

ou diminuição da dor. O sublime pertence a esse último tipo, além de depender de paixões ligadas à autopreservação, ou paixões ligadas à dor e perigo. Essas paixões são um deleite quando temos uma idéia da dor e do perigo, sem estarmos realmente experimentando tal situação... Qualquer coisa que excite esse deleite, Burke chamou de sublime, começando sua análise com a estupefação, ou aquele estado em que nossos movimentos ficam suspensos em algum ponto do horror. "A mente é ultrapassada, assoberbada pela imensidade do objeto contemplado; ficamos estáticos, incapazes de nos mover." Mas o sublime tem graus que vão da estupefação e horror à "admiração, reverência e respeito". Tudo que opera de algum modo análogo ao terror é uma fonte do sublime, ou seja, é produtor da emoção mais forte que a mente é capaz de atingir.

Em síntese: segundo Burke, o sublime não procede da beleza apaziguada, mas da desunião e conflito das facultades. Ele é capaz de remover a finitude do ser ao revelar sua ausência de fronteiras. Confrontada com o sublime da natureza ou da arte, nossa liberdade fica exposta. A beleza une e civiliza por meio da forma; o sublime não tem forma, mas desperta os sentimentos morais mais profundos.

### 3.A Emergência da estética

Quando se passa dos ensaios ingleses sobre o gosto para as analíticas do belo e do sublime de Kant, o nível de complexidade da discussão cresce numa ordem tal que as teorias do gosto ficam parecendo balbucios de crianças aprendendo a falar a língua materna. A rigor, não foi apenas dos ingleses que Kant herdou a constelação de questões nas quais iria concentrar suas analíticas.

- Numa das passagens da *Crítica do Julgamento*, ele declarava que as questões da estética, nas críticas do gosto do seu tempo, estavam agudamente divididas entre o racionalismo e o empiricismo (Kant 1929: 215-6). Embora Descartes não tenha escrito quase nada sobre estética, por mais de um século seu método e metafísica influenciaram profundamente as concepções sobre a natureza da arte. Assumia-se, nessas concepções, que a natureza e a razão são idênticas, de modo que as regras que governam as ciências também governam as artes. Aristóteles era muitas vezes considerado como o grande descobridor das regras da crítica, do mesmo modo que Newton iria, depois, descobrir as leis da Física. Não se negava, com isso, que a arte fosse expressiva, uma vez que o modelo cartesiano previa a descrição minuciosa das mudanças até mesmo fisiológicas da emoção. Sendo, no entanto, a verdade da representação e a perfeição os fins últimos da arte, o artista deveria passar por um

treinamento das paixões que não diferia muito do treinamento do cientista (Coleman 1974: 17-8).

Dentro desse contexto racionalista, em 1746, Charles Batteux (1713-1780) publicou, na França, seu famoso tratado sobre *As Belas Artes Reduzidas a um Mesmo Princípio* (cf. Batteux 1969), no qual todas as artes se reduzem ao princípio da mimese, entendida como beleza natural. Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), contemporâneo alemão de Batteux, autor do não menos famoso *Laocoonte*, publicado em 1766, também tomava como pressuposto um fim comum e definível para as artes, mas baseava seus critérios de pureza e imitação em regras determinadas de perfeição (cf. Lessing 1957). Foi enorme a influência do tratado de Batteux sobre o iluminismo francês e sobre a concepção das artes que iria dominar no Ocidente até meados do século XIX. Foi só então que, sob o impacto das tecnologias industriais, a partir do impressionismo, as vanguardas artísticas iriam colocar a mimese, concebida como imitação da natureza, numa crise para a qual não haveria mais qualquer possibilidade de retorno, muito especialmente porque essa crise só veio se acentuar depois que o advento das recentes tecnologias de simulação começou a colocar a própria noção de natureza e de realidade em questão.

Foi em Batteux que o ideal renascentista de especialização das artes, necessária para o culto individual do artista e para a mercantilização dos objetos de arte, atingiu o seu ápice, pois, ao criar o conceito de "belas artes", Batteux as codificava nas cinco artes nobres, ou seja, a pintura, a escultura, a música, a poesia e a dança, além de mencionar outras duas relacionadas com elas, a arquitetura e a eloquência. Estava semeado o terreno para o nascimento da noção do artista como indivíduo de gênio, tematizada por Kant e dominante na estética romântica. A codificação das cinco belas-artes se generalizou com tal rapidez que, no século XIX, o adjetivo "belas" foi dispensado e o sentido da palavra arte foi ainda mais estreitado, deixando de fora o artesanato e a ciência. No século XX, quando as vanguardas artísticas já colocavam em questão a própria noção de arte, as ideologias institucionais da arte estreitavam ainda mais o seu sentido, limitando-o apenas às artes plásticas e, mais

especificamente, àquelas que podem ser expostas em museus e galerias.

Denis Diderot (1713-1784), outro esteta do iluminismo francês, contemporâneo de Batteux, foi, segundo Jiménez (1992: 35-6), um caso particularmente interessante, porque, embora imerso no ideal iluminista da universalidade do belo como uma qualidade transcendental e essencial da natureza humana, relativizou o caráter absoluto e substantivo do belo, através do sensualismo e materialismo que constituíam as diretrizes básicas de seu pensamento. Em 1752, nas suas *Investigações Filosóficas sobre a Origem e Natureza do Belo*, Diderot (cf. 1968 e 1981) falava do "belo fora de mim, belo real" e do "belo em relação a mim, belo percebido": "O que constitui a dimensão universal da estética, sob o caráter variável e fluido da beleza, é a existência de um fundo cultural que conduz a percepção de relações" (...). Situada a beleza na percepção das relações, tem-se a história de seus progressos no correr dos tempos. "O caráter relativo do belo fica, assim, enlaçado no desenrolar evolutivo de uma qualidade universal da natureza humana: a capacidade de perceber relações", conclui Jiménez.

Não foi a França, mas a Alemanha que viu nascer a primeira exposição rigorosamente cartesiana da estética. Ela veio com o tratado *Aesthetica*, escrito em latim e publicado em 1750, por Baumgarten (cf. 1961). Em 1735, nas suas *Reflexões Filosóficas acerca da Poesia*, Baumgarten (cf. 1954) via a estética como a equivalente sensual da lógica, quer dizer, a estética estava para a sensorialidade, conhecimento inferior, do mesmo modo que a lógica estava para o pensamento, conhecimento superior. Já no primeiro parágrafo da *Aesthetica*, esta era tomada como a *scientia cognitionis sensitivae*, "teoria das artes liberais, gnoseologia inferior, arte de pensar belamente, arte da razão análoga". O que ele queria investigar não era nem o mero gosto, nem as meras sensações - o sentimento que se registra num sujeito em resposta a um estímulo -, mas um modo de conhecimento. Com seus mestres racionalistas, especialmente Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), ele havia aprendido a dividir o conhecimento em dois tipos: aquele que nos dá idéias claras para a vida prática e aquele que nos dá idéias distintas através do exame das partes elementares das coisas. Também

o conceito moderno do mundo

aprendeu a distinguir entre as funções superiores e inferiores da *psiqué*. Mas Baumgarten voltou sua atenção para uma espécie de conhecimento intermediário, um modo de percepção em que o todo não é reconhecido para propósitos práticos, nem pode ser submetido aos procedimentos analíticos da ciência ou filosofia. Utilizando definições formais, axiomas, provas e corolários, o autor visava demonstrar que a percepção sensitiva tem uma estrutura formal própria, cujas perfeições a ciência estética tem por função revelar. Tomando a razão teórica por modelo, buscava dar legitimidade para a estética, invocando para isso a razão analógica, como forma de saber sobre aquilo que a esfera da arte revela e de que a razão por si mesma não pode dar conta. Nesse novo contexto, o belo ressurgiu convertido em finalidade, em objeto teórico de uma nova disciplina, a estética, que é "a perfeição do conhecimento sensitivo enquanto tal", perfeição que não é outra coisa senão a beleza (Jiménez 1992: 30-1).

Foi de Baumgarten que Kant herdou a palavra "estética". Inseriu-a, contudo, num contexto quase totalmente diferencial, revestindo-a de sentidos originais que vieram se constituir nas ideias-chave a partir das quais as concepções estéticas da era moderna se desenvolveram. Para Baumgarten, a estética repousava sobre princípios intuitivos últimos. Todos os ramos do conhecimento começavam com noções fundamentais que requeriam "percepções intelectuais" semelhantes às "percepções diretas" das relações matemáticas. Kant não aprovava o intuícionismo da estética racionalista, uma vez que o apelo à intuição não dava espaço para se resolver racionalmente os desacordos em matéria de gosto, além de que fundar a estética sobre a perfeição intuída significava fornecer conceitos determinados para os objetos estéticos. Do mesmo modo que recusava os pressupostos do racionalismo, Kant também discordava dos princípios empiricistas, especialmente do seu caráter psicológico, individualista, de um lado, e do caráter derivativo das propriedades estéticas, extraídas de propriedades não-estéticas dos objetos, de outro. Para as teorias subjetivistas, o belo não se referia a uma propriedade dos objetos, mas estava associado a alguma espécie particular de sentimento do sujeito. Determinar se "x é belo" não significava testar se algum conceito de uma propriedade objetiva se aplicava a "x", mas sim testar se

algum conceito de prazer se aplicava ao sentimento de um sujeito sobre o objeto (Cohen 1982: 224). Kant não esposou as linhas mestras desse tipo de subjetivismo. Nem racionalista, nem empiricista, mas filiada a essas duas vertentes do iluminismo, dando a ele sua maior expressão, a obra kantiana, e mais especialmente, neste caso, sua estética, criou, desse modo, uma via intermediária, a idealista, trazendo uma nova interpretação para a secular relação da estética com o belo e o prazer.

Kant estava tão interessado nos problemas da arte e da estética que, já em 1764, antes mesmo da sua primeira Crítica, a da razão, ele publicou o ensaio *Observações sobre o Sentimento do Belo e do Sublime* (cf. Kant 1960), no qual a palavra estética ainda não aparecia, o prazer era visto como uma sensação ou um sentimento e as diferenças entre o belo e o sublime eram tratadas de maneira simplificada, longe das complexidades que emergiriam na sua terceira crítica, a do julgamento, de 1790 (cf. Kant 1952). O que torna essa terceira crítica especialmente difícil é a sua íntima conexão com os temas das duas primeiras, *A Crítica da Razão Pura*, de 1781, e *A Crítica da Razão Prática*, de 1788 (cf. Kant 1929 e 1914, respectivamente). Do mesmo modo que a primeira visou à sistemática explicação dos elementos a priori do entendimento, a segunda buscou explicar os pressupostos da moralidade, ou, em termos kantianos, da "liberdade". O problema dessas duas críticas, em síntese, estava em determinar, de modo não circular e não teleológico, a verdadeira fundação das atividades do sujeito, este novo princípio da filosofia. Por que somos capazes de sintetizar as intuições na forma de leis? Por que, contra as inclinações naturais, temos a capacidade de escolher o rumo de nossas ações em nome de um dever mais alto? Seria esta capacidade independente, ou teria ela uma orientação que a liga ao modo como vemos a própria natureza funcionar? Seria estranho que não houvesse nenhuma conexão, pois, para Kant, nossa faculdade cognitiva e nossa liberdade são autodeterminadas.

Numa carta para K.L. Reinhold, em 1787, Kant anunciava ter descoberto um terceiro princípio a priori, distinto dos anteriores. Esse princípio diz respeito à natureza do prazer e do julgamento do belo. Segundo Coleman (1974: 5), com a explicação transcendental do julgamento e da faculdade do prazer e desprazer,

Kant conseguiu construir a grande ponte de ligação entre o supra-sensível e o fenomenal. Atuando como um termo intermediário entre o entendimento e a razão e entre as faculdades da cognição e do desejo, o julgamento prescreve uma regra a priori para o sentimento de prazer e desprazer. Esse julgamento é difícil de explicar porque ele fornece uma regra que se diferencia tanto de um princípio cognitivo para o entendimento quanto de um princípio prático para a vontade.

No fim da introdução à *Crítica do Julgamento*, há um quadro sintético que nos oferece uma visão panorâmica da esfera da filosofia tal como Kant a entendia. Para cada um dos três domínios, natureza, liberdade e arte, existe um princípio a priori: conformidade à lei, ao propósito final e à finalidade, respectivamente. Estes correspondem ao emprego das três faculdades cognitivas fundamentais, a saber: entendimento, razão e julgamento, que, por sua vez, correspondem às três faculdades da mente humana: faculdade da cognição, do desejo e faculdade do prazer e desprazer (Kant 1993: 42). O tema específico da terceira crítica é a análise da espécie de julgamento que se expressa em proposições do tipo: "Isto é belo". Como podemos apresentar julgamentos que têm uma voz universal ou que se proclamam como geral e universalmente válidos, quando esses julgamentos estão fundados naquilo que aparentemente é a mais subjetiva dentre todas as nossas respostas aos objetos, isto é, o prazer? Como podemos fazer julgamentos que têm seu fundamento na subjetividade e que são, ao mesmo tempo, racionais? Enfim, o julgamento do gosto que, para Kant, é o julgamento estético não coloca seu objeto dentro de um conceito determinado, mas, ao contrário, apenas expressa um certo prazer que qualquer um teria condições de experimentar diante daquele objeto. Como pode esse tipo de julgamento ter uma validade geral de alguma espécie? Como podem o prazer e a validade universal se compatibilizarem?

Para aqueles que estão relativamente familiarizados com as duas críticas anteriores, não surpreende que Kant apresente uma dialética e uma antinomia também na sua terceira crítica, não surpreendendo também o extremo formalismo de sua exposição distribuída, na sua primeira parte, em duas grandes divisões: 1. "Analítica da Faculdade de Juízo Estética" e 2.

"Dialética da Faculdade de Juízo Estética". A primeira divisão, por sua vez, se subdivide em dois livros: 1.1. "Analítica do Belo" e 1.2. "Analítica do Sublime". O primeiro livro, então, se desenvolve em quatro momentos, cada um deles contribuindo na formação geral do julgamento do belo (Kant 1993: 47-89). ←

Vários sentidos para a palavra "julgamento" podem ser encontrados em Kant. No caso do julgamento estético, de um modo geral, ele estava preocupado com a explicação de um poder de discernimento ou capacidade de julgar no seu funcionamento particularmente estético, que podem ser expressos numa afirmação ou proposição. Esse julgamento deve ser "puro", quer dizer, não deve ter nenhum traço empírico ou material, dizendo respeito apenas à forma ou estrutura daquilo que se apresenta à mente. Recorde-se aqui que, já na primeira crítica, se as aparências devem se apresentar de acordo com leis necessárias, então a mente deve estar de posse de certos conceitos a priori. Embora supridos por dados empíricos, esses conceitos são concebíveis independentemente de qualquer experiência empírica, pois, ao contrário, devem ser capazes de fornecer as formas de toda experiência possível. Julgar e usar conceitos a priori são atividades paralelas, se é que não se trata da mesma atividade apenas descrita de maneira diferente.

Já é bastante conhecido o fato de que, na primeira crítica, Kant tentou chegar a uma lista exaustiva dos conceitos a priori, através da análise das propriedades do julgamento que haviam sido descritas na lógica aristotélica. Se todos os dados empíricos são abstraídos de um dado julgamento, isolando-se as puras formas do entendimento, os julgamentos sempre funcionarão sob quatro rubricas, cada uma delas apresentando três momentos, assim distribuídos: 1. Quantidade (universal, particular, singular); 2. qualidade (afirmativa, negativa, infinita); 3. relação (categorial, hipotética, disjuntiva) e 4. modalidade (problemática, assertiva, apodítica). Ora, na terceira crítica, Kant apenas modificou a terminologia dessa mesma tabela lógica, chamando as quatro rubricas de quatro momentos.

Numa visão panorâmica, os quatro momentos assim se expressam: Primeiro momento: Gosto é a faculdade de apreciar um objeto ou um modo de representação através de um prazer ou aversão, independentemente de qualquer interesse. O objeto

leer 4 momentos. contradicção

de tal prazer é chamado belo. Segundo momento: O belo é aquilo que, sem depender de um conceito, quer dizer, independentemente de um conceito, agrada universalmente. Terceiro momento: O belo é a forma da finalidade em um objeto, mas na medida em que é nele percebido independentemente da representação de um fim. Quarto momento: O belo é aquilo que, independentemente de um conceito, é conhecível como um prazer necessário. Embora Kant não tenha descrito esses quatro momentos na forma de paradoxos, reservando a linguagem da "tese-antítese-síntese" para a exposição daquilo que ele veio chamar de "antinomia do gosto", Coleman (1974 32-3) faz dos quatro momentos uma apresentação na forma de tese-antítese, que ajuda sobremaneira no entendimento dos problemas que estão pressupostos na análise de cada um deles, como se segue:

1. Qualidade: a tese indica o que é admitido em todos os ângulos, que o estético está intimamente conectado com o prazer em algum sentido ou outro desse termo vasto. A antítese indica, não obstante, que tais prazeres são "desinteressados", "desprendidos" e "impessoais".

2. Quantidade: a tese indica que o julgamento estético é singular na sua forma, isto é, ele julga representações particulares relacionadas com sentimentos de prazer e desprazer. A antítese reclama, no entanto, que tais julgamentos produzem um assentimento universal com validade intersubjetiva.

3. Relação: A tese argumenta que o julgamento estético não se baseia numa noção precisa daquilo que o objeto deveria ser, como é o caso nos julgamentos cognitivo e moral. A antítese reclama que o julgamento estético está baseado na finalidade do objeto, ou sobre uma noção instável de completude ou adaptação às faculdades cognitivas.

4. Modalidade: A tese mantém que o julgamento estético deve ser nosso próprio julgamento, quer dizer, autônomo e baseado nos nossos próprios sentimentos, em oposição a julgamentos emprestados do veredito de outras pessoas. A antítese mantém que semelhantemente a quaisquer julgamentos ou crenças, os estéticos logicamente exigem a concordância de todas as pessoas.

Há três tipos de prazer: "o agradável", "prazer no bom" e "prazer no belo". Costuma-se confundir "o agradável" com o "prazer no belo". Segundo Kant, isso acontece porque também

se confunde a sensação do prazer com a sensação de algo objetivo, daí ele preferir chamar o primeiro de sentimento, entendido como a capacidade de experimentar prazer ou dor, quando uma representação mental está presente. Assim sendo, os objetos de cada um desses prazeres são: sensações, no caso do agradável, conceitos, no caso do bom, e formas perceptíveis, no caso do sentimento de prazer. Enquanto os dois primeiros tipos de prazer são interessados, o prazer no belo é desinteressado, o que quer dizer que experimentamos tal prazer sem nos interessarmos pela existência do objeto que o produz. Só esse tipo de prazer pode dar origem ao puro julgamento do gosto.

Ligada à exigência acima vem a exigência de que, no julgamento estético, nossa voz tenha um caráter universal, que seja harmoniosa em relação à voz dos outros, visto que essa universalidade é reguladora dos sentimentos. O gosto, portanto, é cognitivo, mas baseado em conceitos "indeterminados", ou melhor, conceitos que só são determinados quanto à forma, sendo esta caracterizada como capaz de promover liberdade subjetiva. Mas, para se entender o conceito kantiano de forma, é necessário estabelecer, em primeiro lugar, a diferença entre sensação e forma. Na primeira, há o efeito agradável e esse efeito é subjetivo, mas a sensação é objetiva, é um dado de sensação, como, por exemplo, a sensação agradável que temos com a visão do verde de uma campina. Na maior parte das vezes, a sensação diz respeito aos dados dos sentidos inferiores: cheiro, gosto e toque, pois Kant os diferenciava dos sentidos superiores, a saber: visão e audição, mais caracterizadores da forma.

Na sensação, temos o prazer do agradável, que é pessoal e contingente, podendo ocorrer na relação com objetos puramente privados. O prazer do belo, ao contrário, é universal e necessário, só existindo em relação a objetos que são públicos. Qualquer apelo ao que pode ser chamado de "matéria" da sensação não pode ser usado para justificar nossas exigências de que os outros concordem com nossos julgamentos, pois tal apelo se reporta a algo privado. Assim sendo, para se requerer a concordância dos outros nos julgamentos do belo, não se pode apelar para os dados dos sentidos, uma vez que estes são contingentes. Só a forma pode satisfazer a condição de universalidade. Mas essa forma não é conceitual, nem corresponde à mera organização estrutural

de algo. No julgamento do gosto, segundo Kant, opera um tipo muito distinto de formalismo, que envolve duas noções bem difíceis: a da finalidade e a do jogo livre das faculdades cognitivas.

Kant tinha um modo muito complexo de classificar os fins. Diferentemente das causas finais de Aristóteles, a finalidade da forma em Kant não está necessariamente relacionada com aquilo que algo busca ou a que algo tende, nem é ainda aquilo em função do qual algumas criaturas agem. Para Kant, pessoas e coisas têm fins e são fins em si mesmas. A finalidade é classificada de acordo com quatro eixos: subjetiva-objetiva, formal-real, interna-externa e condicional-incondicional (quer dizer: relativa-absoluta). Os fins que dependem da vontade de uma pessoa, por exemplo, são subjetivos, reais, externos e relativos. O fim, que uma pessoa é em si mesma, é objetivo, real, interno e absoluto. As coisas utilitárias têm fins subjetivos, reais, externos e relativos. Ainda de acordo com essa classificação, os fins dos objetos belos são subjetivos, formais, internos e, surpreendentemente, absolutos. E a finalidade da forma quer dizer que a forma é um fim para a percepção, podendo ser considerada tanto do ponto de vista da natureza quanto do ponto de vista dos sujeitos que julgam (McCloskey 1987: 61-8).

Não há nada que a natureza possa fazer que não tenha um propósito. Por outro lado, um dos traços mais inerentes à mente é o de se aproximar de qualquer coisa que seja sob a rubrica do propósito, ou melhor, da finalidade. Só a forma da finalidade, segundo Kant, pode satisfazer as condições da concordância universal, implícita em nossos julgamentos do belo, que devem ser públicos ou intersubjetivos, reguladores e válidos em si mesmos. Para Kant, o julgamento do belo é uma das espécies de julgamento reflexivo, quer dizer, aquele julgamento de um particular em busca de um conceito ou regra universal. Já o julgamento determinado é aquele em que o universal é dado e sob o qual um particular é englobado. Os julgamentos práticos são determinados, quer dizer, temos um conceito determinado concernente ao que é útil ou prudente, por exemplo, e aplicamos o conceito a uma situação particular. Mesmo uma escolha particular pressupõe uma regra determinada, a do imperativo categórico. Os julgamentos cognitivos também pressupõem propósitos determinados, que são descobertos através da investigação empírica de certos assuntos

ou pela análise racional. O belo, por sua vez, pressupõe o que Kant chamou de conceito indeterminado. Como resolver, no entanto, o paradoxo entre a finalidade selando toda experiência humana e a falta de um propósito definido e determinado no julgamento estético?

A resposta kantiana é de uma originalidade radical. A finalidade pode existir independentemente de um fim. Trata-se da finalidade da forma, finalidade sem fim, na medida em que não somos capazes de colocar suas causas na vontade (Kant 1952: 61-2). O que distingue o objeto belo de outros objetos é que nenhum fim extrínseco ou determinado pode ser estipulado para ele. Um objeto estético tem finalidade apenas na medida de sua forma inerente e de sua adaptabilidade às demandas do gosto puro. E o prazer que emerge da finalidade sem fim é totalmente distinto do agradável. Assim, as formas finais para a percepção são aquelas que estão aptas ou são apropriadas para colocar os poderes cognitivos, da imaginação e do entendimento, num jogo harmonioso e livre. Esse jogo, segundo Coleman (1974: 64), "parece envolver uma espontaneidade para a elaboração de imagens ou 'imposição de formas' por parte da imaginação, não de acordo com determinados conceitos, mas somente em relação aos sentimentos subjetivos do prazer e desprazer".

Em síntese: na experiência do belo, nossos poderes cognitivos jogam livremente, ao mesmo tempo que se relacionam, de algum modo, com a "forma" do objeto mais do que com seu "conteúdo" sensorio. Nesse jogo livre, estabelece-se uma harmonia entre a imaginação e o entendimento, que produz uma espécie de entretenimento dos poderes mentais e gera prazer desinteressado. É em razão disso que Kant confinou o belo puro a padrões orgânicos ou mesmo padrões não reconhecidos como orgânicos, mas que estimulam nossas faculdades perceptivas a uma atividade harmoniosa e livre. As belezas da vida, na natureza e na arte, adulteram-se quando misturadas aos conceitos de uso, tipo e perfeição. Existem, contudo, certos objetos cuja contemplação produz efeitos estéticos profundos não meramente devidos à sua beleza, mas mais propriamente devidos à sua grandeza e poder. Para esses objetos e efeitos, Kant aceitou o termo sublime, num sentido similar ao que os pensadores iluministas do seu tempo colocaram em circulação.

*o belo  
ser ao sublime*

Embora tenha derivado muitas de suas observações semi-empíricas de uma herança intelectual que havia começado em Longino e Lucrecio, estendendo-se por Boileaux e os empiristas ingleses, especialmente Burke, a quem Kant parecia apreciar bastante, embora tenha feito uso do mesmo estoque de imagens, em voga no seu tempo, sobre a sublimidade dos aspectos selvagens e informes da natureza, fazendo referências ao oceano, aos Alpes, à basílica de São Pedro etc., a grande diferença de Kant em relação aos seus contemporâneos estava na sua preocupação com as bases epistemológicas tanto do belo quanto do sublime, preocupação esta expressa na analítica filosófica ou "transcendental" de ambos.

Tanto quanto o belo, o sublime também não pressupõe um julgamento dos sentidos, nem um julgamento logicamente determinado, mas sim um julgamento reflexivo, quer dizer, o julgamento do sublime não equivale à exposição autobiográfica de uma emoção pessoal por mais elevada, magestosa e inspiradora que ela possa ter sido, nem esse julgamento depende de um conceito definido ou de uma concepção cognitiva precisa. Mas há entre ambos os julgamentos, o estético e o sublime, pelo menos uma grande diferença. Os julgamentos estéticos, para Kant, são julgamentos relativos ao belo – seja este belo livre ou dependente. Disto ele deriva a autonomia da estética e sua postulação de que o valor estético é intrínseco e não derivativo. Já os julgamentos do sublime envolvem valores que, embora intrínsecos, pois não têm um valor meramente instrumental, são derivativos. A importância de se contemplar o sublime deriva da importância das idéias intelectuais e morais que suplementam a mera percepção das coisas que descrevemos como sublimes. É o estado da mente no momento da contemplação que é sublime, mais do que os objetos que estimulam esse estado. Não se pode nem mesmo julgar que coisas podem ser consideradas sublimes, sem se apelar para idéias intelectuais ou morais que providenciem uma base para a comunicação do prazer no sublime. É por isso que, para aqueles que desejam cultivar sua sensibilidade moral, a contemplação do sublime é muito mais importante do que a contemplação do belo. É por isso também que as idéias kantianas a respeito do sublime são sugestivas e provocantes. Sugestivas porque servem de elo de ligação entre a analítica do belo, que

antecede, e a das artes, que se segue à analítica do sublime. Provocantes porque esta última, segundo a opinião dos intérpretes de Kant, parece apresentar muito mais inconsistências do que as outras duas.

A analítica do sublime é aberta através de um exercício de comparação entre os julgamentos do belo e do sublime. Ambos provocam prazer, embora cada um o provoque a seu modo; ambos são julgamentos reflexivos e não julgamentos de sentido ou de entendimento; ambos expressam o acordo entre uma dada intuição da faculdade da imaginação e a faculdade dos conceitos ou Razão. Por fim, ambos são julgamentos singulares que professam validade universal a despeito de sua natureza não cognitiva, quer dizer, são logicamente singulares na forma, mas universais no propósito.

Há, no entanto, várias diferenças importantes que separam o belo do sublime. A mais óbvia: o belo é formal, limitado e relativo ao entendimento discursivo e por vezes até mesmo lúdico. O sublime é informe, selvagem, invocando as idéias quase intuitivas da razão (Kant 1993: 90-91). A beleza encoraja o avanço da vida, o sublime o suspende. Brincamos com a beleza, mas respeitamos o sublime. Enquanto a beleza, por si mesma, parece se adaptar à nossa sensibilidade, o sublime desconcerta e ultraja a imaginação, lançando-nos num esforço de compreensão que ultrapassa a faculdade imaginativa e forçando-nos a abandonar nossa sensibilidade meramente empírica em direção a um reino mais elevado. O sublime rompe com as formas, nos lança no caos e na perplexidade ao conturbar os padrões comuns de grandeza e magnitude, negando qualquer propósito à natureza. É por isso que, para o belo na natureza, buscamos um fundamento externo a nós, enquanto o sublime nos arremessa de volta a nós mesmos em busca de nossos próprios recursos morais. Os objetos julgados sublimes não exibem a finalidade da natureza, mas apenas produzem um emprego final de uma representação pela imaginação. Se é correto chamar os objetos de belo, não é correto chamá-los de sublimes, pois, nestes, a apresentação da sublimidade é descoberta na mente, e é esta, mais do que os objetos, que expõe o caráter de sublime. Dai o sublime não se referir a objetos ou coisas externas a nós, mas a certas disposições da alma despertadas por um objeto que pinça a atenção do

diferenças entre o belo e o sublime.

→ julgamento reflexivo de um certo modo. Em síntese, o sublime em geral é tudo aquilo para o qual não há padrão de comparação porque todos os padrões se tornam inadequados, uma vez que a fonte da sublimidade não se encontra no mundo dos sentidos ou na natureza, mas deve residir em certas idéias compartilhadas pela humanidade. ←

O mesmo procedimento, adotado na analítica do belo, foi adotado com o sublime, também analisado em momentos: o "prazer" do sublime deve ser universalmente válido na categoria da quantidade, independente do interesse, na qualidade; subjetivamente final, na relação; e necessário, na modalidade. Qualquer julgamento do sublime deve ser universalmente válido, mas, por estar baseado no informe, enquanto o belo repousa na forma, a analítica de tal julgamento difere da analítica da beleza. Enquanto o belo parece ser a apresentação de um conceito indeterminado do entendimento, o sublime parece ser um conceito indeterminado da razão. O belo tem limites e é contemplativo. Diante dele, a mente se sente em casa no jogo livre de suas faculdades, a imaginação reconhece formas que advêm de suas próprias leis. O sublime, por sua vez, é ilimitado. O sentimento do sublime é provocado porque o objeto que o estimula não exibe a forma e a harmonia que a imaginação livremente ditaria. Sendo o objeto do sublime informe, imenso e poderoso, é a natureza humana, ela mesma, que é ultrajada, ao experimentar o sentimento do sublime cujo traço característico está num movimento mental que se combina com a apreciação do objeto. Sendo o sublime também estético, esse movimento deve ser um movimento sentido, ou um sentimento que a imaginação reporta à faculdade da cognição ou do desejo, de onde advém a divisão do sublime em matemático, no primeiro caso, e dinâmico, no segundo caso.

→ O sublime matemático diz respeito àquilo que é tão grande em tamanho a ponto de ser incomensurável. A imaginação se aturde e não consegue atinar com o que está sendo percebido, não conseguindo dar conta de nenhuma completude. Esse desamparo em face de uma experiência sensória rebelde só é redimido com a introdução de uma idéia da razão, com o pensamento, não a síntese, de uma totalidade. O sublime dinâmico diz respeito àquilo que é tão poderoso ou exerce tal poder a ponto de parecer nos ultrapassar. Neste caso, não é a imaginação que

se aturde, mas é o modo da destruição que nos assalta. A única coisa que pode redimir essa situação parece ser o pensamento de um poder de correção, um poder que nenhuma força natural ou sobrenatural pode ultrapassar. Novamente aqui, trata-se de uma idéia da razão, mas agora de uma razão prática, que nos ajuda em face de algo que afronta a sensibilidade, neste caso, uma sensibilidade prática (McCloskey 1987: 98-9). No sublime matemático, a sensação de limitação produz o seu oposto, a sensação de que também temos uma capacidade, a da razão, que não está limitada pela sensorialidade. O sublime dinâmico, por sua vez, provoca em nós uma resistência que nos leva a querer medir forças com a natureza. Em qualquer um dos dois sublimes, o suprasensível se torna disponível de modo negativo, produzindo o alargamento da alma, num território em que a imaginação não tem fronteiras.

De acordo com Coleman (1974: 105-6), diferentemente da finalidade do belo, na qual a forma do objeto parece pré-adaptada para se acomodar à nossa sensibilidade e poderes cognitivos, a finalidade do sublime consiste em nossa compreensão do reino das finalidades morais. Embora o objeto esteja de algum modo ajustado para evocar o sentimento do sublime, a inadequação de qualquer representação sensível da idéia põe em relevo nossa finalidade pessoal como agentes morais num universo em que reinam os fins. Assim sendo, o sublime não exige qualquer tipo de dedução: sua mera exposição é suficiente para justificar sua pretensão de validade universal. E, uma vez que a harmonia última da sensibilidade com a razão é revelada na análise, não precisa ser feita nenhuma referência ao objeto que ocasiona o sublime. A própria harmonia da sensibilidade com a razão é um princípio a priori da finalidade subjetiva. Esse não é, contudo, o caso do objeto do belo. Neste, uma dedução é necessária porque uma referência à forma do objeto deve ser feita.

Uma boa parte da "Dialética do belo" trabalha com a "antinomia do gosto" que, à semelhança da crítica da razão pura e da razão prática, apresenta um paradoxo aparentemente insolúvel que precisa ser resolvido para trazer a "razão em harmonia consigo mesma". Para ser dialético, o poder de julgamento deve ser, antes de tudo, racionalizante, quer dizer, seus julgamentos devem estar propensos à universalidade, sendo,

portanto, a priori, pois é da antítese de tais julgamentos que a dialética consiste. Para Kant, um julgamento de gosto deve, de algum modo, ser conceitual, pois se fosse não-conceitual não passaria de uma exposição autobiográfica de sentimentos subjetivos de prazer e dor. Vem daí a distinção que deve existir entre "gosto privado" ou "julgamento de preferência" e "julgamento estético".

Antes de entrar na discussão da antinomia do gosto propriamente dita, Coleman (1974: 131) elaborou uma tabela da localização do belo e do sublime no mapa lógico de Kant. Por ser muito instrutiva, valeria a pena recuperar essa explanação aqui. Na primeira crítica, Kant (1929: 320) havia nos apresentado uma bela síntese do seu mapa lógico, como se segue:

O *gênis* (gênero) é a *representação em geral* (*representatio*). Subordinada a ela, vem a *representação com consciência* (*perceptio*). Uma *percepção* que se refere apenas ao sujeito como uma modificação de seu estado é *sensação* (*sensatio*), uma *percepção objetiva* é *conhecimento* (*cognitio*). Esta é ou *instição ou conceito* (*intuitus vel conceptus*). O primeiro se refere imediatamente ao objeto e é *singule*, o segundo se refere a ele mediadamente por meio de um traço que várias coisas podem ter em comum. O *conceito* é ou *empírico* ou *puro*. O *conceito puro*, na medida em que tem sua origem apenas no entendimento (e não na sensibilidade pura), é chamado de *noção*. Um *conceito* formado de *noções* e que transcende a possibilidade da experiência é uma *idéia* ou *conceito da razão*.

A partir dessa passagem, Coleman nos diz que os nichos próprios ao belo e o sublime pareceriam ser: 1. um conceito empírico ou 2. um conceito puro; 3. uma noção ou 4. uma idéia. Mas há razões para Kant não ter colocado o belo em nenhuma dessas quatro "espécies". O belo não poderia ser um conceito empírico, nem poderia ser um conceito puro, pois julgamentos do belo não são singulares, nem conotam um "traço que várias coisas têm em comum". Não sendo nem empírico, nem a priori, nem uma noção, nem uma idéia da razão, e não sendo nem mesmo uma ideal, a que gênero, então, pertence o belo?

Como já vimos, Kant considerou o julgamento do belo como uma "função" ou mesmo uma "disposição" que implica em se impor a forma do belo sobre uma multiplicidade sensível através

de conceitos indeterminados, de acordo com sentimentos de prazer e desprazer.

Tais conceitos indeterminados são empíricos, no caso do belo, enquanto, no caso do sublime, as idéias da razão são indeterminadamente produzidas. Do mesmo modo que o entendimento é relativamente livre ao construir conceitos empíricos, quando se trata do julgamento estético, ele alcança o limite da sua liberdade. Tendo isso em vista, o paradoxo do belo pode agora ser apresentado. Se o julgamento do belo repousa sobre conceitos, então se trata de um julgamento que poderia ser provado racionalmente, quer dedutiva quer indutivamente. Kant não caiu nessa simplificação. Para ele, a estética racionalista se rodaz ao puro analitismo, enquanto a estética psicológica escorrega no mero relativismo. Ele queria evitar qualquer um desses dois extremos. Assim sendo, não poderia aceitar também que os julgamentos estéticos fossem apenas fragilmente conceituais, porque então eles teriam uma validade apenas autobiográfica. Formalmente, portanto, a antinomia se expressaria do seguinte modo:

1. Tese: o julgamento do gosto não se baseia em conceitos, pois, se assim fosse, então poderia haver controvérsia, e argumentos lógicos teriam de ser levantados: tal julgamento seria claramente cognitivo.

2. Antítese: o julgamento do gosto é baseado em conceitos; se não fosse, então não se poderia nem mesmo contestar ou brigar sobre questões de gosto: tal julgamento seria puramente e meramente pessoal (Coleman 1974: 135).

O modo como Kant resolveu a antinomia foi brevemente apresentado por Coleman (p. 144), mais ou menos nos seguintes termos: como seres fenomênicos, fisiológicos e psicológicos, as pessoas têm gostos variados e, muitas vezes, caprichosos. Dado que um puro julgamento estético do gosto é universalizável, na medida em que voltamos a atenção estritamente para a forma estética, quer dizer, a finalidade da forma perceptiva, então uma "dimensão" suprasensível deve ser postulada. Como seres racionais, temos "faculdades" que estão enraizadas num substrato "noumênico", que deve ser o mesmo para todos como fundamento para a correção intelectual, moral e mesmo estética. O mero conceito racional puro do suprasensível na base do objeto (e do

sujeito que julga) como Objeto do sentido, e, portanto, como fenômeno, é exatamente tal conceito.

Juntamente com essa análise lógica mais estrita da antinomia, no contexto mais amplo da dialética do julgamento, Kant desenvolveu um alargamento de sua concepção do estético até alcançar uma série de questões que viriam a ser fundamentais na formação intelectual da estética moderna. Grande parte da terceira crítica foi dedicada, assim, à discussão do postulado básico de que, não obstante a diferença que vai entre o julgamento e a criação das obras de arte, de um lado, e a avaliação e origem da beleza natural, de outro, quer dizer, não obstante o fato de que os conceitos têm um papel irreduzível, no primeiro caso, enquanto estão ausentes, no segundo, assim mesmo, há profundas similaridades entre as formas assumidas pela racionalidade humana nesses dois domínios e seu significado para o todo do nosso pensamento e ação. É nesse ponto da discussão que a idéia do gênio foi introduzida, idéia que viria correr no sangue, alojando-se na alma e coração da estética romântica.

Se for assumido que alguns objetos belos são produzidos por pessoas que agem propositamente para produzi-los assim, então uma explicação para a criação da beleza se torna necessária. Quando produzimos propositamente qualquer coisa que seja, o produto de tal produção se ajusta, de um modo ou de outro, a um conceito que lhe é antecedente. Qual é o conceito utilizado para a produção de um objeto belo? Nenhum, é claro, pois, se houvesse um tal conceito, ele seria o mesmo a ser utilizado para julgar os objetos. E Kant já havia argumentado sobejamente sobre a inexistência de regras prontas para a apreciação do belo. Então, como pode alguém produzir propositamente algo belo? Somente se houver uma capacidade especial para isso, diferente de qualquer capacidade comum, quer dizer, uma habilidade para o fazer que está de acordo com algo semelhante a um conceito, mas que não é um conceito. Kant chamou de gênio essa capacidade ou talento. E aqui foi encontrado o delicado ponto de compatibilidade entre o julgamento do gosto e o fazer do gênio, para os quais se faz necessário, antes de tudo, o equilíbrio entre as exigências da finalidade sem fim da forma, de um lado, com a liberdade da imaginação, de outro.

Enfim, a grande preocupação de Kant, segundo Cohen et

al. (1982: 7), parece ter sido a de mostrar que há uma fonte especial do sentimento na interação livre entre a base sensorial da nossa imaginação e nossas outras facultades cognitivas. Com isso, ele fez "a sugestão revolucionária de que uma compreensão mais global do desenvolvimento racional das capacidades humanas requer não a subordinação de todo sentimento ao entendimento – ou o reverso – mas a interação entre essas capacidades". No reconhecimento do prazer implicado tanto no belo quanto no sublime, está uma clara rejeição, de um lado, à idéia platônica de que uma subordinação do sentimento à razão é desejável, de outro lado, uma rejeição também à concepção de Hume da submissão necessária da razão à paixão. Isso tudo, sem perder a ligação do belo com a moralidade, pois ao final do livro, Kant discutiu a idéia da beleza como símbolo da moralidade. No equilíbrio do sentimento e da regra, encontramos o caminho para sentir o impacto das idéias morais as quais, sem o sentimento do belo e do sublime, permaneceriam como meros postulados da razão prática. Foi este o fio que a estética de Schiller puxou de Kant, na intermediação que faria entre Kant e Hegel.

Num belo artigo onde busca explicar por que a beleza é um símbolo da moralidade em Kant, Cohen (1982: 221-236) toma como ponto de partida uma interpretação bastante sugestiva daquilo que o objeto belo é e faz. Há um sentido em que um objeto belo não tem qualquer característica, assim como há um sentido em que o julgamento do belo não diz respeito a nenhum objeto. Há três modos através dos quais as coisas fazem sentido para nós: 1. quando algo nos dá prazer sensorio; 2. quando contemplamos algo a fim de compreendê-lo; 3. quando utilizamos algo para alguma finalidade. No caso do objeto belo, não se trata de nenhuma dessas três alternativas e, não obstante, ele faz sentido para nós, um sentido ou coerência, portanto, que é, em princípio, inexplicável. Cohen levanta, então, a hipótese de que o julgamento do gosto, em Kant, é o caso limite, ao mesmo tempo que é o emblema da habilidade humana para extrair sentido das coisas. Tendo como referência nossa capacidade para julgar em termos de interesses, conceitos e propósitos, no julgamento do gosto, Kant destacou apenas um desses aspectos: o propósito ou finalidade, mas caracterizou esse propósito de modo perturbador. O belo, ele disse, é a finalidade de um objeto, na medida em que

é percebido no objeto sem qualquer representação de finalidade. Ao ser julgado, portanto, o objeto exibe a finalidade sem fim. O belo desperta a harmonia de nossas faculdades cognitivas, harmonia que é atingida sem o uso de conceitos. Ora, sem conceitos, não podemos considerar o objeto em termos de qualquer finalidade. Mesmo assim, ele tem finalidade para as nossas faculdades cognitivas. Mera congruência sem qualquer conteúdo material. O belo exibe apenas a forma da finalidade. Após essa exposição, Cohen levanta a pergunta crucial: qual é a similaridade formal que pode haver entre o objeto belo e a vontade do bem?

Ao exibir a forma da finalidade, o belo parece adequado para a realização de um fim, o que corresponde exatamente à noção kantiana de vontade, a qual, na medida em que age, assim o faz na busca de um fim. Essa é a característica definidora da ação humana. Mas o objeto belo só exibe a forma da finalidade, sem estar ligado a nenhuma finalidade atual. Ora, a vontade do bem também não age na busca de qualquer fim externo, além de que o fim interno, de que ela dispõe, não tem conceito. A vontade do bem, no julgamento que dela fazemos como alguma coisa inqualificadamente boa, parece agir sem qualquer finalidade de qualquer espécie. Do mesmo modo que o objeto belo só exibe a forma da finalidade, também a vontade do bem só exibiria da forma da ação. Exposta a analogia entre ambos, vem a segunda pergunta crucial. O que se passa para que, além de serem análogos, o objeto belo seja ainda um símbolo da vontade do bem, e não o contrário?

Um dos traços mais sugestivos da teoria moral de Kant está na sua postulação de que insistir na nossa humanidade individual requer, por uma questão de lógica, o reconhecimento da humanidade do outro. Nossa dignidade depende da consideração da dignidade do outro. Tratar o outro como um fim é tratar a si mesmo como um fim e vice-versa. O objeto belo, diz Cohen, é o símbolo da idéia desta espécie de outro. Nosso engajamento no belo simboliza uma vontade do bem, no ato mesmo de ter a vontade do bem. Nossa humanidade essencial se revela de dois modos: fazer sentido das coisas e exercer uma influência sobre elas. Como caso limite e como emblema da nossa habilidade de fazer sentido das coisas, o puro julgamento do gosto é a espécie

de experiência pura em que um aspecto de nossa humanidade essencial se revela, sendo simultaneamente o mais próximo que podemos chegar do seu segundo modo de revelação. Se o objeto belo é uma apresentação indireta do conceito de vontade do bem, então ele indica esse conceito de modo metafórico ou analógico. A experiência moral é uma questão de engajamento. Kant mostrou que essa experiência é paralela em profundidade e complexidade à experiência do belo. Se o belo não for apenas um símbolo da moralidade, mas o símbolo da moralidade, então apenas a experiência do belo tem a espécie de riqueza necessária para simbolizar a experiência moral.

... e se o belo, como símbolo do bem, não pode ser considerado um fim em si mesmo. Deve ter sido na capacidade de fazer sentido do outro que encontramos as ideias abstratas de razão que inspiraram Kant a perceber a beleza como símbolo da humanidade. Esta é a ideia moral que, em sua obra sobre o exemplo *Exemplos de Humanidade*, de 1791, Schiller (1791) tentava levar a consequências racionais, ao reconhecer a arte que levou mesmo um puro a educação estética do ser humano: "... e finalmente de Kant, procura tornar a moralidade acessível não apenas através da empatia, mas, acima de tudo, através da arte. Com o engajamento emocional de ser ele mesmo arte e estética, Schiller teve êxito em longo a tarefa da pureza estética e a arte como uma influência mediada ligando o ser humano à virtude através dos sentimentos morais e disposições que surgem a partir da ação estética."

... (Gemma Wilkinson e Wollstone 1796): 231) segundo o argumento de que das ideias kantianas de que Schiller (1791) tentava levar a consequências racionais, ao reconhecer a arte que levou mesmo um puro a educação estética do ser humano: "... e finalmente de Kant, procura tornar a moralidade acessível não apenas através da empatia, mas, acima de tudo, através da arte. Com o engajamento emocional de ser ele mesmo arte e estética, Schiller teve êxito em longo a tarefa da pureza estética e a arte como uma influência mediada ligando o ser humano à virtude através dos sentimentos morais e disposições que surgem a partir da ação estética."