crenças relativas a uma sociedade ou entidades reais — e tudo o que possa se colocar no meio—) sempre foi complexa e difícil de articular, sobretudo numa época cuja arte é essencialmente representativa; esta ligação pode se oferecer como inevitável para o filósofo (embora, *a priori*, nada deveria o ser). Acreditamos que a ligação entre beleza e moral é argumentalmente fraca (pensável, porém não cognoscível) e a arte passa a depender do lugar sistemático da beleza através de sua naturalização. Neste sentido, ainda achando que a naturalização possa ser considerada o reconhecimento de uma “legalidade” própria da beleza, a impossibilidade sistemática de que esta tenha algum reconhecimento descarta qualquer tentativa de estabelecer uma autonomia da arte bem consolidada.

O lugar sistemático da arte lhe nega a possibilidade de um domínio próprio. Isto facilita que seu funcionamento autônomo seja entendido como símbolo de outros âmbitos da experiência, mas não é suficiente para garantir o direito da beleza de ser tal. Para Kant, esta configuração pode ter sido satisfatória, mas para nós representa uma razão mais para nos aprofundarmos na “legalidade” não da beleza, mas da arte.

Neste ponto convém pensar melhor a relação entre arte e moral a partir do dilema da autonomia da arte, e da relação entre o especificamente artístico tal e como pode ser pensado na teoria kantiana. Colocadas as marcas do especificamente artístico no exemplar e sua relação com o gosto na sua mera legalidade própria possível (sem levar em conta os compromissos de tentar levá-la ao nível da fundamentação transcendental), resta ver sua relação com a significação fora do lugar transcendental ou prescindindo deste. Neste sentido, daremos início à última seção deste trabalho. A moral passará a ser, daqui por diante, um

corpus de idéias sem capacidade de fornecer fundamentos inteligíveis nem legalidades quaisquer.

### **9.3. Normatividade do gosto e autonomia da arte**

Entende-se por autonomia da arte o fenômeno pelo qual esta prática adquire legitimação social como prática com fins próprios. Este fenômeno é tradicionalmente datado no percurso dos séculos XVII e XVIII, consolidando-se no século XIX e tornando-se totalmente aceito, no Ocidente, no XX. De acordo com isto, Kant se encontraria numa fase de transição de uma arte concebida como meio ao serviço de outras funções a uma arte feita por si mesma, ou “arte pela arte” como se conhece na literatura corrente sobre o tema.

O problema da autonomia da arte não é menor, porque comporta o problema de se aquilo que hoje chamamos arte, mas foi produzido antes deste processo ou fora do Ocidente, pode ser chamado legitimamente de arte ou não. Assim, a pergunta sobre se às pinturas de Altamira, os pictogramas egípcios, a arquitetura asiática ou as máscaras tribais são, efetivamente, arte. Mesmo a arte grega, a romana e toda a arte cristã seriam não arte.

Por um lado, existiria uma continuidade nas práticas dos artistas que realizaram estes objetos que falaria a favor da incorporação destes objetos no conceito arte. Por outra, a ruptura nestas práticas, que assiste o século XX, questiona também se é a prática que faz o artista ou a instituição arte que o faz.

Em outro tipo de objetos, este problema parece não acontecer. Sem importar a função social que pudesse ter, numa cultura, um saca-rolha, em geral se entende que sua criação teve em conta uma função primordial específica, e qualquer culto ou ritual que possa se gerar em torno a um objeto tal não muda esse fato essencial que vem da sua utilidade concreta. Não acontece o mesmo com a arte que, de fato, tem-se constituído ao longo de sua história longe do alvo de se objeto de gosto, e mais interessada em cumprir a função de transmitir mensagens, personificar divindades, ou no caso da arquitetura, diretamente cumprir uma (ou mais de uma) função. Destarte quanto ao critério de aprazimento no gosto, já seja kantiano ou como bagagem cultural socialmente adquirida.

Certamente parece ter razão Kant que o interesse na existência do objeto não estava dado pela satisfação produzida, pois esta “seria em verdade produzida pelo gosto; mas nisso não haveria um outro interesse que aquele que se referisse imediatamente à causa da mesma ou ao princípio desta obra, isto é, a uma parte que não pode interessar mais que por seu objeto, e nunca por si mesma.” (Ak. V 301)

O gosto ou a avaliação estética estariam, porém, num dos melhores casos teoricamente possíveis, no reconhecimento do próprio artista’ mas não no valor social dado ao

seu produto. As obras não eram feitas para ser contempladas, já não a ilha deserta na qual Kant considerava ser impensável pensar na fruição estética ou na preocupação pela beleza, mas nas próprias comunidades onde o valor social deveria ser indiscutível.

Um primeiro passo na consideração da relação entre o gosto e a autonomia da arte poderia estar em pensar o interesse social no entender de Kant. Para o filósofo, este valor social é considerado como o interesse empírico no belo. Assim, no § 41 diz-nos Kant:

Empiricamente, o belo interessa somente em *sociedade*; e se admite o impulso à sociedade como natural ao homem, *mas* a aptidão e a propensão a ela, isto é, a *sociabilidade*, como requisito do homem enquanto criatura destinada à sociedade, portanto como propriedade pertencente à *humanidade*, não se pode também considerar o gosto como uma faculdade de ajuizamento de tudo aquilo pelo qual se pode comunicar mesmo o seu *sentimento* a qualquer outro, por conseguinte como meio de promoção daquilo que a inclinação natural de cada um reivindica. (Ak. V 296-7)

Neste marco entram, fundamentalmente, os prazeres agradáveis, dos quais, com certeza, nenhum antropólogo ou historiador tem duvidado da existência em todas as comunidades humanas. No entanto, algumas formas da beleza ou do que seriam belezas livres entram também em jogo aqui no recentemente mencionado exemplo do indivíduo numa ilha deserta.

Um homem abandonado em uma ilha deserta não adornaria para si só nem sua choupana nem a si próprio, nem procuraria flores nem 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 ajuíza-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 outros. (Ak. V 297)

Assim, a comunicabilidade do prazer cumpre um rol social fundamental e está na base da validade da prática artística. Porém, sendo as artes belas artes e não apenas artes agradáveis, sua função é ainda mais importante. Neste caso, trata-se do interesse moral do qual a beleza é símbolo, e sendo a beleza natural menos atingível por interesses de outras espécies, esta será superior para a função enaltecadora do espírito.

Se uma pessoa, que tem gosto suficiente para julgar sobre produtos da arte bela com a máxima correção e finura, de bom grado abandona o quarto no qual se encontra naquelas belezas que entretém a vaidade e em todo caso os prazeres em sociedade, e volta-se para o belo da natureza para encontrar aqui uma espécie de volúpia por seu espírito em um curso de pensamento que ele jamais pode desenvolver completamente, então nós próprios contemplaremos essa sua escolha com veneração e pressuporemos nele uma alma bela, que nenhum versado em arte e seu amante pode reivindicar em virtude do interesse que ele toma por seus objetos. (Ak. V 299-300)

O conhecedor da arte, o erudito amante dos objetos, priva-se, ao que parece, de uma experiência moral superior. Isto, que pode ser muito mau para o filósofo da moral, fornece-nos um excelente argumento para sustentar que Kant, embora tendo colocado a arte

como bela na função de símbolo da moral, tenha já aceito o espaço da avaliação propriamente artística.

Destarte, parece que poderíamos conciliar o rol que adjudicamos ao exemplar, não no sentido de pensar num exemplar de símbolo da moralidade, mas num exemplar de “obra de arte”. Do mesmo modo, o processo de “naturalização” com sua inevitável queda no furo sistemático da afinidade entre o conhecimento e a moral do gosto pela natureza, mostra, na impossibilidade mesma de ser definido, um outro aspecto: o de um espaço com legitimidade própria.

Neste sentido, consideramos que o espaço aberto não é o geralmente considerado tal pelos formalistas, a saber, o da contemplação das formas com independência do conteúdo.<sup>156</sup> Trata-se de um espaço mais complexo, capaz de articular as outras funções da arte e a conceitualidade que tanto o pareceria fazer abandonar teses autonomistas.<sup>157</sup> Sendo assim, além do rol cognitivo e moral que o gosto possa ter, e mesmo além de seu rol social como prazer unido à comunicação, certamente há também um espaço de reconhecimento de uma prática com regras próprias.

---

<sup>156</sup> Cfr. MORGAN: 1992; ABRAMS: 1991 e o comentário sobre eles em MORENO: 2005.

<sup>157</sup> Cfr. GUYER: 1994; HASKINS: 1989 e novamente sobre este aspecto MORENO: 2005.

## CONCLUSÕES

Para concluir sugeriremos voltar ao problema inicial apresentado no Capítulo 3 deste trabalho, o do objeto arqueológico. Faremos, a partir deste, uma reconstrução de possíveis rastros de nossa civilização para uma outra geração de humanos que nos suceda daqui em muito tempo.

Se o objeto achado fosse um corpo humano ou um organismo qualquer que houvesse tido vida, o arqueólogo do futuro ver-se-ia certamente obrigado a caracterizá-lo conceitualmente, para compreendê-lo em suas funções e peculiaridades. Isto possivelmente poderia ser feito ou bem em analogia com formas já conhecidas e estudadas, ou bem em caso de dispor de mais descobrimentos que permitissem estudos mais profundos. Porém, Kant poderia afirmar que — desconhecendo os níveis atingidos hoje na biologia determinista — não poderão nem reproduzi-lo de forma semelhante à do artefato, nem criar originais. Ora, não temos que colocar os óculos kantianos para perceber que, mesmo podendo gerar réplicas por clonagem, é quase certo que isto não poderia reproduzir os caracteres adquiridos que ainda não tivessem se consolidados como tais, nem poderia evitar o desenvolvimento de um ser original no novo ambiente.

Uma outra opção está em que o objeto achado seja um objeto utilitário. Neste caso, é claro que a compreensão do que o objeto seja passará, nas palavras do próprio Kant, pelo conhecimento teórico. Podemos descrever suas características e funções de forma tal que, sem ter que exibir um “exemplar”, possam-se produzir e compreender objetos de similares características e funções (embora, não originais em sentido estrito).

Que aconteceria neste caso com os *ready-mades*? Bom, parece claro que não seriam identificados como obras de arte, a menos que se apresentassem certos indícios: como a assinatura do urinol ou o pódio da roda de bicicleta. E, ainda assim, poderiam ser interpretados de formas muito diferentes. Nesta teoria do objeto arqueológico, parece não haver lugar para estes objetos como obras de arte. A reconstrução dos fenômenos sociais que voltam estes objetos significativos para o mundo da arte está longe de ser facilmente avaliada sem conhecimento da cultura na qual foram produzidos como tal. Um exemplo disto pode estar nas esculturas romanas onde eram copiados “corpos” de modelos jovens para colocar sobre eles cabeças de homens ou mulheres idosos (Ver. Figuras 14 e 15). Por enquanto não há boas razões para falar de *pop-art* na Roma de Augusto, porém o debate segue aberto.<sup>158</sup>

---

<sup>158</sup> Sobre este debate ver HERRERA NOGUERA: 2003.

Não aconteceria isto com as obras de arte canônicas? Não poderia já ter acontecido, e que entre os nossos objetos utilitários de museus arqueológicos durmam obras de arte de outras culturas? São perguntas difíceis de responder. Embora o segundo ter acontecido muitas vezes, poucas coisas podem se fazer além de re-visitatar os objetos a partir das mudanças nos padrões do gosto (falando isto desde uma perspectiva rigorosamente kantiana). No que diz respeito à arte canônica, tentaremos dar conta daqui a pouco.

Que aconteceria em caso de ser achado um teatro de marionetes? Podemos pensar que conseguiriam descrever suas características e funções de forma tal que descobrissem seus usos possíveis, podendo-se produzir e compreender objetos originais de similares características e funções. Mesmo assim, há possibilidades de que a pesquisa seja mais extensa e que, uma vez descobertos, os mecanismos de reprodução sejam mais divulgados que os de produção de cenários novos (embora possam se desenvolver, como curiosidade da Antigüidade grandes exposições!).

No caso das obras que, de acordo com o estabelecido, poderiam ser obras de arte numa teoria kantiana, certamente teríamos que pensar que na sua avaliação, entraria o gosto, mas também entrariam ferramentas de interpretação que colocaram estes objetos numa tradição de conceitos técnicos e significações. Poderia acontecer que os valores em jogo não fossem admissíveis para Kant, e daí a desvalorização do rol da simbologia moral que sentimos-nos obrigados a fazer. Mas ainda assim podem entrar outros conteúdos sem esgotar o potencial estético do objeto e fazer dele um mero objeto que tem por fim uma função utilitária.

Porém, podemos-nos perguntar se lhes será possível descrever suas características e “funções”, e produzir e compreender objetos originais como sendo de similares características e “funções” sem a apreciação e entendimento de “exemplares”?

Para Kant, sim, seria possível pelas fontes combinadas de gênio, gosto e espírito. Mas ele mesmo estabelece severas restrições ao gênio e incorre em suficientes ambigüidades e contradições como para pensar que fora do “controle” supra-empírico do fundamento transcendental correspondente ao juízo de gosto, o exemplar pode ser outra coisa que uma instância de tradição e inovação dentro de certas práticas específicas.

Assim sendo, pouco podemos saber da “obra de arte” sem uma tradição. Possivelmente nossa cultura futura imaginária teria que provar, do mesmo modo que com o teatro de marionetes, as possibilidades de criação original que os conceitos envolvidos no objeto achado lhes forneçam, ainda que bem possa resultar em novos experimentos artísticos ou uma grande promoção de *souvenirs* da “Antigüidade”.

Estamos dispostos a apostar que se desenvolverão ambos os tipos de prática.



## BIBLIOGRAFIA

**ABRAMS**, M. H. (1989) "From Addison to Kant: Modern Aesthetics and the Exemplary Art." in: *Doing Things with Texts*. New York – Londres: W.W. Norton & Company, 159-187.

**ADORNO**, T. (1970) *Teoría estética*. São Paulo: Martins Fontes.

———. (2001) *Kant's Critique of Pure Reason (1959)*. California: Stanford UP.

**ALLISON**, H. (1992) *Kant's transcendental idealism: an interpretation and defense*. New Haven: Yale University Press, 1983. [Trad. María Dulce Granja] *El idealismo trascendental de Kant: una interpretación y defensa*. Barcelona: Anthropos; México, Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana.

———. (1995) *Kant's theory of freedom*. New York: Cambridge University Press.

———. (1998) "Pleasure and Harmony in Kant's Theory of Taste: A Critique of Causal Reading." in: **PARRET**, H. (ed.) *Kants Ästhetik/ Kant's Aesthetics/ L'esthétique de Kant*. Berlin: Walter de Gruyter, 466-483.

———. (2001a) "Causality and causal law in Kant: A critique of Michael Friedman." in: *Idealism and Freedom: Essays on Kant's Theoretical and Practical Philosophy*. New York: Cambridge University Press, 80-91.

———. (2001b) *Kant's theory of taste: a rereading of the Critique of aesthetic judgment*. New York: Cambridge University Press.

**ARAMAYO**, R. (2003) "El papel del discernimiento teleológico en la filosofía práctica de Kant." in: Kant, Immanuel *Crítica del discernimiento*. Edición y traducción de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas. Madrid: Mínimo Tránsito, 17-50.

**ARISTÓTELES** (1952) *The works of Aristotle* [Benton, W. (pub.)] Chicago: Encyclopædia Britannica, Inc.

**BARTUSCHAT**, W. (1972) *Zum systematischen Ort von Kants Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt: Klostermann.

**BECK**, L. (1960) *A commentary on Kant's critique of practical reason*. Chicago: University of Chicago Press.

———. (2002a) “Once More unto de Breach: Kant’s Answer to Hume, Again” In: *Selected Essays on Kant*. New York: Rochester UP, 69-72

———. (2002b) “Did the Sage of Königsberg Have No Dreams?” In: *Selected Essays on Kant*. New York: Rochester UP, 85-101

**BERKELEY, G.** (1734) *The Analyst; or, A discourse addressed to an infidel mathematician*. (*El Analista*. [Trad. Adrián Castillo e Aníbal Corti] edição em espanhol facilitada pelos tradutores).

**BEK, M.** (2001) „Die Vermittlungsleistung der reflektierenden Urteilskraft.“ in: *Kant-Studien*, n. 92, 296-327.

**BENJAMIN, W.** (2000) *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. [Trad. Yvars, J.F. e Jarque, V.] Barcelona: Península.

**BOZAL, V.** (2000) “Immanuel Kant.” in: BOZAL, V. (ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Madrid: Visor, 186-198.

———. (1990) “Desinterés y esteticidad en la Crítica del Juicio.” in AAVV. *Estudios sobre la «Crítica del Juicio.* » Madrid: Visor, 75-87.

**BRUECKNER, A.** (1999a) “Transcendental Arguments I” in: *Noûs*, Vol. 17, Nº 4, 1983, 551-575 [Trad. Martha Gorostiza] “Argumentos transcendentales I in: **CABRERA, I.** (comp.) *Argumentos Transcendentales*. México D.F.: UNAM, 303-332.

———. (1999b) “Transcendental Arguments II” in: *Noûs*, Vol. 18, Nº 2, 1984, 197-225 [Trad. Martha Gorostiza] “Argumentos transcendentales II” in: **CABRERA, I.** (comp.) *Argumentos Transcendentales*. México D.F.: UNAM, 333-369.

**BUCHDAHL, G.** (1969) *The kantian “dynamic of reason”, with special reference to the place of causality in Kants System*. in: Beck, L. W. **Kants Studies Today**. Lassalle, III: Open Court.

**CANTRICK, R.** (1995) “Kant’s Confusion of Expression with Communication.” Discussão com Paul Guyer. in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53 (2): 193 - 4, Primavera.

**CARVALHO, J.** (1998) “A faculdade de julgar em Kant.” in: DUARTE, R. (org.) *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 120-137.

**CHAGAS**, Flávia Carvalho (2004) *Sentimento Moral, Respeito e Facto de Razão*. 86f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria.

**CÍCERO**, A. (1999) “A época da crítica: Kant, Greenberg e o modernismo.” in: *Kant: crítica e estética na modernidade* (reunião das conferências apresentadas no seminário internacional Kant em questão, realizado no MAM do Rio de Janeiro em maio de 1998, organizada por Ileana Pradilla Ceron e Paulo Reis) São Paulo: Senac, 177-208.

**COHEN**, T. (1982) “Why Beauty is a Symbol of Morality.” in: **GUYER**, P. e **COHEN**, T. *Essays in Kant’s Aesthetics*, Chicago: University of Chicago Press, 221-236.

**CRAWFORD**, D. (1982) “Kant’s Theory of Creative Imagination.” in: **GUYER**, P. e **COHEN**, T. *Essays in Kant’s Aesthetics*, Chicago: University of Chicago Press, 221-236.

**DANTO**, A. (1986) *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia U. P.

**DICKIE**, G. (2003) *El siglo del gusto. La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*. [Trad. Francisco Calvo Garzón] Madrid: Visor.

**DUFOUR**, É. (2002) “Le statut du singulier: Kant et le néokantisme de l’École de Marbourg.” in: *Kant-Studien*, Ano 93, 324-350.

**DÜSING**, K. (1990) “Beauty as the transition from nature to freedom in Kant’s Critique of judgment.” in: *Noûs*, n. 24, 79-92.

**FLÓ**, J. (2002) “La definición del arte antes (y después) de su indefinibilidad.” in: *Diánoia*. Vol. XLVII, Nº 49, Novembro, 95-129.

———. (2005) “Notas para una lectura sintomática de la *Crítica de la Facultad de Juzgar*.” en: *Papeles de Trabajo de la FHCE*. (pre-print).

**FRICKE**, C. (1990) *Kants Theorie des reinen Geschmacksurteils*. Berlin/New York, Walter de Gruyter.

**FRIEDMAN**, M. (1991) “Regulative and Constitutive.” in: *The Southern Journal of Philosophy*. Vol. XXX, Supplement, 73-102.

———. (1992) “Causal laws and the foundation of natural science.” in: **GUYER**, P. (ed.) *The Cambridge companion to Kant*. Londres: Cambridge University Press, 161-199.

**GADAMER**, H.-G. *Verdad y método*. Salamanca: Ed. Sígueme, 1977.

**GRIER**, Michelle. *Kant's doctrine of transcendental illusion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

**GOMBRICH**, E. H. (1997) *Arte e ilusão. Estudo sobre la psicología de la representación pictórica*. [Trad. Gabriel Ferrater] Madrid: Debate.

**GONZÁLEZ PORTA**, M. (1989) “Análisis de la doctrina ética de las «Observaciones sobre lo bello y lo sublime» en *Thémata*. *Revista de Filosofía*, Nº 6, pp. 77-94.

**GUYER**, P. (1992) “The transcendental deduction of the categories” in: Guyer, P. (ed.) *The Cambridge Companion to Kant*. Cambridge University Press, 123-160.

———. (1994) “Kant’s Conception of Fine Art.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52 (3): 275 - 285, Verão.

———. (1995) “Beauty, Sublimity, and Expression: Reply to Wicks and Cantrick.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53 (2): 194, Primavera.

———. (1996) *Kant and the Experience of Freedom*. N.Y.: Cambridge University Press.

———. (1997) *Kant and the Claims of Taste*. N.Y.: Cambridge University Press.

———. (1999) “Afterword” in: *Kant and the Claims of Knowledge* Cambridge University Press, 1987, 417-428 [Trad. José Antonio Robles] “Epílogo a *Kant y las pretensiones del conocimiento*.” in: **CABRERA**, I. (comp.) *Argumentos Transcendentales*. México D.F.: UNAM, 371-391.

**HAMM**, Christian. (1993) “O «Mistério» do Prazer Estético e a Possibilidade do belo: Reflexões sobre a Estética de Kant.” in: STEIN, E. y De BONI, L. A. (orgs.) *Dialética e Liberdade*. Petrópolis/Porto Alegre: Ed. Vozes/ Ed. UFRGS, 58-75.

———. (2003) “Sobre o direito da necessidade e o limite da razão.” *Studia kantiana*, v. 4, n.1, 61-84.

**HANNA**, R. (2001) *Kant and the Foundations of Analytic Philosophy*. Oxford University Press.

**HASKINS, C.** (2000) "Paradoxes of Autonomy; or, Why Won't the Problem of Artistic Justification Go Away." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58 (1): 1 – 22, Inverno.

———. (1989). "Kant and the Autonomy of Art." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47 (1): 43 – 54, Inverno.

**HEGEL, W.** (1955) *Lecciones sobre la historia de la filosofía*. [Trad. José Gaos] México D.F.: F.C.E., Vol. III.

———. (1991) *Lecciones de Estética*. [Trad. Raúl Gabás] Barcelona: Península.

**HENRICH, D.** (1989) "Kants Notion of a Deduction and the Methodological Background of the First Critique". in: Förster, E. (ed.) (1989) *Kant's Transcendental Deductions. The Three "Critiques" and the "Opus postumum"* Stanford, California: Stanford University Press.

———. (1994) *The unity of reason: essays on Kant's philosophy*. Trad. Richard Velkley. London: Harvard University Press.

———. (1994) "The Proof-Structure of Kant's Transcendental Deduction" in: *The Review of Metaphysics*, Vol. XXII, N° 4, 1969. [Trad. Pedro Stepanenko] "La estructura de la prueba trascendental de Kant" in: Granja Castro, Dulce María (coord.) *Kant: de la Crítica a la filosofía de la religión*. Barcelona: Anthropos; México, Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana, 23-44.

———. (2001) *Versuch ubre Kunst und Leben*. Munique: Editorial Carl Hanser.

**HERRERA NOGUERA, M.** (2003) "Las imágenes ante el poder. Una interpretación acerca del desnudo en el arte de la República tardía y en la Roma de Augusto." en: *Actas de las Segundas Jornadas Uruguayas de Estudios Clásicos*, "Figuras de la autoridad en el mundo grecolatino." Montevideo: UDELAR-FHCE y AUDEC, 151-163.

———. (2004) "Gusto, genio y conocimiento simbólico: la aesthesis universal en la naturaleza y el arte" In: Revista electrónica *Actio*. N° 6, Marzo, Montevideo. Revista del Departamento de Filosofía de la Práctica, Instituto de Filosofía, FHCE. <http://www.fhuce.edu.uy/public/actio/herrera.pdf>, 8-20.

———. (2005) "The concept of art and the failure in the imitation of the Classics" en: *10th International Kant Congress Proceedings*. Berlin: Walter de Gruyter (em prensa).

———. (2006) "«¿El arte tiene que ser poesía o prosa?»". El lugar del realismo en la estética hegeliana." en: *Papeles de Trabajo de la FHCE*. (pre-print).

**HUME**, D. (1740) *A Treatise of Human Nature*. (*Tratado de la naturaleza humana*. [Trad. Félix Duque] Madrid: Editora Nacional, 1981).

———. “Of the **Standard of Taste**.” In Hume, *Selected Essays*. Oxford: Oxford UP, 1993. 133-54.

**HUGHES**, F. (1998) “The *Technic of Nature*: What is Involved in Judging?” in: **PARRET**, H. (ed.) *Kants Ästhetik/ Kant's Aesthetics/ L'esthétique de Kant*. Berlin: Walter de Gruyter, 176-191.

**KANT**, I. (1756) *Metaphysicae cum geometria iunctae usus in philosophia naturali, cuius specimen I. continet monadologiam physicam*. In: *Kant's Gesammelte Schriften* (Akademie Textausgabe), Vol. I. Berlin e Leipzig: de Gruyter & Co., 1923.

———. (1764) *Untersuchung über die Deutlichkeit der Grundsätze der natürlichen Theologie und der Moral*. In: *Kant's Gesammelte Schriften* (Akademie Textausgabe), Vol. II. Berlin e Leipzig: de Gruyter & Co., 1923.

———. (1764) *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. In: *Kant's Gesammelte Schriften* (Akademie Textausgabe), Vol. II. Berlin e Leipzig: de Gruyter & Co., 1923.

———. (1766) *Träume eines Geistersehers erläutert durch Träume der Metaphysik*. In: *Kant's Gesammelte Schriften* (Akademie Textausgabe), Vol. II. Berlin e Leipzig: de Gruyter & Co., 1923. In: *Theoretical Philosophy 1755-1770*. New York: Cambridge University Press, 1992.

———. (1781-1787) *Kritik der reinen Vernunft*. In: *Kant's Gesammelte Schriften* (Akademie Textausgabe), Vols. III e IV. Berlin e Leipzig: de Gruyter & Co., 1923. Tradução da edição A de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1997. Tradução da edição B de Valério Rohden e Udo Balduur Moosburger. São Paulo: Abril Cultural, 1991.

———. (1781-1787) *Kritik der reinen Vernunft*. In: *Kant's Gesammelte Schriften* (Akademie Textausgabe), Vols. III e IV. Berlin e Leipzig: de Gruyter & Co., 1923. Tradução de Pedro Ribas. Madrid: Alfaguara, 1978.

———. (1783) *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik*. In: *Kant's Gesammelte Schriften* (Akademie Textausgabe), Vol. IV. Berlin e Leipzig: de Gruyter & Co., 1923. Tradução de Tania Maria Bernkopf. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

———. (1785) *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. In: *Kant's Gesammelte Schriften* (Akademie Textausgabe), Vol. IV. Berlin e Leipzig: de Gruyter & Co., 1923. Tradução de Paulo Quintela. Lisboa: Edições 70, 1960.

———. (1786) *Was heisst: Sich im Denken Orientieren?*. In: *Kant's Gesammelte Schriften* (Akademie Textausgabe), Vol. VIII. Berlin e Leipzig: de Gruyter & Co., 1923. Tradução de Raimundo Vier e Floriano de Sousa Fernandes In: *Textos seletos*. Petrópolis: Vozes, 1974.

———. (1788) *Kritik der praktischen Vernunft*. In: *Kant's Gesammelte Schriften* (Akademie Textausgabe), Vol. V. Berlin e Leipzig: de Gruyter & Co., 1923. Tradução de Valério Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

———. (1788) *Über der Gebrauch teleologischer Principien un der Philosophie*. In: *Kant's Gesammelte Schriften* (Akademie Textausgabe), Vol. VIII. Berlin e Leipzig: de Gruyter & Co., 1923. Tradução de Valério Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

———. (1790) *Erste Einleitung in die Kritik de Urteilkraft*. In: *Kant's Gesammelte Schriften* (Akademie Textausgabe), Vol. XX. Berlin e Leipzig: de Gruyter & Co., 1923. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. In: *Duas introduções à Crítica do juízo*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

———. (1790) *Erste Einleitung in die Kritik de Urteilkraft*. In: *Kant's Gesammelte Schriften* (Akademie Textausgabe), Vol. XX. Berlin e Leipzig: de Gruyter & Co., 1923. Tradução de José Luis Zalabardo. Madrid: Visor, 1987.

———. (1790) *Kritik der Urteilkraft*. In: *Kant's Gesammelte Schriften* (Akademie Textausgabe), Vol. V. Berlin e Leipzig: de Gruyter & Co., 1923. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 1995.

———. (1790) *Kritik der Urteilkraft*. In: *Kant's Gesammelte Schriften* (Akademie Textausgabe), Vol. V. Berlin e Leipzig: de Gruyter & Co., 1923. Tradução de Robert Rodríguez Aramayo e Salvador Mas. Madrid: Mínimo Tránsito, 2003.

———. (1790) *Über eine Entdeckung, nach der alle neue Kritik der reinen Vernunft durch eine ältere entbehrlich gemacht werden soll*. In: *Kant's Gesammelte Schriften* (Akademie Textausgabe), Vol. VIII. Berlin e Leipzig: de Gruyter & Co., 1923. Tradução de Márcio Pugliesi e Edson Bini. *Da utilidade de uma nova crítica da razão pura: Resposta a Eberhard*. São Paulo: Hemus, 1975.

———. (1798) *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. In: *Kant's Gesammelte Schriften* (Akademie Textausgabe), Vol. VII. Berlin e Leipzig: de Gruyter & Co., 1923.

———. *Logik „anonymus Jäsche“*. In: *Kant's Gesammelte Schriften* (Akademie Textausgabe), Vol. IX. Berlin e Leipzig: de Gruyter & Co., 1923. Tradução de Guido Antônio de Almeida: "Lógica", Rio de Janeiro, Biblioteca Tempo da Ciência.

———. *Kants Briefwechsel*. In: *Kant's Gesammelte Schriften* (Akademie Textausgabe), Vol. XI. Berlin e Leipzig: de Gruyter & Co., 1923.

———. *Vorlesungen über Metaphysik*. In: *Kant's Gesammelte Schriften* (Akademie Textausgabe), Vol. XXVIII. Berlin e Leipzig: de Gruyter & Co., 1923. Tradução de Karl Ameriks e Stevens Naragon. New York: Cambridge University Press, 1997.

**KLEINGELD, P.** "Kant on the unity of theoretical and practical reason." in: *The review of metaphysics*, n. 5, p. 311-339, 1998.

**KEMP SMITH, N.** (1992) *A commentary to Kant's "Critique of Pure Reason"* New York: Humanity Books.

**KITCHER, Patricia** (1990) *Kant's Transcendental Psychology*. NY: Oxford University Press.

**KITCHER, Philip** (1998) *Projecting the Order of Nature*. in: Kitcher, Patricia (ed.) **Kant's Critique of Pure Reason: Critical Essays**. Rowman & Littlefield, 219-238.

**KÖRNER, S.** (1999) "The Impossibility of Transcendental Deductions" in: *The Monist*, Vol. 51, Nº 3, 1967, 317-331 ("La imposibilidad de las deducciones trascendentales" [Trad. Isabel Cabrera] in: **CABRERA, I.** (comp.) *Argumentos Trascendentales*. México D.F.: UNAM, 33-49).

**KULENKAMPFF, J.** (1994) *Kants Logik des ästhetischen Urteils*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

———. (1992a) "A lógica kantiana do juízo estético e o significado metafísico do belo da natureza." [Trad. Peter Naumann]. In: ROHDEN, V. (coord.) *200 anos da Crítica da Faculdade do Juízo de Kant 1790-1990*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/ UFRGS, Instituto Goethe/ICBA, 9-23.

———. (1992b) "Do gosto como uma espécie de sensus communis, ou sobre as condições da comunicação estética." [Trad. Peter Naumann]. In: ROHDEN, V. (coord.) *200 anos da Crítica da Faculdade do Juízo de Kant 1790-1990*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/ UFRGS, Instituto Goethe/ICBA, 65-82.

**LEBRUN, G.** (1993) *Kant e o Fim da Metafísica*. [Trad. De Moura, Carlos] São Paulo: Martins Fontes.

**LEIBNIZ, G. W.** (1676-1716) *Escritos filosóficos*. [Ezequiel de Olaso (ed.)] Bs. As.: Charcas, 1982.

**LOCKE, J.** (1690) *Essay Concerning Human Understanding (Ensayo sobre el entendimiento humano)* [Trad. Edmundo O'Gorman] México D.F.: FCE, 1992).

**LONGUENESSE, B.** *Kant and the capacity to judge: sensibility and discursivity in the Transcendental Analytic of the Critique of pure reason*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.



**MALRAUX, A.** (1956) "El museo imaginario". *Las voces del silencio*, Buenos Aires.

**MARCUSE, H.** (1999) *Eros e civilização. Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud*. [Trad. Álvaro Cabral] Rio de Janeiro: LTC Editora.

———. (2004) *El arte como forma de la realidad*. [Trad. José Fernández Veja] in: <http://www.marcuse.org/herbert/pubs/727tr04ArteRealidad.htm>.

**MARQUES, António.** *Organismo e sistema em Kant: ensaio crítico sobre o sistema kantiano*. Lisboa: Editora Presença, 1987.

———. (2002) "O Valor crítico do conceito de reflexão em Kant." *Studia Kantiana* 4 (1): 43-60, novembro.

**MARTÍNEZ MARZOA, F.** (1990) "La *Crítica del Juicio* y la cuestión Grecia-Modernidad." in: AAVV *Estudios sobre la «Crítica del Juicio.* » Madrid: Visor, 147-164.

**MELD SHELL, S.** *The embodiment of reason: Kant on spirit, generation and community*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

**MEERBOTE, R.** (1982) "Reflection on beauty" in: **GUYER, P.** e **COHEN, T.** *Essays in Kant's Aesthetics*, Chicago: University of Chicago, 55-86.

**MORENO, I.** (2005) "Kant y la autonomía del arte" In: Revista electrónica *Actio*. Nº 6, Março, Montevideo. Revista del Departamento de Filosofía de la Práctica, Instituto de Filosofía, FHCE. <http://www.fhuce.edu.uy/public/actio/moreno.pdf>, 1-7.

**MORGAN, D.** (1992) "The Idea of Abstraction in German Theories of Ornament from Kant to Kandinsky." in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50 (3): 231 – 242, Verano.

**NATICCHIA, C.** (1994) "Kant on the Third Antinomy. Is freedom possible in a world of natural necessity?" in: *History of Philosophy Quarterly*, Vol. 11, Nº 4, Outubro, 393-402.

**ORTEGA y GASSET, José** (1970). "La deshumanización del arte", en *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*. Madrid: Revista de Occidente, pp. 15-66.

**OYARZÚN ROBLES**, Pablo (1992) “Imitación y expresión. Sobre la teoría kantiana del arte.” in: ROHDEN, V. (coord.) *200 anos da Crítica da Faculdade do Juízo de Kant 1790-1990*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/ UFRGS, Instituto Goethe/ICBA.

**PEREZ CARREÑO**, F. (1990) “Imagen y esquema en la Crítica del Juicio.” in AAVV. *Estudios sobre la «Crítica del Juicio.»* Madrid: Visor, 89-105.

**PERIN**, Adriano. *O problema da unidade da razão em Kant*. 2006. 166f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria.

**PETER**, Joachim. *Das transcendente Prinzip der Urteilskraft*. Berlin/New York: de Gruyter, 1992.

**PLATÓN** (1966) *Obras completas* [Tradutores varios] Madrid: Aguilar.

**QUINE**, W. V. (1962) “Dos Dogmas del Empirismo”. En W. V. Quine, *Desde un Punto de Vista Lógico* (traducción de Manuel Sacristán). Barcelona: Ariel, 48-81.

**RORTY**, R. (1995) *A Filosofia e o Espelho da Natureza* [Trad. Antônio Trânsito] Rio de Janeiro: Dumará.

———. (1970) *Strawson’s Objectivity Argument* in: *Review of Metaphysics*, Vol. 24, pp. 207-244.

**SCHAPER**, E. (1992) “Taste, sublimity, and genius: The aesthetics of nature and art.” in: GUYER, P. (ed.) *The Cambridge companion to Kant*. Londres: Cambridge University Press.

———. (1999) “Are Transcendental Deductions Impossible?” in: White Beck, L. (ed.) (1972) *Proceedings of the Third International Kant Congress* Dordrecht: Reidel Publishing Company, pp. 486-494 (“¿Son imposibles las deducciones trascendentales?” [Trad. Isabel Cabrera] in: **CABRERA**, I. (comp.) *Argumentos Trascendentales*. México D.F.: UNAM, pp. 51-62).

**SCHILLER**, F. (1793) *Ueber Anmut und Würde* in: <http://gutenberg.spiegel.de/schiller/anmutwde/anmutwde.htm>.

**STOLZENBERG**, J. (2000) „Das freie Spiel der Erkenntniskräfte. Zu Kants Theorie des Geschmacksurteils.“ in: **FRANKE**, U. (ed.) *Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks*. Hamburgo: Felix Meiner, 1-28.

**STRAWSON, P. F.** (1975) *The Bounds of Sense. An Essay on Kant's Critique of Pure Reason* Londres: Methuen & Co. Ltd., 1968 (Los límites del sentido. Ensayo sobre la Crítica de la Razón Pura. [Trad. Carlos Thieabaut Luis-André] Madrid: Revista de Occidente).

———. (1999) “Skepticism, Naturalism and Transcendental Arguments” in: *Skepticism and Naturalism: Some Varieties* Londres: Methuen, 1985, pp. 1-29 (“Escepticismo, naturalismo y argumentos trascendentales” [Trad. Margarita M. Valdés] in: **CABRERA, I.** (comp.) *Argumentos Trascendentales*. México D.F.: UNAM, pp. 33-49).

**STROUD, B** (1999) “Transcendental Arguments” in: *The Journal of Philosophy*, LXV, N° 9, 1968, pp. 241-256 (“Argumentos trascendentales” [Trad. Antonio Ziri6n Q.] in: **CABRERA, I.** (comp.) *Argumentos Trascendentales*. México D.F.: UNAM, pp. 93-113).

**TRÍAS, E.** (1989) “Estética y teleología en la Crítica del Juicio.” in: MUGUERZA, J. Y RODRÍGUEZ ARAMAYO, R. (Eds.) *Kant después de Kant. En el bicentenario de la Crítica de la Razón Práctica*. Madrid: Tecnos, 308-337.

**TONELLI, G.** (1954) “La formazione del testo della *Kritik der Urteilskraft*.” in: *Revue Internationale de Philosophie*, 30, 423-448.

**VEIGA, Rita** (2002) *O uso regulativo das idéias da razão*. 2002. 91f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria.

**WEITZ, M.** (1956) “The Role of Theory in Aesthetics” in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XV, N° 1, 27-35.

**ZAMMITO, J. H.** (1992) *The Genesis of Kant's Critique of Judgment*. Chicago: The University of Chicago Press.