

Estética Kantiana:

Estudos da *Crítica da Faculdade do Juízo*

Christian Iber



Editora Fundação Fênix

Esse livro é o resultado de um Seminário realizado em 2023/2 denominado: "Crítica da Faculdade do Juízo estético em Kant. Estética brasileira". O Seminário foi ministrado em formato híbrido, pelo Prof. Agemir Bavaresco no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontíficia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Eu participei enquanto convidado do referido Seminário e escrevi os comentários ao longo do semestre conforme as interações com os discentes por meio de perguntas e esclarecimentos sobre os comentários por mim elaborados. Por isso quero, em primeiro lugar, agradecer aos discentes pela contribuição com seus questionamentos e provocações sobre o tema tratado no Seminário. Em segundo lugar, sou reconhecido ao Prof. Agemir Bavaresco que corrigiu meus comentários, os esquemas dos textos e ofereceu-me opiniões, filosoficamente, essenciais sobre a interpretação da estética de Kant, Hegel e Adorno.

Christian Iber



Editora Fundação Fênix



Estética Kantiana:
Estudos da *Crítica da Faculdade do Juízo*

Christian Iber

**Estética Kantiana:
Estudos da *Crítica da Faculdade do Juízo***



Editora Fundação Fênix

Porto Alegre, 2024

Série Filosofia

Conselho Editorial

Editor

Agemir Bavaresco

Conselho Científico

Agemir Bavaresco – Evandro Pontel
Jair Inácio Tauchen – Nuno Pereira Castanheira

Conselho Editorial

Augusto Jobim do Amaral
Cleide Calgaro
Draiton Gonzaga de Souza
Evandro Pontel
Everton Miguel Maciel
Fabián Ludueña Romandini
Fabio Caprio Leite de Castro
Fabio Caires Coreia
Gabriela Lafetá
Ingo Wolfgang Sarlet
Isis Hochmann de Freitas
Jardel de Carvalho Costa
Jair Inácio Tauchen
Jozivan Guedes
Lenno Francisco Danner

Lucio Alvaro Marques
Nelson Costa Fossatti
Norman Roland Madarasz
Nuno Pereira Castanheira
Nythamar de Oliveira
Orci Paulino Bretanha Teixeira
Oneide Perius
Raimundo Rajobac
Renata Guadagnin
Ricardo Timm de Souza
Rosana Pizzatto
Rosalvo Schütz
Rosemary Sadami Arai Shinkai
Sandro Chignola
Thadeu Webber

Agradecimento

Esse livro é o resultado de um Seminário realizado em 2023/2 denominado: "Crítica da Faculdade do Juízo estético em Kant. Estética brasileira".

O Seminário foi ministrado em formato híbrido, pelo Prof. Agemir Bavaresco no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Eu participei enquanto convidado do referido Seminário e escrevi os comentários ao longo do semestre conforme as interações com os discentes por meio de perguntas e esclarecimentos sobre os comentários por mim elaborados. Por isso quero, em primeiro lugar, agradecer aos discentes pela contribuição com seus questionamentos e provocações sobre o tema tratado no Seminário. Em segundo lugar, sou reconhecido ao Prof. Agemir Bavaresco que corrigiu meus comentários, os esquemas dos textos e ofereceu-me opiniões, filosoficamente, essenciais sobre a interpretação da estética de Kant, Hegel e Adorno.

Direção editorial: Agemir Bavaresco
Diagramação e editoração: Editora Fundação Fênix
Capa: Editora Fundação Fênix

O padrão ortográfico, o sistema de citações, as referências bibliográficas, o conteúdo e a revisão de cada capítulo são de inteira responsabilidade de seu respectivo autor.

Todas as obras publicadas pela Editora Fundação Fênix estão sob os direitos da Creative Commons 4.0 –
[Http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR](http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR)



Série Filosofia – 139

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Iber, Christian
Estética Kantiana [livro eletrônico] : estudos da crítica da faculdade do juízo / Christian Iber. --
Porto Alegre, RS : Editora Fundação Fênix, 2024.
-- (Série filosofia)
PDF

Bibliografia.
ISBN 978-65-5460-131-3

1. Estética 2. Filosofia 3. Kant, Immanuel, 1724-1804 - Crítica e interpretação I. Título.
II. Série.

24-194740

CDD-193

Índices para catálogo sistemático:

1. Kant : Filosofia alemã 193

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

DOI – <https://doi.org/10.36592/9786554601313>

Sumário

Introdução	13
1ª Parte: A estética kantiana	21
Capítulo 1	23
Analítica do belo: I. O juízo de gosto de acordo com a qualidade: comprazimento desinteressado §§ 1-5	
 Resumo Capítulo 1	31
 Analítica do belo: I. O juízo de gosto de acordo com a qualidade: o comprazimento desinteressado §§ 1-5	
Capítulo 2	33
Analítica do belo: II. Juízo de gosto de acordo com a quantidade: Universalidade subjetiva, sem conceito §§ 6-8; Jogo livre da faculdade da imaginação e do entendimento § 9	
 Resumo Capítulo 2	47
 Analítica do belo: II. O juízo de gosto de acordo com a quantidade: universalidade subjetiva, sem conceito §§ 6-8, Jogo livre da faculdade da imaginação e do entendimento § 9	
Capítulo 3	53
Analítica do belo: III. O juízo de gosto de acordo com a relação dos fins: conformidade a fins sem fim, teoria da forma bela §§ 10-12	
 Resumo Capítulo 3	63
 Analítica do belo: III. O juízo de gosto de acordo com a relação dos fins: conformidade a fins sem fim; teoria da forma bela §§ 10-12	

Capítulo 4	67
Analítica do belo: IV. Formas puras e impuras do juízo de gosto §§ 13-16, teoria da norma de gosto § 17	
Resumo Capítulo 4	79
Analítica do belo: IV. Formas puras e impuras do juízo de gosto §§ 13-17, Teoria da norma do gosto § 17	
Capítulo 5	81
Analítica do belo: V. O juízo de gosto de acordo com a modalidade: necessidade subjetiva, senso comum; observação geral sobre a Analítica do belo §§ 18-22	
Resumo Capítulo 5	95
V. O juízo de gosto de acordo com a modalidade: necessidade subjetiva, senso comum, observação geral sobre a analítica da beleza §§ 18-22	
Capítulo 6	99
Analítica do sublime: I. Introdução à teoria do sublime de Kant, II. o matemático-sublime §§ 23-27	
Resumo Capítulo 6	111
Analítica do sublime. I. Introdução à teoria do sublime de Kant, II. O sublime matemático §§ 25-27	
Capítulo 7	113
Analítica do sublime: III. O sublime dinâmico (§§ 28-29), IV. Observação geral sobre a exposição dos juízos esteticamente reflexionantes	
Resumo Capítulo 7	123
Analítica do sublime: III. O sublime dinâmico §§ 28-29, IV. Observação geral sobre a exposição de juízos esteticamente reflexionantes	

Capítulo 8	125
Dedução dos juízos estéticos puros §§ 30-42	
Resumo Capítulo 8	147
Dedução dos juízos de gosto §§ 30-42	
Capítulo 9	153
Teoria da arte: I. A determinação da arte §§ 43-45, II. Concepção do gênio e doutrina das ideias estéticas §§ 46-50, III. Classificação das artes §§ 51-54	
Resumo Capítulo 9	177
Teoria da Arte §§ 43-54: I. A determinação da arte §§ 43-45, II. Concepção do gênio & Doutrina das ideias estéticas §§ 46-49, III. Classificação das artes §§ 51-54	
Capítulo 10	185
I. Dialética da faculdade de juízo estética e antinomia do gosto §§ 55-58; II. A beleza como símbolo da moralidade § 59	
Resumo Capítulo 10	205
I. Dialética da faculdade de juízo estética e antinomia do gosto §§ 55-59, II. A beleza como símbolo da moralidade § 60, III. Doutrina do método do gosto § 60	
Capítulo 11	209
A determinação do lugar da faculdade de juízo estética na segunda introdução (1793) à Crítica da Faculdade do Juízo de Kant	
Resumo Capítulo 11	233
A determinação do lugar da faculdade de juízo estética na segunda introdução (1793) à Crítica da Faculdade do Juízo de Kant	

2ª Parte: Perspectiva sobre Hegel e Adorno	235
Capítulo 12	237
A recepção da estética kantiana por Hegel na introdução das Lições sobre a Estética	
Resumo Capítulo 12	253
A análise de Kant do juízo de gosto (JG) na analítica do belo da Crítica da Faculdade do Juízo (CFJ) e a crítica de Hegel	
Capítulo 13	259
O fim da arte na contemporaneidade	
Resumo capítulo 13	269
O fim da arte contemporânea	
Bibliografia	271
Bibliografia básica	271
Bibliografia complementar	272

Introdução

O presente livro tem duas partes: na 1ª parte do livro, trataremos mais intensamente da *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant, especificamente da Crítica da faculdade de juízo estética¹; na 2ª parte, enfocaremos, mais detidamente a recepção de Hegel da estética kantiana na introdução às suas Lições sobre a Estética e o fim da arte na modernidade e na contemporaneidade em Hegel e Adorno.

Antes de abordar os tópicos do livro, faremos três observações: (1) A *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790) de Kant no contexto de sua concepção da Filosofia. (2) A análise factual e a função sistêmica da *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant e (3) a visão geral da *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant.

1) A *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant (CFJ) no contexto de sua concepção da Filosofia; o lugar do pensar teleológico em Kant.

Geral: Com base na predominância do pensar causal-mecanicista na modernidade (Hobbes, Galileu, Newton), Kant quer reabilitar o pensar teleológico em termos de fins, mas, em contraste com a tradição aristotélica dos fins objetivos, Kant enfatiza o caráter meramente subjetivo dos juízos teleológicos.

A teleologia desempenha um papel em todas as três principais obras de Kant: na *Crítica da Razão Pura*, a doutrina das ideias reguladoras está comprometida com o fim racional de um conhecimento sistemático da natureza.² A doutrina do postulado da *Crítica da Razão Prática*, que ensina que devemos postular Deus por causa da moralidade, baseia-se na ideia de fim de uma unidade de felicidade e virtude. Na Filosofia do Direito e da História, Kant visa à paz eterna como o fim último da História. O pensar teleológico encontra seu fundamento mais profundo na CFJ. O princípio da CFJ é o princípio da conformidade a fins.

2) Análise factual e função sistêmica da CFJ de Kant: as duas estão inseparavelmente entrelaçadas. A CFJ está sistematicamente conectada a toda à filosofia crítica de Kant. Nas três principais obras de Kant, as três faculdades cognitivas superiores – entendimento (*Crítica da Razão Pura*), razão (*Crítica da*

¹ Usaremos a tradução: Immanuel Kant. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução: Valério Rohden e Antônio Marques, 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008 = CFJ.

² Kant entende, aqui, a natureza como objeto das ciências naturais.

Razão Prática) e faculdade do juízo (CFJ) – são examinadas, criticamente, quanto aos limites de sua capacidade.

A Filosofia de Kant está, inicialmente, dividida em filosofia teórica e prática. Na *Crítica da Razão Pura*, a legislação dos conceitos da natureza, ou seja, as categorias do entendimento puro, é examinada e uma demarcação crítica é traçada entre o conhecimento experiencial justificável e a metafísica especulativa. A *Crítica da Razão Prática* trata da legislação da vontade por meio do conceito de liberdade da razão pura, a autonomia, examinando criticamente o que pode ser justificado na filosofia moral.

Para preencher a lacuna entre o reino da natureza e o mundo moral da liberdade, Kant busca uma mediação na CFJ e acredita tê-la encontrado na faculdade reflexionante do juízo. Kant vê a faculdade do juízo como o elo entre a sensualidade, o entendimento e a razão. Seu princípio *a priori* é o princípio da conformidade a fins, que Kant examina na CFJ.

A função sistêmica da CFJ e a discussão do princípio da faculdade do juízo, a conformidade a fins, são tratadas nas duas *introduções* à CFJ, mas também desempenham um papel na análise dos assuntos. A faculdade do juízo e seu princípio abrem novas áreas temáticas, cujo acesso é dificultado pelo problema do sistema. Portanto, é aconselhável abordar a CFJ a partir da perspectiva de seus temas. Esses tópicos são: 1. A estética crítica, a teoria do belo e do sublime, a teoria da arte e do gênio; 2. a teleologia crítica, a teoria do orgânico e a teoria da unidade sistemática da natureza em geral, e 3. a possibilidade de uma conexão sistemática entre natureza e liberdade moral.

Kant diferencia entre duas formas da faculdade do juízo. A faculdade determinante do juízo subsume o particular sob o universal dado, quer dizer, a intuição sob um conceito do entendimento. Esse é o objeto da *Crítica da Razão Pura*. A faculdade reflexionante do juízo busca o universal não dado para o particular dado. O princípio da faculdade reflexionante do juízo é o da conformidade a fins, no qual toda a intenção da CFJ resume-se.

A CFJ é uma teoria da conformidade a fins. Ela parte da ideia básica de que os seres humanos têm a disposição de estruturar e ordenar a efetividade com sentido, e a conformidade a fins é o título para a organização e a ordenação da efetividade.

Kant conhece três formas diferentes da conformidade a fins. O princípio da faculdade de juízo estética é a conformidade subjetiva a fins da forma bela e bem ordenada para o sujeito que reflete, já o princípio da faculdade de juízo teleológica é a conformidade objetiva a fins que constitui a estrutura do organismo e da vida. No entanto, para Kant, essa conformidade objetiva a fins é, mais uma vez, apenas um princípio subjetivo do tipo "como se" (*als ob*).

Além disso, Kant conhece o princípio da conformidade a fins formal da natureza em geral como princípio da faculdade do juízo. Essa conformidade a fins universal da natureza, entretanto, não é uma determinação objetiva da natureza, como na tradição aristotélica, mas apenas o horizonte de expectativa concebido pelo sujeito de que o pesquisador não encontrará a natureza caótica, mas ordenada. De acordo com Kant, temos direito a essa expectativa, porque é somente com base nessa premissa que podemos buscar sistematicamente um conhecimento objetivo da natureza.

(3) Visão geral das três partes da CFJ

A primeira parte da CFJ, a crítica da faculdade de juízo estética, compreende: a) a analítica do belo, quer dizer, a análise do juízo estético, o chamado juízo de gosto: "Este x é belo"; b) a analítica do sublime; c) a teoria da arte e d) a dialética do juízo de gosto.

A segunda parte da CFJ discute a crítica da faculdade de juízo teleológica. A estrutura conforme a fins do organismo natural e do ser vivo é examinada. Kant critica tanto uma teleologia aristotélica universal na explicação da natureza quanto uma explicação causal-mecanicista universal da natureza. O conceito objetivo da conformidade a fins como princípio da faculdade de juízo teleológica é um princípio subjetivo.

Resumo: Com sua filosofia do orgânico, Kant prepara o caminho para o romantismo e a filosofia natural do idealismo alemão em Schelling e Hegel.

A terceira parte da CFJ é a doutrina do método (cf. Apêndice. Doutrina do método da faculdade de julgar teleológica, §§ 79-91). A faculdade reflexionante do juízo não se limita ao campo da estética e da ciência natural, mas também toca o campo da filosofia prática, da teologia filosófica e da filosofia da história. Kant quer

mostrar, de modo geral, que o ser humano, o fim supremo da natureza, precisa da faculdade reflexionante do juízo para sua orientação consciente no mundo.

A faculdade reflexionante do juízo, enfim, leva à ideia racional de Deus, que não é nem o objeto de uma crença religiosa na revelação nem o objeto da pesquisa teórica ou mesmo da experiência. A ideia racional de Deus é a última possibilidade de preencher a lacuna entre a natureza e a liberdade moral e, portanto, entre a filosofia teórica e prática. É a última conquista da faculdade reflexionante do juízo e a pedra fundamental da filosofia crítica de Kant em geral.

(4) A crítica da faculdade de juízo estética

(a) Sua tarefa é a fundamentação crítica de uma estética filosófica. O ponto de partida confiável de uma estética filosófica é a *analítica* do belo, especificamente na forma da analítica do juízo estético, o chamado juízo de gosto: "Este x é belo".

Hegel afirma sobre a CFJ de Kant que ela é o "ponto de partida para a verdadeira compreensão do belo da arte" (Hegel. *Vorlesungen über Ästhetik I*, TW 13, p. 89; Hegel. *Curso de Estética*. Vol. I (2001²), p. 78) e "a primeira palavra racional sobre o belo" (Hegel. *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie III*, TW 20, p. 377).

A *analítica* do belo trata da lógica do juízo estético. Os juízos estéticos são caracterizados por duas propriedades: 1) Eles são juízos de valor subjetivos, porque se baseiam apenas em evidências subjetivas, que estão sempre ligadas a um sentimento de prazer, de modo que não podem ser feitos com base em critérios objetivos. Neste aspecto, a teoria do juízo estético é uma teoria dos sentimentos estéticos, uma teoria do encontrar-se estético do sujeito. 2) Eles são juízos objetivos na medida em que eles reivindicam validade universal e, portanto, a aprovação de todos.

A analítica do belo busca chegar ao fundo dessa estrutura contraditória do juízo estético.

Na *dedução* do juízo estético, Kant lida com a justificativa da reivindicação da validade universal que o juízo do gosto faz. Qual é o princípio transcendental subjacente à reivindicação da validade universal do juízo do gosto? É o da conformidade subjetiva a fins do objeto belo para o sujeito que reflete. Mais detalhadamente, o objeto belo é conforme a fins para o livre jogo da faculdade da

imaginação e do entendimento, do qual o sujeito torna-se consciente no puro sentimento de prazer na contemplação estética.

A partir disso, surge o especificamente filosófico da estética de Kant. Ela investiga até que ponto os juízos estéticos são afirmações com sentido, expondo sua lógica e racionalidade específicas. Kant defende não apenas uma teoria dos sentimentos estéticos, mas também uma estética cognitivista. Por um lado, Kant segue a tradição da estética da expressão e do sentimento de Johann Friedrich Herder (1744-1803), que se concretizou na "sensibilidade" (*Empfindsamkeit*) e na "Tempestade e ímpeto" (*Sturm und Drang*), e que foi dirigida contra a poética iluminista – "poética de regras" – de Johann Christoph Gottsched (1700-1777). Por outro lado, ele acredita que a experiência estética não se trata apenas de sentimentos, mas de cognição.

A descoberta do princípio transcendental subjacente ao juízo de gosto estabelece a autonomia da estética em relação à filosofia teórica e prática. Assim, Kant abre caminho para a autonomia da estética, como disciplina, e para a ideia da autonomia da arte. A partir dessa perspectiva, Kant critica tanto a estética racionalista de Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), para quem os juízos estéticos são apenas formas inferiores do conhecer teórico, quanto a estética sensualista de Edmund Burke (1729-1797), que considera os juízos de gosto como juízos de valor meramente subjetivos, baseados em sentimentos subjetivos.

(b) Kant complementa a analítica e a dedução do juízo estético sobre o belo com uma analítica do sublime, que atraiu nova atenção especialmente na pós-modernidade (Jean François Lyotard). Kant deu início a uma nova época na consideração do sublime. A concepção de Kant do sublime contradiz o nosso uso normal da linguagem. Não são os fenômenos naturais que são sublimes, mas algo em nosso ânimo que nos faz sentir superiores à natureza externa. Em contraste com o belo, em que o prazer estético resulta do livre jogo da faculdade da imaginação e do entendimento, o sublime resulta do fracasso da faculdade da imaginação em compreender a grandeza surpreendente e o poder aterrorizante da natureza. No entanto, ao mesmo tempo, o ser humano sente-se como uma essência racional e, portanto, superior ao poder da natureza, o que, por sua vez, gera um sentimento de prazer. Não apenas a faculdade da imaginação e o entendimento, mas a faculdade

da imaginação e a razão desempenham um papel na criação do sentimento estético, misto de desprazer e prazer no sublime. Uma das principais tarefas da interpretação será decifrar o sentido filosófico desse paradoxo do sublime.

(c) Teoria da arte: a analítica e a dedução dos juízos estéticos são a base da teoria da arte de Kant, cujo núcleo é a concepção do gênio e a doutrina das ideias estéticas. A acusação de Nietzsche de que a estética de Kant é meramente uma estética da recepção não é verdadeira. Kant representa tanto uma estética da recepção³ quanto uma estética da produção. Schiller, Goethe e Hegel reportam-se à sua estética da autonomia, enquanto Schelling e o romantismo baseiam-se em sua estética do gênio.

A doutrina das ideias estéticas transcende os limites da teoria do gosto de Kant, que ele desenvolve na primeira parte da CFJ, visto que, nelas, expressa-se uma plenitude de significado da obra de arte que se abre não apenas para o gosto, mas também para a razão interpretativa, porque, com elas, são formulados conteúdos que sintetizam o belo e o sublime. A interpretação das ideias estéticas na obra de arte exige não apenas faculdade da imaginação e entendimento, mas também razão. À luz da razão, o belo só adquire seu verdadeiro significado em conexão com o sublime. Ele é entendido como um símbolo da liberdade moral. Assim, Kant constrói uma ponte da estética para a filosofia prática.

d) A última parte da estética de Kant discute a dialética do juízo estético. Isso não está localizado no nível da experiência estética imediata, mas surge no nível mais elevado da crítica do gosto pela razão. A razão conhece que não é possível disputar sobre o juízo do gosto, porque nenhuma prova teórica pode ser dada para ele, mas é possível discutir sobre o gosto. A razão conhece que a discussão sobre juízos estéticos é uma discussão sobre pontos de vista estéticos e que é necessário e sensato fazer uma reivindicação universal da validade dos juízos de gosto e discutir sobre qual juízo estético é correto ou melhor. A razão entende essa discussão como

³ A estética da recepção (representantes: Hans Robert Jauß, Manfred Fuhrmann, Wolfgang Iser, Wolfgang Preisendanz etc.) questiona a percepção mental e emocional de obras artísticas, isto é, até que ponto ela já é inerente ao objeto ou surge apenas no processo de recepção. Inicialmente, ela era um ramo da teoria literária, hoje ela preocupa-se com todas as artes. A teoria da experiência estética de Kant é considerada a base da estética da recepção.

expressão da inesgotabilidade da arte para a faculdade esteticamente reflexionante do juízo.

Com isso, uma distinção importante torna-se clara dentro da estética de Kant: a distinção entre os objetos belos da natureza, que simplesmente encaixam-se bem no campo visual estético, confirmando-o, e o belo na arte, que tematiza explicitamente os pontos de vista estéticos e permite que novos pontos de vista tornem-se relevantes, e cujo valor estético não se esgota no simples fato de ser belo.

O problema principal da estética kantiana é averiguar a relação entre a teoria do juízo de gosto e a teoria da arte, assim sendo, a relação entre o que é belo na natureza e o que é belo na arte. A questão é: A estética de Kant é uma teoria unificada ou ela decompõe-se de tal forma que, ao mostrar seus limites, é possível mostrar como a estética pós-kantiana vai além de Kant?

Na **2ª Parte** do livro, apresentamos a recepção de Hegel da estética de Kant, precisamente, com base em uma passagem de sua *introdução às lições sobre estética I*.

A característica da introdução é que Hegel ainda não se posiciona em seu próprio ponto de vista, mas quer nos levar ao ponto de vista de sua própria estética filosófica por meio de suas discussões críticas de pontos de vista comuns e teorias alternativas da arte. Ao fazer isso, ele também trata detalhadamente da CFJ de Kant. A crítica geral de Hegel à CFJ de Kant é seu subjetivismo.

A estética de Hegel não é apenas uma teoria do juízo de gosto sobre o belo, como é o caso de Kant que discute o belo a partir de sua recepção. Para Hegel, ao invés disso, o belo está incorporado nas obras de arte. A estética de Hegel, como a de Schelling, é uma teoria da arte.

A crítica de Hegel à teoria de Kant sobre o juízo de gosto destaca três pontos:

1. Todas as características do juízo de gosto são caracterizadas pela referência ao sujeito, mas também contêm indicações de uma validade trans-subjetiva. Os juízos de gosto são juízos de valor subjetivos e, ao mesmo tempo, reivindicam uma validade universal e necessária.

2. Por meio de seu conceito de conformidade subjetiva a fins, Kant cai novamente no subjetivismo ou no formalismo.

3. Kant não resolveu o problema da subjetividade da estética.

A crítica de Hegel a Kant deixa claro: a CFJ de Kant ainda não é, de fato, a estética como disciplina filosófico-científica. Portanto, Kant também evitou sistematicamente o termo estética. Somente a razão teórica e prática têm conceitos legislativos, os conceitos da natureza (as categorias do entendimento) e o conceito da liberdade, que são necessários para o estabelecimento de uma doutrina, um ensinamento científico, mas não a faculdade do juízo, que tem apenas um princípio subjetivo (o princípio da conformidade a fins). Portanto, de acordo com Kant, não pode haver ciência do belo e da arte. A estética de Kant é, principalmente, uma crítica a uma forma específica do juízo, os chamados juízos estéticos. O foco de Kant está no juízo estético. É, sobretudo, uma teoria da experiência estética, mesmo que uma teoria da arte seja desenvolvida na abordagem.

A determinação de Hegel da estética como filosofia da arte está ligada à tese de que a arte encontra sua interpretação adequada na ciência filosófica. Com a determinação da estética como filosofia da arte bela, Hegel estabelece a estética como uma disciplina filosófica autossustentada, o que não era nem em Baumgarten, que concebeu a estética como teoria dos sentidos ou das sensações, nem em Kant, que concebeu a estética como teoria crítica dos juízos de gosto sobre o belo. Hegel, portanto, remonta a Schelling, que dirigiu, pela primeira vez, o olhar da teoria estética para a arte em 1802/03 na sua filosofia da arte.

Por fim, o fim da arte na modernidade e na contemporaneidade é tematizado em Hegel e Adorno. Hegel e Adorno diagnosticam um fim diferente da arte. Enquanto Hegel trata do fim da arte na modernidade em termos de uma visão de mundo abrangente baseada na separação entre arte e religião, Adorno entende que o fim da arte na contemporaneidade significa que a possibilidade da própria arte torna-se questionável nessa mesma contemporaneidade.

1ª Parte: A estética kantiana

Capítulo 1

Analítica do belo: I.O juízo de gosto de acordo com a qualidade: comprazimento desinteressado §§ 1-5

1. A tarefa da analítica do belo é esclarecer o que significa dizer que um objeto é belo. De acordo com Kant, o gosto é a "faculdade do ajuizamento do belo" ⁴, a analítica do belo efetua-se como análise do juízo de gosto. Por trás disso, está a visão de que o juízo de gosto por si só fornece um ponto de partida confiável para uma teoria universal da estética.

A analítica do belo lida exclusivamente com o predicado "belo", porque, na visão de Kant, ele é a expressão mais universal e não específica da apreciação estética que temos à nossa disposição. No entanto, há também uma série de usos não autênticos e não estéticos de "belo" (por exemplo, "bela viagem", "belo clima" etc., em que o predicado "belo" corresponde ao predicado "bom" ou "agradável"). Um método razoavelmente confiável de estabelecer o uso puramente estético de "belo" é falar da "beleza de um objeto".

2. Kant busca a guia para a análise do juízo de gosto das categorias da tabela de juízo. O juízo de gosto é considerado em termos da qualidade, quantidade, relação e modalidade. A análise do juízo de gosto do ponto de vista da qualidade chega ao resultado de que o gosto é uma faculdade do ajuizamento de um objeto por um comprazimento sem qualquer interesse. O ponto central da primeira determinação do juízo de gosto é, portanto, o conceito de "comprazimento desinteressado" (§ 5, B 16).

1.1 Ao § 1 O juízo de gosto é estético

A tese do § 1 é: O juízo de gosto é estético. Kant parte do significado geral da palavra "estética", segundo o qual essa palavra denota impressões sensoriais ou sentimentos (sensações ou emoções).

⁴ Nota de pé de página nº 19, B 3, p. 47.

Kant divide a esfera do juízo em juízos cognitivos lógico-objetivos e juízos estético-subjetivos. Os primeiros proporcionam conhecimento ao relacionar a representação de um objeto por meio do entendimento a fim de determiná-lo; os segundos não proporcionam conhecimento, porque aqui a representação do objeto está relacionada ao sujeito e ao seu sentimento de prazer e desprazer por meio da faculdade da imaginação (Kant diz: "talvez ligada ao entendimento" § 1, B 3). Portanto, não existe um critério objetivo-conceitual para determinar se algo é belo ou não. Sobre a beleza de algo é decidida apenas pela evidência subjetiva, o sentimento subjetivo ao qual o sujeito singular tem acesso privilegiado. No juízo de gosto, tratamos sobre o que a representação do objeto significa para nós, no sentido de que nos perguntamos como nos sentimos quando o contemplamos. Em contraste com o juízo do conhecimento, o juízo de gosto expressa o encontrar-se subjetivo da pessoa que faz o juízo. Kant determina o sentimento subjetivo de prazer diante da beleza como comprazimento.

É importante observar que Kant distingue sentimento, no sentido de emoção, de sentimento, no sentido de sensação. As representações de sensação ("quente", "macio") podem ser objetivas, como elas são nos juízos da percepção ("x é quente", "x é macio"). No juízo de gosto, no qual as representações estão relacionadas ao sentido de prazer ou desprazer, nada é designado no objeto. Trata-se, antes, de um juízo sobre como o sujeito "se sente" diante da afeição pela representação (§ 1, B 3). O juízo de gosto, portanto, expressa um autossentimento do sujeito. Para Kant, o juízo de gosto é até mesmo uma expressão do "sentimento de vida" do sujeito (§ 1, B 3). Isso significa: o belo causa um aumento do sentimento subjetivo de vida.

É importante, contudo, que Kant ressalte desde o início que, no juízo de gosto, a dimensão emocional está inseparavelmente ligada à dimensão cognitiva. Diante do belo, o sujeito torna-se consciente (reflexivamente, por assim dizer) de toda a sua faculdade cognitiva em um sentimento de prazer. Diante da beleza, as faculdades cognitivas do sujeito exultam. A teoria de Kant sobre o juízo de gosto é significativa, acima de tudo, pelo fato de ser uma ligação da teoria emocional e cognitiva (isso é uma antecipação do § 9).

O juízo feito sobre determinações empíricas (estéticas no sentido da receptividade da sensualidade) é lógico quando essas representações estão

relacionadas ao objeto, como nos juízos perceptivos. As representações racionais (portanto, representações baseadas em um conceito; assim, um palácio que está sujeito a um conceito pode certamente ser considerado esteticamente, mas não enquanto palácio) são estéticas quando elas estão relacionadas ao sentimento do sujeito julgador.

Os juízos distinguem-se em juízos cognitivos lógico-objetivos e juízos estético-subjetivos; o juízo de gosto sobre o belo pertence aos juízos estéticos-subjetivos, cujo protótipo é o juízo sobre o agradável. Se o juízo sobre o belo não deve ser reduzido ao juízo estético sobre o agradável, ele deve ser distinguido do juízo sobre o agradável em uma segunda etapa. Para fazer isso, entretanto, o conceito de comprazimento também deve ser modificado para obter seu significado especificamente estético enquanto comprazimento no belo.

1.2 Ao § 2: O Comprazimento que determina o juízo de gosto é independente de todo o interesse

O comprazimento puramente estético do belo é determinado em mais detalhes no § 2 como comprazimento desinteressado, a fim de distingui-lo do comprazimento interessado no agradável, no útil e no bom. A tese de Kant de que os juízos de gosto baseiam-se no comprazimento desinteressado é o ponto de partida e a pedra angular de sua teoria. O desinteresse já desempenha um papel no trabalho dos estéticos ingleses (Shaftesbury, Hutcheson e Burke), mas Kant dá a determinação objetivamente mais instrutiva e produtiva do conceito de desinteresse.

O comprazimento interessado é definido como ligado à existência real ou representada do objeto. Crucial é o pensamento de que a existência de um objeto está ligada a relações causais que emanam dele. No caso do belo, por outro lado, os efeitos causais que emanam da existência do objeto são irrelevantes, já que, em princípio, a mera representação do objeto é acompanhada de comprazimento. O belo agrada na mera contemplação ou reflexão. Também se pode chamar o caráter meramente representante do belo de seu caráter de aparência. O belo é agradável na mera contemplação (faculdade da imaginação) ou reflexão, o que deixa claro que a

contemplação abrange mais do que a percepção sensual, ou seja, a contemplação e a reflexão, portanto, também incluem momentos racionais e conceituais.

Em segundo lugar, a partir da determinação negativa do comprazimento desinteressado como independência dos fatores de efeito ligados à existência do objeto, surge a determinação positiva de que a contemplação estética do belo não se baseia em um efeito passivo, cuja causa seria exatamente a existência do objeto, mas em uma atividade possibilitada pela mera representação do objeto. Ela é um engajamento ativo com a representação do objeto. Ambos fundamentam a liberdade específica do comprazimento desinteressado no belo.

Com sua definição do comprazimento interessado, Kant consegue, nos §§ 3 e 4, eliminar todos os interesses esteticamente irrelevantes sem excluir o interesse que é relevante para a contemplação estética. O comprazimento desinteressado no belo exclui (1) necessidades sensuais, desejos e apetites no agradável (§ 3), (2) todos os interesses e intenções práticas, tais como considerações utilitárias, mas também considerações morais (§ 4). O comprazimento desinteressado aprecia a representação do objeto belo como tal e por si mesmo. Disso, Kant deriva o caráter puramente contemplativo da contemplação estética.

1.3 Ao § 3: O comprazimento no agradável é ligado a interesse

No § 3, é discutido como o comprazimento desinteressado no belo difere do comprazimento interessado no agradável e em que consiste este último. O que é agradável à sensação dos sentidos deleita o sujeito.

Se todo comprazimento é uma sensação de prazer e tudo o que agrada é agradável, então a diferenciação de três espécies do comprazimento não é mais necessária. Toda apreciação das coisas consiste, dessa forma, no desfrute que elas proporcionam. O resultado seria um puro materialismo do desfrute.

Kant distingue um duplo significado de sensação. Por um lado, o conceito de sensação pode significar a sensação subjetiva, à qual Kant atribui terminologicamente o conceito de sentimento; por outro lado, o conceito de sensação pode significar a receptividade dos sentidos em nível epistemológico, por meio do

qual a representação da Coisa está relacionada ao objeto. Kant chama essa sensação perceptual de "sensação *objetiva*" (§ 3, B 10).

O juízo estético do agradável difere daquele do belo pelo fato de expressar um interesse na existência do objeto, de causar um desejo (anseio) pela existência do objeto. O sujeito aqui é dependente dos efeitos e das relações causais do objeto. O agradável não apenas agrada, mas dá desfrute. Por esse motivo, a pessoa que busca desfrute apenas por meio do agradável pensa, frequentemente, que está acima de qualquer juízo. A dimensão cognitiva desaparece no comprazimento do agradável.

1.4 Ao § 4: O comprazimento no bom é ligado a interesse

No § 4, o contraste entre o comprazimento interessado no bom e o comprazimento desinteressado no belo é examinado em mais detalhes.

Kant distingue o bom relativo, o útil, do bom em si ou moralmente. O primeiro apraz como meio, o segundo agrada por si mesmo. A característica comum do comprazimento do agradável e do bom é que ela traz consigo um interesse na existência do objeto; o comprazimento do moralmente bom traz consigo até mesmo o "máximo interesse" (§ 4, B 14). O fato de que, ao respeitar o moralmente bom, o homem torna-se consciente da determinação de sua vontade pela lei moral, portanto, por um princípio da razão prática, é um dos ensinamentos centrais da *Crítica da Razão Prática* (1788).

O comprazimento interessado no que é útil pressupõe um conceito do objeto útil e o efeito que se espera dele. O mesmo vale do respeito ou da aprovação interessado do moralmente bom. Ele pressupõe uma relação com o conceito de razão do bem.

O comprazimento interessado no útil é dependente do conceito, o comprazimento no belo sem significado é meramente dependente da reflexão, uma reflexão que não procede de conceitos determinados, mas leva a conceitos indeterminados. A dependência da reflexão também distingue o comprazimento no belo do comprazimento no agradável, que se baseia na sensação sensorial. O comprazimento no bom é um prazer conceitualmente determinado, o comprazimento

no agradável é um prazer sensorialmente determinado e o comprazimento no belo é um prazer de reflexão.

A redução da felicidade à satisfação no gozo é criticada, o que, de acordo com Kant, contradiz a determinação racional do ser humano. Portanto, Kant contrasta fortemente a determinação racional do ser humano com a satisfação das necessidades materiais. Na sua doutrina da moral, a sensualidade e a razão opõem-se como passividade e atividade.

1.5 Ao § 5: Comparação dois três modus especificamente diversos de comprazimento

No § 5, as três espécies diferentes do comprazimento são resumidas e, por fim, comparadas entre si.

O comprazimento no belo não depende da existência do objeto; ele contenta-se com a mera representação do objeto. De acordo com Kant, o juízo de gosto é "meramente *contemplativo*, isto é, um juízo que é indiferente em relação ao ser aí de um objeto e só considera sua constituição com o sentimento de prazer e desprazer" (§ 5, B 14) [minha tradução]. Obviamente, "constituição" aqui não significa apenas as qualidades sensíveis de uma representação de um objeto, mas também as estruturas de ordem ou a forma que ela tem.

O caráter puramente contemplativo determina ainda mais o juízo de gosto como um *juízo puramente estético*; ele deixa claro que o objeto belo é apreciado "por si mesmo" e "como tal". Ele exclui não apenas o comprazimento no agradável e no útil, mas também o do moralmente bom, como irrelevante para a apreciação puramente estética. Mas a contemplação puramente estética também não se baseia em conceitos ou visa-lhes, pois ela não é um juízo de conhecimento. Ela é, portanto, um meio-termo entre a sensualidade e o entendimento, sentimento e cognição.

Há, portanto, "três relações diversas das representações do comprazimento ao sentimento de prazer e desprazer" (§ 5, B 14, 15), quer dizer, três espécies diversas do comprazimento/do prazer: o comprazimento no agradável, no belo e no bom. As formas do prazer no agradável e no bom concordam no fato de estarem ligadas a um interesse na existência real ou representada do objeto. Unicamente o comprazimento

no belo é "um comprazimento desinteressado e *livre*: pois nenhum interesse, quer o dos sentidos, quer o da razão, arranca (!) aplauso" (§ 5, B 16).

O prazer no agradável obriga a pessoa a aplaudir uma Coisa. Também o comprazimento no bem é livre. A intelecção conceitual do bom leva, obrigatória e necessariamente, a querer sua realização, isto é, sua existência. Sua realização é exigida mesmo quando ele colide com o interesse da sensação de sentidos no agradável. Unicamente o comprazimento no belo é suspenso da causalidade natural, bem como da causalidade por liberdade e, portanto, verdadeiramente livre. A liberdade da autonomia moral e a liberdade da contemplação puramente estética não devem, portanto, ser confundidas uma com a outra. Assim, pode-se ver que, na contemplação estética, a tensão entre o ser humano como um ente racional e o ser humano como um ente sensorial egoísta está suprassumida. Portanto, para Kant, "a beleza é somente para homens" (§ 5, B 16), quer dizer, algo especificamente humano, porque é característico dos seres humanos, o fato de serem tanto entes da razão e do entendimento quanto entes dos sentidos. O agradável vale também para os "animais irracionais [sem razão]", "mas o bom vale para todo ente racional em geral" (§ 5, B 16).

O comprazimento interessado no agradável não permite a livre escolha do gosto, porque ela visa à satisfação das necessidades. Portanto, o gosto só se manifesta quando a satisfação sensual da necessidade é satisfeita. Com relação à lei moral, também não há livre escolha quanto ao que deve ser feito, pois ela ordena o que deve ser feito. Mas o "gosto moral [deve significar: o gosto puramente estético, C1]" apenas "joga com os objetos do comprazimento, sem se afeiçoar a um deles" (§ 5, B 17). A liberdade do comprazimento estético é comparável à liberdade de um jogo que é jogado meramente por si mesmo, não como meio para outros fins.

Vamos resumir: A liberdade do comprazimento estético é duplamente determinada: (1) negativamente, como independência dos fatores de efeitos ligados à existência do objeto, causalidade natural ou causalidade por liberdade, (2) positivamente, como engajamento ativo com a representação do objeto belo. A contemplação estética não é uma experiência passiva como no deleite dos sentidos, mas é caracterizada por seu caráter ativo. No final, a liberdade do comprazimento estético é comparada (3) com a liberdade de um jogo que é exercido puramente por

si mesmo, não como meio para outros fins. Mais adiante, no § 9, Kant fala de um jogo da faculdade da imaginação e do entendimento que se baseia na mera contemplação do objeto e que é sentido como prazeroso.

Esquema: o comprazimento no agradável, no belo o no bom

o agradável	o belo	o bom (o útil, o moralmente bom)
agrada	agrada	agrada
na sensação sensorial subjetiva	na mera contemplação/reflexão	por meio de conceitos, conceitos de entendimento e da razão
apetece, apraza	agrada	é aprovado, apreciado, respeitado
inclinação	graça	respeito
com interesse na existência real ou representada	sem interesse a representação do objeto é apreciada como tal e por si mesmo	com interesse na existência do objeto
obrigação causalidade da natureza	liberdade da contemplação estética	obrigação causalidade por liberdade
todos os entes dos sentidos	especificamente humano	todos os entes da razão

Resumo Capítulo 1

Analítica do belo: I. O juízo de gosto de acordo com a qualidade: o comprazimento desinteressado §§ 1-5

§ 1 O juízo de gosto é estético

O juízo de gosto diz: "Este x é belo".

O juízo de gosto é diferente de um juízo lógico-objetivo do conhecimento. No juízo cognitivo lógico-objetivo, a representação do objeto é relacionada ao objeto pelo entendimento com o propósito de conhecimento.

O juízo de gosto é um juízo subjetivo-estético. A representação do objeto é relacionada ao sujeito com seu sentimento de prazer ou desprazer pela faculdade da imaginação em interação com o entendimento. A faculdade da imaginação é a capacidade de imaginar. Diante do belo, a faculdade da imaginação entra em relação com o entendimento.

Sobre a beleza de um objeto, o sujeito escolhe pelo sentimento subjetivo de prazer.

Kant descreve o sentimento subjetivo de prazer em face da beleza como comprazimento:

O juízo de gosto é (a) uma expressão do sentimento de prazer do sujeito (dimensão emocional), (b) uma expressão do "sentimento de vida" do sujeito e (c) diante da beleza, o sujeito está ciente de toda a sua faculdade cognitiva (dimensão cognitiva).

§ 2 O juízo de gosto é uma expressão do comprazimento desinteressado

Definição do comprazimento interessado: o comprazimento interessado está ligado à existência real ou representada de um objeto. Relações causais, efeitos causais emanam da existência do objeto (também sobre o sujeito).

Ao contrário, o belo tem um caráter puramente representante. A existência do objeto não desempenha nenhum papel. O belo apraza na mera contemplação, faculdade da imaginação ou reflexão (dimensão cognitiva). Ao mesmo tempo, o juízo de gosto é uma expressão de um envolvimento ativo do sujeito com suas faculdades cognitivas (faculdade da imaginação & entendimento) com a representação do objeto.

§ 3 O agradável

No deleite do agradável, a dimensão cognitiva desaparece.

§ 4 Comprazimento interessado e desinteressado

- O comprazimento interessado no útil e no bem moral é dependente de conceito, um prazer determinado conceitualmente.

- O comprazimento desinteressado no belo é apenas dependente de reflexão: É um prazer na reflexão.

- O comprazimento interessado no agradável é independente de conceito e reflexão. É puro prazer sensual.

§ 5 Esquema: o comprazimento no agradável, no belo o no bom

o agradável	o belo	O bom (o útil, o moralmente bom)
agrada	agrada	agrada
na sensação sensorial subjetiva	na mera contemplação/reflexão	por meio de conceitos, conceitos de entendimento e razão
apetece, apraza	agrada	é aprovado, apreciado, respeitado
inclinação	graça	respeito
com interesse na existência real ou representada	sem interesse a representação do objeto é apreciada como tal e por si mesmo	com interesse na existência do objeto
obrigação causalidade da natureza	liberdade da contemplação estética	obrigação causalidade por liberdade
todos os entes dotados de sentidos (seres humanos, animais e plantas)	especificamente humano	todos os entes dotados de razão (seres humanos, anjos e outros entes dotados de razão, por exemplo, extraterrestres)

Capítulo 2

Análítica do belo: II. Juízo de gosto de acordo com a quantidade: Universalidade subjetiva, sem conceito §§ 6-8; Jogo livre da faculdade da imaginação e do entendimento § 9

A investigação do juízo de gosto do ponto de vista da quantidade chega ao seguinte resultado: "O belo é o que apraz universalmente sem conceito" (§ 9, B 32).

1.1 Ao § 6: Comprazimento universal

1. Em primeiro lugar, trata-se da explicação da tese do § 6: "O belo é o que é representado sem conceitos como objeto de um comprazimento universal" (§ 6, B 18). Kant, primeiro, explica por que o comprazimento no belo deve ser especificado como comprazimento universal.

A partir da explicação do belo como objeto de um comprazimento desinteressado, Kant conclui que esse objeto não pode ser julgado de outra forma, que ele tem de conter o fundamento de um comprazimento para cada um. Uma vez que, em vista do belo, o sujeito julgador "se sente inteiramente *livre*" em relação ao comprazimento (§ 6, B 18), as condições privadas são descartadas como fundamentos para o comprazimento. Em vez disso, os fundamentos para esse comprazimento devem estar naquilo que pode ser pressuposto em todos os sujeitos que julgam esteticamente. Portanto – de acordo com Kant – a reivindicação de validade universal pode ser "inferida" da explicação anterior do belo como objeto de um comprazimento desinteressado.

2. A peculiaridade lógica do juízo de gosto consiste no fato de que, no que diz respeito à verificação, os juízos de gosto são juízos subjetivos; em vista do belo, eles expressam o sentimento subjetivo de comprazimento, mas, no que diz respeito à sua reivindicação de validade, eles são juízos lógico-objetivos. Embora em um juízo de gosto, só possamos decidir com base em evidências subjetivas se algo é belo ou não, a afirmação não pretende expressar uma relação meramente subjetiva com o objeto, mas algo sobre o próprio objeto. Falamos "como se a beleza fosse uma qualidade do objeto e o juízo fosse lógico" (§ 6, B 18) ("X é belo"), embora o juízo de gosto apenas

"contenha simplesmente uma referência da representação do objeto ao sujeito" (idem).

O juízo de gosto tem semelhança ao juízo lógico, pois reivindica validade para cada um, portanto, validade universal. Mas essa reivindicação de validade universal não pode basear-se em conceitos e, portanto, não pode ser comprovada por meio de fundamentos. Portanto, o juízo de gosto, que está ligado à consciência do comprazimento sem qualquer interesse, não pode fazer uma reivindicação de universalidade objetiva, mas apenas uma reivindicação de "universalidade subjetiva" (§ 6, B 18).

II.2 Ao § 7: Comparação entre o comprazimento no belo e no agradável

1. O comprazimento no agradável baseia-se apenas em condições privadas e não é universalizável. Aqui vale o princípio: "*cada um tem seu próprio gosto* (dos sentidos)" (§ 7, B 20). Aqui as coisas são julgadas com base no fato de que elas agradam-me, de que eu gosto delas.

Vamos dar um exemplo do campo do gosto gastronômico. Se eu gosto de um determinado vinho, isso não significa que outras pessoas também considerem esse vinho bom, pois reconhecem que os juízos estéticos sobre o que é agradável são apenas juízos relativos às pessoas. Além do gosto sensual gastronômico, Kant também dá exemplos de gosto sensual musical e colorido. Os fundamentos para o gosto sensual são puramente subjetivos. Como cada um só pode falar por si e tais afirmações permanecem na esfera privada, é também sem sentido discutir sobre tais juízos.

2. Nossa intuição objetivista resiste a uma interpretação puramente subjetiva do juízo de gosto. Os juízos de gosto sobre o belo não são meramente relativos às pessoas. Se eu considero algo belo, então, ele não é belo apenas para mim. Portanto, não dizemos: "Esta imagem é bela para mim", mas: "Esta imagem é bela".

[...] se ele, porém, toma algo por belo, então atribui a outros precisamente o mesmo comprazimento: ele não julga simplesmente por si, mas por qualquer um

e neste caso fala da beleza como se ela fosse uma propriedade das coisas. Por isso ele diz: a *Coisa* é bela [tradução modificada CI] (§ 7, B 20).

Portanto, esperamos que todos os outros concordem com nosso juízo de gosto, não porque estejamos, de fato, de acordo com todos os outros, mas porque exigimos que todos concordem com nosso juízo de gosto.

Assim, os juízos de gosto não dizem apenas algo sobre nosso estado subjetivo, mas algo sobre a Coisa. Presumimos que nem todos os juízos de gosto são justificados. Há também juízos de gosto injustificados ou falsos. Uma anarquia do *anything goes* também parece inapropriada em questões estéticas: "e nesta medida não se pode dizer: cada um possui seu gosto particular" (§ 7, B 20). Mas essa intuição objetivista contradiz a intuição subjetivista que também temos quando se trata de juízos de gosto.

Com efeito, também nos juízos estéticos sobre o agradável, descobrimos que, muitas vezes, estamos, de fato, de acordo com outras pessoas e essa concordância é então interpretada assim que a pessoa tem uma grande capacidade de ajuizamento sobre as questões de gosto sensorial. Mas o juízo estético sobre o que é agradável só pode reivindicar uma universalidade empírica comparativa. Aqui há apenas "*regras gerais (como o são todas as empíricas), não universais*" (§ 7, B 21). Elas apenas indicam que alguém está, de fato, de acordo com as necessidades da sociabilidade, quer dizer, de *muitas* pessoas.

No entanto, o juízo de gosto sobre o que é belo tem uma reivindicação de validade universal. Denominar algo de belo equivale a esperar que *todos* os outros compartilhem a nossa apreciação. Mas não podemos afirmar essa expectativa forçando argumentativamente os outros a concordarem conosco, pois não há critérios conceituais objetivos para um juízo de gosto.

O juízo de gosto está entre o juízo objetivo do conhecimento e do juízo estético subjetivo do que é agradável; ele oscila entre o uso privado e público do juízo. O juízo de gosto está relacionado ao estado de coisas subjetivo do prazer e, paradoxalmente, pretende valer para qualquer um como um juízo categórico. É exigido e requerido que todos sintam prazer diante do belo.

II.3 Ao § 8: A reivindicação de universalidade subjetiva

1. Como as condições de uma reivindicação justificada de universalidade objetiva não são cumpridas no juízo de gosto, Kant trata de uma "universalidade subjetiva" (§ 6, B 19). Esse conceito forma a soma da análise anterior do juízo de gosto. Esse conceito é uma "curiosidade" (§ 8, B 22), que não desafia o lógico, mas o filósofo transcendental a descobrir sua origem.

A questão ulterior, então, é em qual estrutura transcendental ou em qual *princípio a priori* essa reivindicação de universalidade subjetiva baseia-se o juízo de gosto. Quais características de nossa capacidade cognitiva tornam possível a reivindicação específica de validade do juízo sobre o belo? Porque somente se esse *princípio a priori* puder ser encontrado é que se esclarecerá a questão de saber se subsiste, principalmente, a possibilidade de combinar com o juízo de gosto a reivindicação de universalidade subjetiva.

Um mal-entendido deve ser combatido aqui: A analítica do belo trata da questão de saber se é possível que o juízo de gosto faça uma reivindicação de validade universal. Essa possibilidade subsiste se for encontrado um *princípio a priori* no qual se baseia essa reivindicação. Na dedução dos juízos puramente estéticos, a questão é se a reivindicação de validade universal pode ser justificada em sua necessidade com respeito à forma bela de um objeto que está contingentemente dada. Somente com esse passo adicional é que se esclarece se os juízos puramente estéticos são algo com sentido. É, portanto, essa dupla questão – (1) se o juízo de gosto pode fazer em geral uma reivindicação de validade universal, (2) e, se ela é racionalmente sustentável em vista de um objeto dado aleatoriamente em sua bela forma – que torna uma analítica e uma dedução do juízo estético necessárias para Kant.

2. Em primeiro lugar, Kant resume o que foi discutido no § 7, distinguindo, terminologicamente, entre o "gosto dos sentidos" e o "gosto da reflexão" (§ 8, B 22). O primeiro é uma tomada de posição puramente subjetiva que julga o agradável, o segundo julga o belo e exige a aprovação de todos os outros.

Nós fazemos, frequentemente, a experiência da rejeição de nossos juízos de gosto; embora, no caso desses juízos, façamos o esforço para obter a aprovação dos

outros. Mesmo quando nos deparamos com a rejeição de nosso juízo de gosto, assumimos, contrafactualmente, a concordância dos outros, em princípio, se eles apenas adotarem uma atitude estética em relação ao objeto.

3. A universalidade que o juízo de gosto reivindica significa: "vale para todos". A que se refere esse "todos"? Kant distingue entre "quantidade objetiva" ou "quantidade lógica", ou seja, universalidade lógica (§ 8, B 23, 24) e "quantidade subjetiva", ou seja, "*quantidade estética*" ou universalidade estética (§ 8, B 23, 25). Kant interpreta a universalidade lógico-objetiva como demonstrabilidade definitiva e procura determinar o sentido de universalidade do juízo de gosto em relação a ela.

O "vale para todos", portanto, não se refere a objetos, mas aos sujeitos julgadores. Kant chama a universalidade que se estende a todos os sujeitos julgadores de "universalidade estética" ou "subjetiva": Para todos os sujeitos julgadores vale: "Este x é belo". – A reivindicação de validade do juízo de gosto contém, portanto, o paradoxo de uma "universalidade subjetiva, sem conceito". Esse paradoxo só pode ser resolvido se for encontrada uma base transcendental que carregue a reivindicação específica de universalidade do juízo de gosto.

Não vale para todas as rosas que elas são belas. Para Kant, a seguinte máxima é de grande importância: "No que concerne à quantidade lógica, todos os juízos de gosto são juízos *singulares*" (§ 8, B 24). Portanto, vale o seguinte: "Esta rosa singular é bela". O juízo de gosto não se refere à concepção conceitual de uma classe de objetos, mas expressa o comprazimento espontâneo em um objeto singular. Não se entende nada sobre os juízos puramente estéticos se não entendermos que eles julgam um objeto singular dado quanto ao fato de ele ser belo ou não.

Juízos de gosto não são meramente relativos às pessoas. Não apenas eu acho o objeto belo, mas também reivindico que todos os outros deveriam achá-lo belo. Todos os julgantes devem sentir comprazimento no objeto. (Os juízos sensoriais também reivindicam uma universalidade, mas uma universalidade empírica). Mas não podemos ser forçados a concordar com um juízo de gosto por meio de quaisquer conceitos ou argumentos. Os conceitos por si só não desempenham o papel decisivo nos juízos de gosto.

Desse modo, o § 8 chega à concepção da universalidade subjetiva, cuja estrutura é esboçada em uma ideia. A reivindicação de validade de um juízo de gosto

não se baseia em uma prova objetiva, mas em uma "voz universal" (§ 8, B 26). Ela não expressa que o próprio juízo de gosto postula "o acordo unânime de qualquer um" (idem), mas apenas imputa ("ansinnen"), portanto, exige e, precisamente "como um caso da regra" (idem), em relação à qual se espera a confirmação não de conceitos, mas da adesão de outras pessoas.

A voz universal é apenas a ideia de um acordo de todos, originalmente estabelecido, uma vez por consentimento, em relação a qual não temos certeza, nos casos de juízos de gosto singulares, se estamos, de fato, julgando de acordo com ela, mas a qual, de alguma forma, nos referimos, na medida em que nosso juízo deve ser um juízo de gosto. E isso, por sua vez, anuncia-se quando denominamos algo de belo. Essa ideia de uma voz universal está, na verdade, apenas na mente do filósofo transcendental. A pessoa que normalmente julga pura e esteticamente apenas pode ter certeza dessa ideia por meio da consciência de que seu comprazimento está separado daquela no agradável e no bom, portanto, apenas modo negativo.

II.4 Ao § 9: O jogo livre das faculdades de conhecimento, faculdade da imaginação e do entendimento

Para entender corretamente o § 9, devemos evocar, mais uma vez, o curso anterior da analítica do belo: com os dois primeiros momentos da qualidade e quantidade, uma lógica bastante paradoxal dos juízos estéticos é elaborada pela primeira vez: o aspecto subjetivo dos juízos de valor estético contrapõem-se ao aspecto quase objetivo, que se afirma com reivindicação de validade universal.

O que surgiu até agora?

1. O juízo de gosto baseia-se essencialmente em fatores subjetivos, na reação afetiva e emocional do julgador em relação ao objeto (primeiro momento). Não se trata de um juízo cognitivo, mas de um juízo subjetivo, estético.

2. O juízo de gosto é "sem conceito", quer dizer, não há critérios objetivos e conceituais pelos quais o juízo possa ser legitimado intersubjetivamente. Em última instância, o fato de algo ser belo só pode ser estabelecido com base em um comprazimento específico. Essa é a base da diferença entre o juízo sobre o belo, o juízo sobre o agradável e o juízo sobre o bem prático (o útil) e moral.

3. O juízo de gosto expressa um "comprazimento desinteressado". Desinteresse significa a independência do sujeito julgador de um encaixamento causal na rede existente de causas e efeitos, que são dados com a existência factual ou representada de um objeto. Esses aspectos são irrelevantes para o comprazimento desinteressado no objeto belo (= 1º momento).

4. No entanto, o juízo de gosto expressa uma reivindicação de validade universal: Todos os esteticamente julgadores devem considerar "este x belo", que eu considero belo. Os juízos de gosto não são apenas relativos às pessoas, como os juízos sobre o agradável. Se eu acho algo belo, então não é belo apenas para mim. Exigimos que todas as outras pessoas concordem com nosso juízo de gosto. Não apenas nos encontramos em concordância factual com muitas outras pessoas (sociabilidade), mas esperamos que todos compartilhem a nossa apreciação. Como, no entanto, as condições para a justificação da reivindicação de universalidade objetiva, como no caso do juízo cognitivo, não são cumpridas no caso do juízo de gosto (não podemos ser forçados por nenhum conceito ou argumento a concordar com um juízo de gosto), Kant trata de "universalidade subjetiva": para todos os que julgam vale, "este x é belo". (= 2º momento).

Ademais, o juízo de gosto estruturalmente faz uma reivindicação quase objetiva de validade, como se o predicado "belo" se referisse a uma propriedade objetiva do objeto. A pessoa "não julga simplesmente por si, mas por qualquer um e neste caso fala da beleza como se ela fosse uma propriedade das coisas" (§ 7, B 20).

O juízo de gosto tem, portanto, uma estrutura paradoxal: embora o juízo de gosto possa, em última instância, recorrer apenas as evidências subjetivas para sua justificativa, ele reivindica a correção intersubjetiva. O juízo de gosto situa-se entre o juízo cognitivo objetivo e o juízo subjetivo-estético.

A tarefa do § 9 é desenvolver uma resposta à questão sobre como esse tipo paradoxal de juízo é possível. Kant faz isso descobrindo uma estrutura semântica profunda sob a superfície paradoxal, à luz da qual o paradoxo realmente torna-se compreensível: o "ajuizamento do objeto"⁵ que, no juízo de gosto, "precede" o

⁵ O tradutor V. Rohden, em nota, faz uma distinção entre o termo "juízo" e "ajuizamento": "A tradução de *Urteil* por juízo e *Beurteilung* por ajuizamento (outros traduziram-no por julgamento) teve em vista marcar mais uma diferença terminológica do que conceitual, não explicitada em Kant. A diferença de

sentimento de prazer (§ 9, B 29), baseia-se no caráter lúdico da reflexão estética, na qual a faculdade da imaginação e o entendimento entram em uma relação irrestrita entre si, que se torna consciente no estado de ânimo harmônico. Assim, Kant pensa ter feito uma descoberta no § 9, a saber, que o juízo de gosto baseia-se em fundamentos de determinação *a priori*, que estão relacionados à nossa racionalidade como sujeitos capazes de conhecimento.

A tese principal de Kant no § 9 é a seguinte: Quando a percepção de um objeto coloca a faculdade da imaginação e o entendimento em um jogo harmonioso e esse estado de ânimo torna-se consciente na forma de um comprazimento desinteressado, então fazemos o juízo: "Este objeto é belo".

Quais são os argumentos do § 9?

1. No juízo de gosto, Kant *distingue* o *ajuizamento* do objeto do *sentimento do prazer*. Tanto o ajuizamento do objeto quanto o sentimento do prazer são essenciais para a realização de um juízo de gosto. A questão é: Em que relação o ajuizamento do objeto e o sentimento do prazer relacionam-se entre si no juízo de gosto? O sentimento de prazer precede o ajuizamento do objeto, ou vice-versa, o ajuizamento do objeto precede o sentimento de prazer? "A resolução deste problema" – de acordo com Kant – "é a chave da crítica do gosto" (§ 9, B 27).

A tese geral de Kant é: no juízo sensual sobre o agradável, a sensação prazerosa é o fundamento de determinação do juízo. De que modo o ajuizamento do objeto e o sentimento do prazer relacionam-se entre si no juízo de gosto?

O raciocínio de Kant é o seguinte: O ajuizamento do objeto deve preceder o sentimento de prazer. No juízo de gosto, o sentimento de prazer apenas pode ser uma consequência imediata do ajuizamento do objeto. Como Kant argumenta? Primeiro, Kant descarta a possibilidade de que o sentimento de prazer possa preceder o ajuizamento do objeto. Se o prazer precedesse o ajuizamento, isso contradiria a exigida comunicabilidade universal do prazer, pois tal prazer seria apenas o

sentido entre ambos os termos foi modernamente elaborada por W. Windelband (*Präludien*, 1884, p. 52 e ss), para quem *Urteil* expressa a união de dois conteúdos representacionais, e *Beurteilung* a relação da consciência ajuizante com o objeto representado, e ampliando o conhecimento, mas expressando aprovação ou desaprovação" (CFJ, p. 47, nota de pé de página).

agradável na sensação sensorial, que só permanece na esfera privada, porque ele "dependeria diretamente " (§ 9, B 27) da representação do objeto.

Com relação ao termo "universal capacidade de comunicação" (§ 9, B 27), deve-se dizer o seguinte: comunicabilidade universal não significa comunicabilidade nesse sentido que eu comunico algo a um outro. Neste aspecto, o prazer no agradável também é universalmente comunicável. Em Kant, a comunicabilidade universal ainda tem o antigo sentido de "participar", no sentido de que todos compartilham um estado de ânimo. No dicionário de Jacob e Wilhelm Grimm, sob a palavra-chave "mitteilen", encontramos: "zuteil werden lassen (ser concedido)", "impartire (repartir)", "theilhaftig machen (participar)", "confere (reunir, juntar)", "participari aliquem (participar de alguém)".⁶

2. Deve haver uma condição que garanta que o sentimento de prazer seja universalmente comunicável. A condição que garante que o prazer seja geralmente comunicável é a comunicabilidade de algo outro, a saber, o estado de ânimo subjetivo, cognitivo no ajuizamento do objeto. O estado de ânimo subjetivo das faculdades cognitivas do sujeito no ajuizamento do objeto belo e sua comunicabilidade universal qualificam o prazer como comprazimento desinteressado, quer dizer, prazer puro.

3. O que é universalmente comunicável é, normalmente, o conhecimento determinado de um objeto. No juízo estético, entretanto, apenas a condição subjetiva do estado de ânimo pode ser comunicada de forma universal, o que é idêntico às condições gerais da estrutura formal do "*conhecimento em geral*" (§ 9, B 29).

O que Kant entende sob a expressão "*conhecimento em geral*"? Com isso, Kant entende as condições que devem ser dadas para qualquer conhecimento: a concordância da faculdade da imaginação e do entendimento. A questão importante é, neste ponto: Em que sentido o jogo das faculdades cognitivas, a faculdade da imaginação e o entendimento preenche as condições do "*conhecimento em geral*" sem efetuar um conhecimento efetivo do objeto dado?

4. Mas o que é a constituição subjetiva, cognitiva do ânimo em vista do belo? Kant afirma: Ele consiste no livre jogo das faculdades cognitivas, a faculdade da

⁶ Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig: Hirzel, 1850.

imaginação e o entendimento. O ajuizamento do belo, portanto, não apenas preenche as condições gerais do conhecimento em geral, mas também as preenche em uma forma específica, na medida em que as faculdades cognitivas, a faculdade da imaginação e o entendimento entram em um jogo livre.

5. As condições gerais do conhecimento também são cumpridas no conhecimento empírico ou determinado de objetos dados, pois, em todo conhecimento determinado, a faculdade da imaginação e o entendimento devem estar em ação. Mas, no caso particular do ajuizamento do belo, esse fato geralmente oculto do conhecimento em geral vem à tona no livre jogo dessas faculdades cognitivas. Na reflexão sobre o objeto belo, a faculdade de juízo reflete sobre si mesmo, por assim dizer, e, dessa forma, passa a ver as condições gerais do conhecimento em geral. Isso não é de forma alguma possível em todos os objetos do conhecimento, mas apenas nos objetos belos.

Com isso, está respondida a difícil questão sobre como, em vista do belo, no livre jogo das faculdades cognitivas entra a referência ao conhecimento em geral.

A seguir, Kant quer esclarecer duas questões: (1) A questão sobre como essa relação entre a faculdade da imaginação e o entendimento, "conveniente ao conhecimento em geral" (§ 9, B 29), é, de fato, uma relação subjetiva, que "tem de valer para todos [...]" (§ 9, B 29), de modo que, no juízo de gosto, mesmo que seja baseado apenas no sentimento subjetivo, uma reivindicação de validade universal está corretamente conectada. (2) Kant distingue disso "a questão menor" (B 30): Por que esse estado de ânimo cognitivo do livre jogo das faculdades cognitivas só pode ser consciente como um sentimento de prazer?

6. A identidade do livre jogo das faculdades cognitivas, a faculdade da imaginação e o entendimento, com a estrutura formal do conhecimento em geral também explica por que esse jogo não se reduz apenas em uma mera subjetividade particular, mas tem o caráter de uma comunicabilidade universal, de modo que o juízo de gosto pode corretamente reivindicar uma validade universal. A universalidade do livre jogo das faculdades cognitivas tem o status especial da universalidade subjetiva universalmente comunicável. Como a experiência do livre jogo das faculdades cognitivas coincide com a estrutura formal do conhecimento em geral, podemos

supor que todo ser humano deve ser capaz de ter a mesma autoexperiência no ajuizamento do objeto belo. Isso é o que deve ser entendido com o *princípio a priori*.

7. O livre jogo das faculdades de conhecimento explica não apenas a universalidade subjetiva, sem conceito do juízo de gosto, que é dado com a relação à estrutura formal do conhecimento em geral, mas também o fato de que ele não pode ser consciente em uma consciência intelectual intencional, mas apenas como um sentimento de prazer sem intenção, que tem a peculiaridade de ser universalmente comunicável e, portanto, válido para toda pessoa consciente.

O argumento de Kant é o seguinte: Se estivéssemos lidando com o conhecimento conceitual de um objeto, no qual a faculdade da imaginação e o entendimento estivessem unidos para determinar o objeto, então a consciência dessa relação seria intelectual. O juízo de gosto, entretanto, julga o objeto belo independentemente de conceitos determinados, relacionando-o meramente ao sentimento subjetivo de prazer. Portanto, aqui a relação das faculdades cognitivas só pode tornar-se consciente no sentimento de prazer.

No entanto, Kant reserva a discussão da questão sobre por que o estado de ânimo do livre jogo das faculdades de conhecimento traz consigo um prazer que necessariamente imputamos a todos no juízo de gosto, como se a beleza fosse uma qualidade do objeto que se baseia em conceitos, até a resposta à pergunta "se e como os juízos estéticos são possíveis a priori", quer dizer, até a dedução do juízo estético puro (cf. tema 8, §§ 30-42).

8. Assim, podemos dizer que, no juízo de gosto, a dimensão cognitiva e a afetiva da capacidade cognitiva humana estão em unidade imediata. O sentimento de prazer é apenas um modo da cognição e a cognição é consciente no modo de um sentimento de prazer, a saber, como um estado de ânimo harmonioso das faculdades de conhecimento.

O juízo de gosto sobre o belo não é um juízo do conhecimento em um sentido mais restrito, mas o índice de uma contemplação estética aliviada das regras de entendimento do juízo do conhecimento, no qual um campo de possível congruência livre abre-se entre as intuições dadas sensorialmente na faculdade da imaginação e a compreensão racional delas.

As seguintes perguntas ainda estão sem resposta: 1. Como a interação livre e harmoniosa da faculdade da imaginação e do entendimento deve ser pensada? 2. Como a conformidade a leis do entendimento entra em jogo? 3. O que é a liberdade da faculdade da imaginação?

9. Se perguntarmos como a liberdade da faculdade da imaginação e a conformidade a leis do entendimento interagem no livre jogo das faculdades cognitivas, podemos dizer o seguinte (cf. § 35, B 144-148): No ajuizamento estético, a capacidade de imaginação opera livremente, quer dizer, sem estar sujeita às regras da síntese do entendimento, ao encontrar formas e configurações, ao perceber contrastes e correspondências de coisas vividamente dadas, de tal forma que tudo isso subitamente junta-se em um todo ordenado de alguma forma com sentido. Nesse caso, a conformidade a leis do entendimento é cumprida sem compulsão, pois o entendimento não aplica conceitos determinados a intuições sintetizadas pela faculdade da imaginação, mas vai em busca de conceitos, "indeterminado quais". Essa busca pode ser caracterizada de tal forma que o entendimento é ativo na descrição das intuições por meio de conceitos etc., sem comprometer-se com determinados conceitos, de modo que ele contribui essencialmente para o fato de que a multiplicidade de intuições, livremente sintetizadas pela faculdade da imaginação, de repente, junta-se em um todo ordenado de alguma forma significativa.

Isso significa que, de acordo com Kant, a faculdade da imaginação não deve ser deixada inteiramente livre para não produzir apenas "extravagância original" (§ 46, B 182), mas deve estar sempre relacionada em sua liberdade à conformidade a leis do entendimento.

Resumo: Os juízos estéticos são caracterizados por duas propriedades: (1) eles são juízos de valor subjetivo porque se baseiam apenas em evidências subjetivas, que estão sempre ligadas a um sentimento de prazer, não sendo feitos com base em critérios objetivos. A esse respeito, a teoria do juízo estético é, em geral, uma teoria dos sentimentos estéticos, uma teoria do encontrar-se estético do sujeito; (2) eles são juízos objetivos na medida em que eles reivindicam validade universal (reivindicam o consentimento de todos). A analítica do belo tem como objetivo chegar ao fundo dessa estrutura paradoxal do juízo estético.

No § 9, a análise da estrutura paradoxal do juízo estético leva Kant à sua grande descoberta de que o juízo estético baseia-se no jogo harmonioso da faculdade da imaginação e do entendimento, que está ligado a uma espécie especial de prazer, o prazer da contemplação estética. O § 9 é o "coração" da analítica do belo, porque Kant acredita que, com o jogo da faculdade da imaginação e do entendimento, ele encontrou o *princípio a priori* sobre o qual repousa a reivindicação de validade universal dos juízos de gosto.

Resumo Capítulo 2

Analítica do belo: II. O juízo de gosto de acordo com a quantidade: universalidade subjetiva, sem conceito §§ 6-8, Jogo livre da faculdade da imaginação e do entendimento § 9

Estruturação:

§ 6 O comprazimento universal como consequência do comprazimento desinteressado.

§ 7 Comparação entre o comprazimento no agradável e o comprazimento no belo em relação à reivindicação de validade universal.

§ 8 Explicação da universalidade estética, subjetiva, sem conceito do juízo de gosto.

§ 6

1. Comprazimento desinteressado → comprazimento universal

- Condições privadas como fundamentos para o comprazimento no belo estão fora de questão.
- Os fundamentos devem estar naquilo que pode ser pressuposto em todos os sujeitos que julgam esteticamente.
- Os juízos de gosto têm uma reivindicação de validade universal.

2. Peculiaridade do juízo de gosto:

- ✓ Com relação à sua verificação: juízos subjetivos.
- ✓ Com relação à sua reivindicação de validade: similaridade com juízos cognitivos lógico-objetivos.
- ✓ A proposição de modelo do juízo estético: "Este x é belo".

3. A reivindicação de validade universal do juízo de gosto não pode ser baseada em um conceito → universalidade subjetiva.

§ 7

1. Comprazimento no agradável

- Baseado em condições privadas, puramente subjetivo, relativo à pessoa: todo mundo tem seu próprio gosto sensual.

- Juízo de gosto: reivindicação de validade universal e quase objetiva: "A Coisa é bela".

2. Juízos estéticos sobre o agradável: possuem apenas universalidade empírica, comparativa (pluralidade).

- Juízos de gosto: universalidade totalizante mesmo contra a experiência, portanto, contrafactual.

§ 8

- A reivindicação de validade da universalidade subjetiva → busca de um *princípio a priori* para o juízo de gosto.
- Gosto sensorial vs. gosto de reflexão
- Quantidade/universalidade lógico-objetiva vs. quantidade/universalidade subjetivo-estética.
- Universalidade objetiva: baseada em conceitos, comprovável.
- Universalidade subjetiva: sem conceitos.
- "Vale para todos" ≠ "Todos os x são belos", mas para todos os sujeitos julgadores vale: "Este x é belo".
- Universalidade subjetiva = universalidade que se estende a todos os sujeitos que julgam esteticamente.
- "Voz geral": ideia de um consenso de todos obtido por acordo, não por evidência objetiva = regra universal de juízos de gosto, da qual os juízos de gosto singulares são considerados casos, mas uma regra que não podemos alegar.

Perguntas ao § 9

- 1) Qual é a questão orientadora do § 9?
- 2) Qual é a tarefa do § 9?
- 3) Qual é a relação entre o ajuizamento do objeto belo e o sentimento de prazer no juízo de gosto?
- 4) Como Kant argumenta contra a possibilidade de que, no juízo de gosto, o sentimento de prazer preceda o ajuizamento?

5) De acordo com Kant, que condições garantem que o sentimento de prazer seja universalmente transmissível?

6) Que tipo de ajuizamento que precede o sentimento de prazer está envolvido?

7) Qual é o estado de ânimo cognitivo do sujeito cuja comunicabilidade universal qualifica o prazer como puro prazer?

8) O que significa o termo "conhecimento em geral " (§ 9, B 29)?

9) Como o livre jogo da faculdade da imaginação e do entendimento pode estabelecer o caráter emocional universal do juízo de gosto?

10) Por que o livre jogo da faculdade da imaginação e do entendimento só pode tornar-se consciente em um sentimento de prazer?

11) Como o livre jogo da faculdade da imaginação e do entendimento deve ser pensado?

a) Em que consiste a liberdade da faculdade da imaginação?

b) Como pode o entendimento, com sua conformidade a leis, entrar em ação sem que seus determinados conceitos entrem em ação?

Estrutura de argumentação do § 9

- Item 1: Exclusão da possibilidade de que, no juízo de gosto, o sentimento de prazer preceda o ajuizamento do objeto.
- Item 2: Especificação da condição que garante que o sentimento de prazer é universalmente comunicável: o estado de ânimo subjetivo e cognitivo universalmente comunicável que é encontrado na relação do livre jogo das faculdades cognitivas, na medida em que uma representação relaciona-se com o "conhecimento em geral ".

Itens 3-8: Colocação de três questões:

1) Em que sentido uma relação está dada no jogo das faculdades cognitivas que "é requerido para um conhecimento em geral " (B 29), sem que um conhecimento real do objeto dado aconteça?

2) Como pode a relação da faculdade da imaginação e do entendimento, que preenche as condições de "conhecimento em geral", ser uma relação subjetiva, mas igualmente vale para todos, de modo que um juízo de gosto, embora baseado em um sentimento subjetivo, reivindica corretamente uma validade universal?

3) "questão menor" (B 30): Por que o estado de ânimo cognitivo do livre jogo das faculdades cognitivas apenas pode estar consciente no puro sentimento de prazer?

As teses de Kant do § 9:

1) O estado de ânimo cognitivo, subjetivo em vista do objeto belo, preenche as condições do "conhecimento em geral": a concordância da faculdade da imaginação e entendimento como condição universal de todo conhecimento.

- Somente no livre jogo das faculdades cognitivas em vista do belo, é que as condições universais do conhecimento como tal, que normalmente são um fato oculto, vêm à tona ou tornam-se conscientes.

2) Uma vez que o jogo subjetivo das faculdades cognitivas é idêntico à estrutura formal do "conhecimento em geral" e, de fato, *cumpra-a de uma maneira especial*, ele não resulta meramente na subjetividade particular.

- A universalidade do jogo das faculdades cognitivas, que é assim encontrada em todos os sujeitos capazes de conhecimento, estabelece a universalidade subjetiva universalmente comunicável do juízo de gosto.

3) O livre jogo das faculdades cognitivas explica não apenas a universalidade subjetiva do juízo de gosto, mas também o prazer especial que ele traz à expressão.

Esclarecimento de termos:

- ❖ Conhecimento em geral: faculdade da imaginação e entendimento em seu acordo (não precisa ser o jogo harmonioso das faculdades cognitivas).
- ❖ No juízo de gosto, o ajuizamento (dimensão cognitiva) precede o sentimento de prazer (dimensão emocional).

Capítulo 3

Analítica do belo: III. O juízo de gosto de acordo com a relação dos fins: conformidade a fins sem fim, teoria da forma bela §§ 10-12

A partir do terceiro momento da analítica do belo, a análise do juízo de gosto do ponto de vista da relação dos fins, Kant conclui a explicação:

"Beleza é a forma da conformidade a fins de um objeto, na medida em que ela é percebida nele sem representação de um fim" (§ 17, B 61).

III.1 Ao § 10: Da conformidade a fins em geral

No § 10, Kant discute os termos "fim" e "conformidade a fins".⁷ Ambos os termos são usados em um sentido mais geral do que o atual, que tem a ver com a tradição teleológica, em que fim significava o princípio organizador de um todo (ideia em Platão, forma em Aristóteles).

1. Em geral, podemos dizer que Kant usa o conceito de conformidade a fins – ao contrário de hoje – em um duplo sentido: (1) utilidade, usabilidade para quaisquer fins, (2) harmonia, ordem, bem-ordenado. Neste sentido, o universo também pode ser denominado conforme a fins. Um objeto que é ordenado conforme a fins nesse aspecto é, portanto, uma estrutura bem ordenada, em oposição a um agregado desordenado.⁸

Em primeiro lugar, Kant discute o conceito de fim no sentido restrito com o qual estamos familiarizados, pois ele tem significado no âmbito da ação humana: O fim, de acordo com Kant, é o conceito de um objeto, sendo o conceito a causa ou fundamento real de sua possibilidade. A causalidade desse conceito com relação ao

⁷ Cf. Giorgio Tonelli. *Von den verschiedenen Bedeutungen des Wortes ‚Zweckmäßigkeit‘ in der Kritik der Urteilskraft* [Dos significados diversos da palavra „conformidade a fins“ na Crítica da Faculdade do juízo], in: *Kant-Studien* 49, 1957/58, pp. 154-166.

⁸ Heráclito diz no fragmento B 124: "A mais bela ordem mundial (cosmos) é como um amontoado de coisas jogadas ao acaso". In: *Fragmente der Vorsokratiker*. Herrmann Diels, Walther Kranz (Orgs.). Primeiro volume. Berlin 1952, p. 178.

seu objeto é a conformidade a fins. Fundamental para o conceito de conformidade a fins de Kant é o fato de ser um conceito relacional: "x é conforme a fins para y".

Se eu quiser fazer uma cadeira, primeiro, preciso de um conceito desse objeto em minha cabeça, que é o fundamento desse objeto. O ser humano põe-se fins a fim de alcançá-los com a ajuda de vários meios. "A representação do efeito é aqui o fundamento determinante de sua causa e precede-a" (§ 10, B 33). O conceito antecipado do objeto que deve surgir como resultado orienta a ação e o uso dos meios conforme a fins. Juízos que avaliam os objetos de ação de acordo com sua contribuição para a realização dos fins são juízos de conformidade a fins.

Há também uma causalidade de representações em relação aos estados de encontrar-se do sujeito. Algumas representações são fundamento de sentimentos de prazer ou desprazer. Por exemplo, a representação de uma limonada fresca em um dia quente de verão pode ser a causa de sentimentos de prazer, enquanto a representação de uma situação de exame pode ser o fundamento de sentimentos de desprazer.

Para Kant, o prazer não é apenas um estado pontual do sujeito, mas um estado que penetra até a permanência. Assim como Nietzsche, Kant afirma que o prazer visa à eternidade.⁹ O sentido de desprazer, por outro lado, está ligado ao desejo de alcançar o estado de encontrar-se subjetivo oposto ao desprazer, a saber, o prazer. Portanto, vale a seguinte definição de prazer: prazer é a consciência da causalidade de uma representação em relação ao estado de ânimo do sujeito com a intenção de manter esse estado. O prazer, portanto, implica uma intenção interessada, direcionada a fins de perpetuar-se.

Os fins são, geralmente, artefatos (produtos de processos de produção conscientes) ou ações ou eventos intencionalmente provocados por seres humanos que podem, ao mesmo tempo, causar estados subjetivos de prazer ou desprazer nos sujeitos.

⁹ "Todo prazer quer a eternidade", diz Nietzsche em *Assim falou Zaratustra*. In: Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*. Kritische Studienausgabe vol. 4, Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Orgs.). München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1988, p. 404. O poema aparece na terceira parte ("A outra canção de dança ") e na quarta parte ("A canção do andarilho da noite"). Os sinos ("One!...Two!...Three!...") aparecem somente na terceira parte.

Ao mesmo tempo, o discurso de fins e conformidade a fins é uma forma de explicar objetos. Sabemos algo sobre objetos quando sabemos e podemos conhecer e declarar seu fim. Por exemplo, sabemos algo sobre o aspirador de pó se soubermos para que ele é usado. Essas interpretações são, portanto, uma integração do fenômeno ao domínio do compreensível.

2. No segundo item do § 10, Kant faz uma distinção importante que leva ao conceito de "conformidade a fins sem fim"

Uma conformidade a fins sem fim é sempre dada quando algo (objeto, estado de ânimo, ação) é de tal natureza como se uma vontade o tivesse conscientemente moldado ou organizado dessa maneira de acordo com um princípio ou fim – possivelmente, desconhecido para nós. Com relação a tais objetos, não podemos falar dos fins de um sujeito humano produtor ou atuante, mas apenas podemos explicá-los se presumirmos que uma vontade ordenou-os como são de acordo com suas representações de fim. Portanto, a conformidade a fins sem fim não tem a ver com a utilidade das coisas para um fim real, mas com a organização e a boa ordem das coisas, de modo que o pensamento de um criador racional que as produziu impõe-se a nós. Neste sentido, o universo pode ser chamado de conforme a fins.

As explicações que afirmam a conformidade a fins com fim real referem-se a objetos úteis que podem ser produzidos por seres humanos. Elas são descrições de ações que podem ser realizadas intencionalmente por seres humanos.

Encontramos uma conformidade a fins sem fim fora do domínio da ação intencional. Certas configurações na natureza só podem ser descritas como se uma vontade de planejamento tivesse determinado sua organização, sem que possamos especificar o fim dessa vontade. No caso de coisas caracterizadas pela conformidade a fins sem fim, seus elementos estão em uma relação intencional entre si e com o todo, sem que seja possível identificar seu fim.

A conformidade a fins sem fim é novamente dividida em três formas: conformidade a fins objetivo-material sem fim, conformidade a fins objetivo-formal sem fim e conformidade a fins subjetivo-formal sem fim. No que diz respeito à conformidade a fins objetivo-material sem fim, ela refere-se ao modo de ser dos

organismos da vida e da natureza. Ela está relacionada a coisas existentes, mas é independente dos sentimentos e desejos do sujeito. A conformidade a fins objetivo-formal é encontrada em figuras geométricas no pensar matemático, no qual o matemático descobre conexões sem identificar um fim. Ela também não se refere a coisas existentes e é independente dos sentimentos e desejos do sujeito observador. Por fim, estamos lidando com a conformidade a fins subjetivo-formal sem fim da beleza dos objetos para o juízo estético. Ela também não se refere a coisas existentes, mas se refere ao sentimento de prazer do sujeito.

Na "conformidade a fins formal sem fim", o termo "formal" tem um duplo significado, que esclarece pelo contraste entre formal/real e formal/material. Formal significa, antes de tudo, relativo à forma. A conformidade a fins formal sem fim é, por um lado, sem fim real e, por outro lado, conformidade a fins relativa à forma, não à matéria: "conformidade a fins da forma". A conformidade a fins formal sem fim apenas pode ser atribuída a estruturas formais de objetos conforme a fins, bem ordenadas.

Exemplos da conformidade a fins objetivo-formal sem fim são: a figura de um hexágono regular na areia de uma ilha desabitada (Kant. *Crítica da faculdade de juízo teleológica* § 65, B 285), formas geométricas regulares (§ 17, B 62). Um exemplo da conformidade a fins subjetivo-formal sem fim é uma flor, por exemplo, uma tulipa: "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 a absolutamente nenhum fim" (§ 17, observação B 62).

III.2 Ao § 11: O juízo de gosto não tem por fundamento senão a forma da conformidade a fins de um objeto (ou do seu modo de representação)

No § 11, Kant desenvolve a *conexão* entre o juízo de gosto e o conceito de conformidade a fins formal sem fim e, por meio disso, chega ao conceito de conformidade a fins subjetivo-formal sem fim, que é específico para o juízo de gosto.

O título do § 11 diz: "O juízo de gosto não tem por fundamento senão a forma da conformidade a fins de um objeto (ou do seu modo de representação)" (§ 11, B 35). Para entender as exposições de Kant, é preciso distinguir o fim subjetivo, que

visa ao bem-estar do sujeito, do fim objetivo, que visa ao bem. No juízo de gosto, o objeto não está ligado nem a um fim subjetivo nem a um fim objetivo, pois o juízo de gosto implica um comprazimento desinteressado no objeto belo – em contraste com o interesse no agradável (fim subjetivo) e o interesse no bem (fim objetivo). O juízo de gosto diz respeito “simplesmente à relação das faculdades de representação entre si, na medida em que elas são determinadas por uma representação” (§ 11, B 35).

Em uma construção de proposição complexa, Kant tenta desvendar o peculiar do juízo de gosto: ¹⁰

Ora, é esta relação na determinação de um objeto, como um objeto belo ligado ao sentimento de prazer, que é ao mesmo tempo declarada pelo juízo de gosto como válida para todos; conseqüentemente, nem uma amenidade que acompanha a representação, nem a representação da perfeição do objeto e o conceito de bom podem conter esse fundamento de determinação. Logo, nenhuma outra coisa senão a conformidade a fins subjetiva, na representação de um objeto sem qualquer fim (objetivo ou subjetivo), conseqüentemente a simples forma da conformidade a fins na representação, pela qual um objeto nos é *dado*, pode, na medida em que somos conscientes dela, constituir a complacência, que julgamos como comunicável universalmente sem conceito, por conseguinte, o fundamento determinante do juízo de gosto (§ 11, B 35).

O juízo de gosto não pode basear-se nem em um fim subjetivo, como no juízo sensorial sobre o agradável, nem em um fim objetivo como no juízo moral sobre o bem. Assim, nada além da “conformidade a fins subjetiva [...] sem qualquer fim (objetivo ou subjetivo), conseqüentemente a simples forma da conformidade a fins na representação, pela qual um objeto nos é *dado*” (B 35), pode causar comprazimento e, portanto, constituir o fundamento de determinação do juízo de gosto. Ao juízo de gosto serve, portanto, de base a consciência de uma “conformidade a fins subjetiva sem fim”, em virtude de algo que é denominado de “simples forma da conformidade a fins na representação, pela qual um objeto nos é *dado*” (B 35).

¹⁰ Uma hipotaxe (grego *hypo* = sob) refere-se à estrutura hierárquica de uma sentença principal e, pelo menos, uma ou mais sentenças subordinadas.

A conformidade a fins subjetivo-formal sem fim é a figura específica procurada de conformidade a fins, que é determinante para nossa atitude estética em relação aos objetos. A conformidade a fins formal é, portanto, apenas especificamente estética como "conformidade a fins subjetiva-formal". A conformidade a fins subjetivo-formal sem fim difere da conformidade a fins objetivo-formal sem fim, que descobrimos em figuras geométricas regulares e que pode ser descrita em termos puramente intelectuais-conceituais no pensar matemático.

A conformidade a fins estética, subjetiva-formal sem fim, difere de outras formas formais conforme a fins, a conformidade a fins objetiva-formal sem fim das formas geométricas, pois sua existência não pode ser provada conceitualmente. Elas não apenas estão relacionadas a fins reais, mas também não podem ser conceitualmente apreendidas como tais: portanto, "conformidade a fins subjetivo-formal".

A conformidade a fins subjetivo-formal sem fim tem, desse modo, dois significados: (1) estrutura de ordem do objeto que não pode ser apreendida conceitualmente (relação conforme a fins das partes do objeto entre si e com o todo). Poderíamos denominar isso de conformidade a fins estrutural de um objeto, (2) conforme a fins em relação ao sujeito e sua constituição subjetiva (a relação subjetiva-conforme a fins das faculdades cognitivas em seu jogo em vista de representações dadas).

A contemplação de uma conformidade a fins formal sem fim, no lado do objeto, é subjetivamente conforme a fins para o sujeito julgador porque ela resulta em puro prazer, como uma consciência do jogo subjetivo das faculdades de conhecimento. Em outras palavras, a percepção de uma conformidade a fins formal sem fim, no lado do objeto, resulta em uma conformidade a fins subjetiva na medida em que ela é idêntica no sujeito a um estado de ânimo do livre jogo das faculdades de conhecimento que apenas pode ser sentido como prazer.

III.3 Ao § 12: O juízo de gosto repousa sobre fundamentos a priori

No § 12, Kant trata do fato que o juízo de gosto baseia-se em "fundamentos a priori". Ao mesmo tempo, Kant afirma que o sentimento de prazer ou desprazer do

sujeito como efeito não pode ser vinculado *a priori* a qualquer representação de sensação como sua causa (como no caso do agradável) e a qualquer conceito (como no caso do bem). O sentimento de prazer, que, como *efeito*, depende de um *objeto dado* como sua *causa*, não pode ser afirmado *a priori*, pois como é possível saber *a priori* se algo pode ser percebido de forma prazerosa ou não, antes que o objeto seja dado empiricamente? O prazer do belo difere de outros casos de prazer pelo fato de não ser um modo de reação que depende apenas de um objeto dado.

Como é possível, portanto, que a representação estética de um objeto belo esteja ligada *a priori* ao sentimento de prazer? De fato, há um caso de um sentimento que não repousa meramente em condições empíricas: o sentimento moral de respeito é uma consequência imediata da vontade moral. Mas aqui podemos "ultrapassar os limites da experiência" (§ 12, B 37). O sentimento moral de respeito baseia-se na causalidade da liberdade e, portanto, é derivado "a priori de conceitos morais universais" (§ 12, B 37).

Mas o sentimento moral de respeito não decorre como efeito da vontade moralmente determinada, mas é – como afirma Kant – idêntico à consciência da vontade moral: "[...] o estado de ânimo de uma vontade determinada por qualquer coisa é em si já um sentimento de prazer e idêntico a ele, logo não resulta dele como efeito [...] de modo semelhante se passa com o prazer no juízo estético" (§ 11, B 37).

O prazer no juízo estético não é, portanto, um efeito de algo (de um objeto), mas é idêntico à consciência determinada de algo (de um objeto). Já vimos que a contemplação estética, em contraste com o deleite sensual passivo, baseia-se em um envolvimento ativo com a representação do objeto.

Trata-se, desse modo, de uma conexão *a priori* entre o prazer puro e a representação por meio da qual um objeto está dado. Kant deve mostrar que o sentimento de prazer puro como expressão do livre jogo das faculdades cognitivas é *idêntico* à percepção de uma figura de objeto formalmente conforme a fins. Ou, expresso de outra forma: que a percepção de uma figura de objeto formalmente conforme a fins está *imediatamente* ligada à autopercepção prazerosa do sujeito.

A argumentação de Kant é a seguinte: 1. Uma vez que a conformidade a fins formal de uma bela representação do objeto torna-se consciente no jogo subjetivamente conforme a fins das faculdades cognitivas do sujeito, a consciência

da conformidade a fins formal da representação por meio da qual um objeto é dado coincide com o próprio prazer subjetivo, que é puramente contemplativo.

A tese de Kant é que a conformidade a fins formal da representação do objeto *não* pode ser apreendida *de outra forma* que não seja na consciência da conformidade a fins subjetiva das faculdades cognitivas, portanto, como puro prazer contemplativo. A conformidade a fins formal sem fim da bela forma do objeto não pode mostrar-se de outra maneira que não seja no livre jogo das faculdades cognitivas, que é conforme a fins para o sujeito.

2. A consciência estética ou a percepção da figura formalmente conforme a fins do objeto no modo do puro prazer contemplativo contém, dentro de si, um "fundamento determinante da atividade do sujeito com vistas à vivificação das faculdades de conhecimento do mesmo", assim sendo, "uma causalidade interna [...] com vistas ao conhecimento em geral, mas sem ser limitada a um conhecimento determinado" (§ 11, B 37), ou seja, visando à produção de bem-ordenar.

3. Na medida em que a consciência da conformidade a fins formal de uma representação de objeto contém a "simples forma da conformidade a fins subjetiva de uma representação" (= relação harmoniosa do entendimento e da faculdade de imaginação), o prazer ligado a ela tem uma espécie de causalidade interna, "a saber, a de *manter*, sem objetivo ulterior, o estado da própria representação e a ocupação das faculdades de conhecimento" (§11, B 37).

4. Com isso, uma nova determinação da contemplação estética entra em cena: enfeitiçados, "nós *demoramo-nos* na contemplação do belo porque esta contemplação se fortalece e reproduz a si própria" (§ 12, B 37). A contemplação estética é uma permanência autofortalecedora e autorreprodutora no objeto belo, um estado de contemplação arrebatadora.

Vamos resumir: a representação de uma figura de objeto formalmente conforme a fins é o fundamento imanente para a atividade do sujeito, que consiste no estímulo de suas faculdades cognitivas para o livre jogo, que é idêntico ao prazer, cuja causalidade interna consiste em fortalecer e reproduzir a si mesmo, o que leva ao estado de contemplação imersa, a permanência no belo. O resultado é um estado de autorreprodução contínua da contemplação estética enquanto o objeto belo for dado.

Assim, Kant tenta averiguar a estrutura complexa do juízo de gosto aqui, na descrição da consciência estética, na qual o *ajuizamento* da representação do objeto belo e o próprio *prazer* no belo, mesmo que o primeiro preceda o segundo, *coincidem a priori*. Kant deve evitar essa disjunção entre eles na descrição do juízo de gosto se ele quiser permanecer fiel às conclusões da análise inicial, segundo a qual decidimos, por meio do sentimento de prazer/desprazer, se algo é belo ou não (§ 1) e que, com o juízo de gosto, fazemos ao mesmo tempo uma reivindicação de validade universal (§ 8).

A única coisa que deve ser criticada seria o seguinte: Na medida em que Kant, nos §§ 11 e 12, vincula a conformidade a fins formal sem fim, a estrutura de figura do objeto, com a conformidade a fins subjetiva, não parece mais subsistir uma relação externa entre a representação conforme a fins do objeto e o prazer contemplativo, ou seja, a relação subjetiva- conforme a fins das faculdades cognitivas. A estrutura de figura formalmente conforme a fins do objeto teria se tornado o momento interno da consciência do prazer contemplativo. Será que o prazer de contemplação tornou-se, assim, o critério da bela qualidade do objeto?

Belo é um objeto de figura formalmente conforme a fins porque somente *ele* pode ser percebido como conforme a fins pela faculdade de apreensão do sujeito. Kant, entretanto, parece sustentar a tese mais forte de que a estrutura do objeto formalmente conforme a fins como tal *apenas* pode ser percebida no modo da percepção da conformidade a fins pela faculdade de apreensão do sujeito. Isso é inadequado para o fato de que existem figuras de objeto formalmente conforme a fins no mundo.

Kant reduz a fórmula do objeto belo, a conformidade a fins formal sem fim à conformidade subjetiva. A forma de um objeto é bela se for percebida como conforme a fins para a faculdade de apreensão do sujeito. O que é o belo no objeto é o que é considerado belo pelo sujeito. Essa redução baseia-se na tendência de Kant de dissolver a conformidade a fins formal sem fim, a bela forma do objeto, na conformidade a fins subjetiva. A teoria de Kant sobre a bela forma do objeto parece, portanto, equivaler ao subjetivismo. Assim, não há possibilidade de distinguir uma forma de um objeto da outra. "Belo", nesse caso, é apenas um indicativo da existência da relação subjetivamente formal das faculdades cognitivas associadas ao prazer.

É verdade que nos sentimos tentados a atribuir a conformidade a fins subjetivo-formal ao objeto como um predicado distintivo. Mas isso não caracteriza positivamente nenhuma qualidade da forma do objeto. Com sua terminologia de "conformidade a fins subjetivo-formal sem fim", Kant parece não ter conseguido relacionar o prazer contemplativo e a referência ao objeto de tal forma que um juízo estético diferenciador se realize. A teoria da forma bela de Kant não consegue distinguir as formas belas das não belas dos objetos, porque, para Kant, a qualidade formal de um objeto não é bela como essa forma *determinada*, mas apenas *em* sua conformidade a fins para a faculdade de apreensão do sujeito. A distinção quanto ao fato de um objeto ser belo ou não resulta apenas da ocorrência de um jogo livre das faculdades de conhecimento, ou seja, *ex post*.¹¹ Ainda não está claro quais componentes do objeto são responsáveis por essa ocorrência do jogo livre.

Kant só poderia ter evitado seu subjetivismo se ele tivesse interpretado a conformidade a fins formal sem fim não apenas como um caso de uma conformidade a fins subjetiva, mas também como parte de uma conformidade a fins objetiva. Isso implicava que Kant teria que explicar o prazer contemplativo ao mesmo tempo como conhecimento intelectual-conceitual.

Além dos déficits da realização, surge o seguinte resultado: a teoria do juízo de gosto é complementada por uma teoria da forma bela, por meio da qual são desenvolvidas as condições necessárias para os objetos que podem tornar-se objeto do juízo de gosto. Bela é a forma formalmente conforme a fins do objeto, que é percebida com o sentimento de prazer contemplativo, que é a expressão do jogo subjetivo e conforme a fins das faculdades cognitivas. Onde esse jogo não ocorre, onde não há prazer na reflexão, não há forma bela do objeto e é feito um juízo de gosto negativo.

¹¹ *Ex post* significa após o fato, ou seja, após a ocorrência do jogo das faculdades de conhecimento.

Resumo Capítulo 3

Analítica do belo: III. O juízo de gosto de acordo com a relação dos fins: conformidade a fins sem fim; teoria da forma bela §§ 10-12

§ 10

- Conformidade a fins: x é funcional para y = conforme a fins.
- Significados de conformidade a fins:

(1) Utilidade: utilidade de um objeto para algum fim objetivo (fim real):

- ✓ Causalidade de um conceito de fim com relação a um objeto a ser produzido.
- ✓ Consciência da causalidade de representações em relação ao estado de ânimo de um sujeito, com a intenção de manter esse estado. Prazer: conforme a fins para fins subjetivos.

(2) O bem-ordenado (harmonia, ordem):

- ✓ Relação conforme a fins das partes do objeto entre si e com o todo e do todo com as partes = conformidade a fins sem fim.
 1. Conformidade a fins objetivo-material sem fim: organismos da natureza.
 2. Conformidade a fins objetivo-formal sem fim: figuras geométricas.
 3. Conformidade a fins subjetivo-formal sem fim: beleza.
- ✓ Conformidade a fins formal sem fim: conformidade a fins da forma sem fim = conformidade a fins estrutural ou da forma.

§ 11

- Tópico: A conexão entre o juízo de gosto e a conformidade a fins formal sem fim é estabelecida pela conformidade a fins subjetivo-formal sem fim.
- A representação do objeto não está ligada nem a um fim subjetivo (o agradável) nem a um fim objetivo (o útil, o bem moral).

- A conformidade a fins subjetivo-formal sem fim é especificamente estética: a boa ordem de uma representação de objeto para o sujeito reflexionante.

a) Conceitualmente não apreensível.

b) Conforme a fins em relação ao sujeito e a relação de suas faculdades cognitivas.

objeto/representação de objeto	sujeito	
conformidade a fins formal sem fim	→	jogo das faculdades cognitivas, que se torna consciente no modo do prazer
o bem-ordenado	subjetivamente conforme a fins...	

§ 12

objeto	efeito →	sujeito
sensação, conceito	≠ a priori	sentimento de prazer do sujeito
representação estética de um objeto	a priori ≠ efeito	puro sentimento de prazer do sujeito
vontade determinada pela lei moral	a priori ≠ efeito	sentimento moral do respeito

O prazer no juízo de gosto não é um efeito da representação de um objeto belo.

Modelo:		consciência: a. causalidade interna sobre a atividade do sujeito
representação do objeto	←	juízo estético.
conformidade a fins formal sem fim = o bem ordenado da forma bela	subjetivamente ← conforme a fins para...	b. jogo animador de faculdades cognitivas, ligado ao sentimento de prazer.
		c. o prazer tem causalidade dentro de si a conservar o jogo livre e prazeroso das faculdades cognitivas d. permanência da contemplação

Pergunta: Qual é o critério para a existência de um objeto belo?

Resposta: O prazer da contemplação.

Crítica a Kant: Tendência a uma redução da conformidade a fins formal sem fim à conformidade a fins subjetiva = subjetivismo.

Determinação de Kant da contemplação estética ou da experiência estética:

- Comprazimento desinteressado:
 - não sensual, não prático, não moral;
 - independente da existência do objeto;
 - comprazimento livre na mera representação do objeto, que é apreciado como tal e por si mesmo.
- Envolvimento ativo com a bela representação do objeto. Atividade indeterminada que pertence ao "conhecimento em geral".
- Caráter lúdico da faculdade da imaginação e do entendimento, no qual o prazer e a cognição estão em unidade imediata.
- A contemplação estética é uma permanência autorreforçada e reprodutora na bela representação do objeto.

Resultado: o ajuizamento da bela representação do objeto está *a priori* conectado com o puro sentimento de prazer.

Capítulo 4

Analítica do belo: IV. Formas puras e impuras do juízo de gosto §§ 13-16, teoria da norma de gosto § 17

IV.1 O juízo de gosto puro é independente de atrativo e comoção. Definição do juízo de gosto puro § 13

Kant distingue entre juízos de gosto puros e impuros. O juízo de gosto puro é definido pelo fato de que o comprazimento desinteressado na beleza é o fundamento justificador do juízo: “[...] Um juízo de gosto é puro somente na medida em que nenhuma complacência meramente empírica é misturada ao fundamento de determinação do mesmo” (§ 14, B 39). Ele é determinado exclusivamente pela forma da conformidade a fins de um objeto para as faculdades cognitivas do observador e pode reivindicar a aprovação de todos. A ênfase na pureza serve para chamar a atenção para possíveis fontes de erro e possibilidades de engano. Uma fonte de erro são “os *atrativos* e as *comoções*” (§ 13, B 38). Assim que o atrativo e a comoção desempenham um papel, o juízo de gosto não é mais puro. Ambos são afetos do observador que não surgem apenas da observação da forma conforme a fins do objeto.

IV.2 Elucidação por meio de exemplos. Crítica ao sensualismo (Edmund Burke) § 14

A distinção entre juízos puros e impuros de gosto lança luz sobre o conceito estético de forma de Kant. Oficialmente, Kant assume uma posição formalista com um radicalismo que quase reduz sua estética ao absurdo. Em contraste com a posição oficial, Kant usa um segundo conceito de forma, mais abrangente. Podemos argumentar que a própria posição de Kant não o força a recorrer a um conceito restrito de forma.

Os juízos estéticos são divididos em juízos estéticos empíricos-materiais e juízos estéticos puros-formais. O juízo de gosto pertence a este último.

O juízo sensorial sobre o agradável é determinado pela sensação sensorial. De acordo com Kant, no juízo de gosto puro, as percepções sensoriais não desempenham nenhum papel, mas apenas os aspectos formais da representação do objeto. Com isso, está excluída a possibilidade de que o objeto do juízo de gosto também seja agradável na sensação sensorial. Assim, por exemplo, está excluído considerar o atrativo sensorial acústico como o motivo para o comprazimento nas peças musicais.

Vamos citar novamente: "Portanto, um juízo de gosto é puro somente na medida em que nenhuma complacência meramente empírica é misturada ao fundamento de determinação do mesmo" (B 39). Kant passa a tratar de possíveis objeções: Em muitos casos, a mera cor, o verde de um gramado ou o mero som de um violino é declarado belo. De acordo com Kant, o desfrute de meras cores e sons pertence ao desfrute do mero atrativo sensorial, não ao comprazimento puramente estético. Isso é verdade: as cores por si não são belas, mas agradáveis ou prazerosas. O gosto depende da composição de cores e da combinação de tons.

O erro de Kant, nesse ponto, parece ser o seguinte: Do fato de que o juízo de gosto não se refere a cores ou tons singulares, ele conclui que não se refere a cores ou tons de forma alguma. E se as cores e os tons simples devem ser considerados belos, isso só pode ser devido à sua pureza, que só diz respeito à forma da percepção.

Mas, com isso, levantamos a questão de qual é a forma das cores e dos tons, em diferença de seu material. Podemos supor que essa forma seja a pureza e a uniformidade das cores e dos tons simples, nesse caso, seria irrelevante a qualidade material da respectiva sensação. No entanto, é duvidoso que a forma de uma qualidade ou sensação sensorial seja totalmente separável de sua matéria.

De acordo com Kant, as cores e os tons podem ser considerados belos não apenas quando estão presentes como simples em sua pureza, mas também quando se assume "com Euler" (§ 14, B 40), que eles são temporalmente estruturados *dentro de si*, a saber, como "pulsações (*pulsus*) do éter sucessivas" ou como "ar vibrado no eco" (§ 14, B 40), de modo que também se poderia, aqui, tratar de "forma". Essa consideração pertence ao pensamento com sentido da composição das cores e da composição dos tons, que, em minha opinião, pertencem ao conceito bem

compreendido de Kant de forma no sentido da estruturação de qualidades do sentido material.

Mas o que significa dizer que existe a forma de uma cor e de um som como algo diferente de seu material? Kant acredita que há uma uniformidade e pureza da sensação que torna insignificante sua qualidade material. Mesmo que produzamos um tom singular no violino de maneira uniforme e limpa, essa uniformidade e pureza estão sempre vinculadas ao timbre material do instrumento. Obviamente, não há nenhuma forma de som que se abstraia de seu material. Os tons e as cores, apesar de toda a sua pureza e uniformidade, continuam sendo qualidades sensoriais.

Kant aplica a distinção entre a apreciação da forma dos objetos e a comprazimento dos elementos materiais da percepção sensorial à pintura, afirmando que aqui "o *desenho* é o essencial", enquanto as "cores que iluminam o esboço [...] pertencem ao atrativo" e não podem tornar o objeto "belo e digno de intuição" (§ 14, B 42). Por "desenho", Kant entende o design por meio de linhas, que pertencem à forma, enquanto a cor pertence à matéria da apresentação pictórica.¹² Se esse rigorismo da forma, a nítida separação entre forma e matéria ou conteúdo, fosse necessariamente decorrente da teoria de Kant, então isso representaria uma *reductio ad absurdum* de sua estética.

Enquanto Kant está certo em relação às sensações simples e singulares (cor, tons) (menos a abstração da forma por meio da pureza), ele ignora o fato de que as relações, configurações ou composições de cores e tons podem, certamente, ser julgadas de forma puramente estética. As relações de cores e tons podem, de fato, ser esteticamente relevantes. Essencial para a tese da forma de Kant, no entanto, é apenas a tese de que a beleza tem uma "conformidade a fins subjetiva formal" (§ 15, B 46) ou uma "concordância do múltiplo com uma unidade (seja qual for)" (§ 15, B 45f.). De acordo com essa tese, é irrelevante se aquilo que forma um todo estrutural orgânico da forma é determinado espacial ou temporalmente, ou mesmo em termos

¹² Cf. a distinção entre a obra de arte como *disegno* e como *colare* (em Lamazzo, Luccari, Vosani), que tem sido comum e eficaz na teoria da arte desde o século XVI) cf. E. Panofsky. *Ideen. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der ästhetischen Kunsttheorien* [Ideias. Uma contribuição para a história conceitual das teorias estéticas da arte]. In: Studien der Bibliothek, Warburg, Nr. V. Leipzig und Berlin 1924.

de cor ou conteúdo. Essa tese é, portanto, compatível com o conceito de forma corretamente entendido de Kant.

A tese básica de Kant, "que em um puro juízo de gosto a complacência no objeto esteja ligada ao simples ajuizamento de sua *forma*" (§ 38, B 150) ou que "em toda arte bela o essencial consiste na forma" (§ 52, B 214), tem, certamente, sentido, porém, tudo depende de como esse conceito de forma deve ser entendido. O próprio fato de Kant ter vislumbrado um conceito mais liberal de forma é evidenciado por sua teoria das belas-artes, que é moldada por sua tese das ideias estéticas: " Pode-se em geral denominar a beleza [...] a expressão de ideias estéticas" (§ 51, B 204).

O conceito oficial e restritivo de forma é incompatível com outras afirmações de Kant na *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tudo depende da existência de um conceito adequado de forma que também permita aspectos sensuais e relacionados ao conteúdo. Depende disso o fato de um componente relacionado ao conteúdo das belas-artes, como na doutrina das ideias estéticas, poder ser reconciliado com uma estética da forma.

O conceito restrito de forma pode ser suficiente para o reino da "beleza sem significado". Entretanto, não é suficiente para o reino das artes significativas, pois sugere uma oposição nítida entre forma e matéria ou conteúdo. Um conceito bem compreendido de forma não exclui nem o sensual nem o conteúdo. Se tomarmos como base o conceito de forma no sentido da organização bem ordenada das coisas materiais, então, a forma é o que mais importa na arte. Além disso, a oposição entre a estética da forma e a estética do conteúdo torna-se supérflua, porque esse conceito de forma pode (não deve) incluir aspectos do conteúdo. Somente assim, o formalismo de Kant coincide com o ditado de Adorno: "A arte tem tanta chance quanto a forma, e nada mais".¹³

Além do conceito de forma usado na *Crítica da Faculdade do Juízo* no sentido de figura espaço-temporal, Kant também conhece um conceito mais geral de forma que resulta da distinção forma/matéria (cf. CRP, B 322). De acordo com isso, a matéria e a forma relacionam-se entre si como configurado e configuração, o que é aplicável a diferentes áreas e níveis.

¹³ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1977, p. 213.

Contra o pano de fundo de um conceito bem compreendido de forma, fica claro (1) que a forma (configuração) do objeto é essencial para o juízo puramente estético; (2) que o juízo puramente estético depende do fato de ele ter uma ordem inteligível. Isso confirma a tese de Kant em uma forma suavizada: Não são a sensação, o atrativo e a comoção em si que são esteticamente significativos, mas a forma na qual eles estão integrados.

IV.3 O juízo de gosto é totalmente independente do conceito de perfeição. Crítica do racionalismo (Alexander Gottlieb Baumgarten) § 15

Kant denominou "atrativo e comoção" como a primeira fonte de erro que afeta a pureza do juízo de gosto. Ao enfatizar a pureza do juízo de gosto, Kant está se voltando contra a estética sensualista, especialmente dos ingleses (Edmund Burke, 1729-1797).

A segunda fonte de erro que prejudica a pureza do juízo de gosto é a perfeição. Esse é o título que Kant põe no § 15: "O juízo de gosto é totalmente independente do conceito de perfeição" (§ 15, B 44). Com isso, Kant opõe-se à estética racionalista de Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), cuja definição padrão da beleza é o conhecimento confuso da perfeição de um objeto. De acordo com Baumgarten, a beleza pode ser derivada da perfeição. Para ele, os juízos estéticos são juízos cognitivos inferiores.

Primeiro, Kant constata que a conformidade a fins objetiva só pode ser determinada com base em um conceito. A conformidade a fins objetiva é dividida em dois subgrupos: conformidade a fins externa, no sentido da utilidade, e conformidade a fins interna, no sentido da perfeição.

No juízo de gosto, nem a utilidade nem a perfeição de um objeto desempenham um papel. Mas a perfeição – como afirma Kant – "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" (§ 15, B 45). Devemos, portanto, examinar "se [...] a beleza pode efetivamente dissolver-se no conceito de perfeição" (idem).

Os argumentos de Kant contra Baumgarten são os seguintes: 1. o juízo de gosto não se baseia em um conceito do objeto ("*o que a coisa dev[e] ser*" § 15, B 45), mas é determinado pela conformidade a fins subjetivo-formal das faculdades de conhecimento, que é expressa no sentimento de prazer.

Kant não polemiza contra a conformidade a fins formal sem fim, ou seja, contra a "concordância do múltiplo em uma unidade (seja qual for)" (§ 15, B 46), mas contra o fato de que é uma qualidade objetiva.¹⁴ Esse argumento de que a conformidade a fins da forma "nada mais é do que a conformidade subjetiva da representação no ânimo do que intui" (§ 15, B 46) está, portanto, na virada subjetivista da estética de Kant. – É notável que Kant considere uma conformidade a fins objeto-formal sem fim aqui como uma "verdadeira contradição" (§ 15, B 46), embora ele a atribua às figuras geométricas.

2. De acordo com Baumgarten, tais juízos estéticos reconhecem a perfeição do objeto de modo confuso. Mas juízos claros e confusos sobre propriedades das coisas são formas de juízos cognitivos, não de juízos sensoriais. Os juízos de gosto seriam, então, formas inferiores de juízos cognitivos. Baumgarten confunde os componentes estritamente separados do entendimento e da sensualidade, porque ele entende os juízos de gosto como juízos inferiores de conhecimento.

3. Além disso, a perfeição pressupõe o conhecimento de um conceito do qual ela é a realização adequada. O juízo de gosto, por outro lado, é um juízo estético que se baseia em evidências subjetivas e para o qual não há critérios objetivos e conceituais, portanto, também não há fim determinado disponível. A beleza como uma conformidade a fins subjetivo-formal é incompatível com a perfeição como uma conformidade a fins objetiva (pretensamente formal).

Desses argumentos, concluímos que o juízo de gosto não pode ser um juízo sobre a perfeição de um objeto, porque isso requer fundamentalmente fixações conceituais. Portanto, o juízo de gosto não pode ser puro, quando é codeterminado por motivos sensuais (atrativo e comoção), como quando é codeterminado por considerações conceituais.

¹⁴ Com sua fórmula da "conformidade subjetivo-formal sem fim", Kant conseguiu incorporar a fórmula clássica da beleza – a concordância do múltiplo em uma unidade (seja qual for) – em sua teoria da experiência estética da consciência.

IV.4 O juízo de gosto, pelo qual um objeto é declarado belo sob a condição de um conceito determinado, não é puro. Beleza pura e aderente § 16

Desde Francis Hutcheson (1694-1746), a estética do século XVIII fez distinção entre duas formas da beleza, que Kant diferencia como beleza livre e beleza aderente. A beleza livre não se baseia em um conceito do objeto. São exemplos: Flores, pássaros (papagaios, beija-flores), desenhos *à la grecque*, ornamentos, decorações, padrões de papel de parede, fantasias musicais (não temáticas). A beleza aderente, por outro lado, baseia-se em um conceito (de perfeição) do objeto; ela é, portanto, uma beleza conceitual; sendo exemplos: pessoas, cavalos, edifícios (igrejas, palácios).

Os objetos de pura beleza são aqueles que não servem a um fim determinado e não se enquadram em uma definição conceitual exigente. Eles são, por assim dizer, sem significado. À beleza pura corresponde o puro juízo de gosto, no qual "a liberdade da faculdade da imaginação" está em ação, "que na observação da figura por assim dizer joga" (§ 16, B 50).

Como a beleza aderente pressupõe um conceito do objeto, um juízo intelectualizado do gosto corresponde a ela. Com efeito, nós podemos abstrair tais determinações conceituais, porém, essas abstrações parecem artificiais em alguns casos. Portanto, a beleza livre e a beleza aderente não são, na verdade, uma distinção de classes de objetos, mas de duas formas de ajuizamento. A forma de avaliação da beleza livre está baseada apenas na forma da intuição; a da beleza aderente também se baseia em um conceito do objeto.

No juízo puro do gosto, é importante a figura de forma pura desmaterializada e não o objeto com seu conteúdo múltiplo. Em contraste, o juízo intelectualizado do gosto tem a estrutura semântica que mede o objeto em relação a uma norma, um dever ser, ao qual ele deve ser apropriado (cf. o exemplo dos neozelandeses com suas tatuagens, que são enfeites de pessoas guerreiras). O juízo intelectualizado do gosto tem a tarefa de apresentar esse uso normativo de "belo". Ele é explicitamente normativo, porque relaciona todo o aparecimento a uma norma com conteúdo e conceitualmente determinada. Isso corresponde à concepção racionalista de beleza.

Ela pressupõe um conceito de perfeição ao qual o objeto pode ser mais ou menos adequado. Esses juízos de gosto também podem usar o comparativo "mais belo".

Porém, essas normas "tampouco são regras de gosto, e sim meramente do acordo do gosto com a razão, isto é, do belo com o bom" (§ 16, B 52). Nem a perfeição ganha com a beleza nem vice-versa, mas apenas "quando ambos os estados do ânimo (prazer estético e intelectual CI) concordam entre si, lucra a faculdade de representação" (§ 16, B 52).

A distinção de Kant torna compreensíveis algumas disputas estéticas: um criador de cavalos, por exemplo, tem mais probabilidade de descrever um animal de montaria como belo e, assim, incluir considerações conceituais em seu juízo de gosto, enquanto o leigo também atribuirá beleza a um cavalo manco porque está fazendo um puro juízo de gosto. O guia da analítica do gosto tem sido, desde o início, a autonomia do gosto; porém, a partir do § 13, a questão é a separação do juízo puro de gosto dos juízos de gosto que são codeterminados por momentos sensuais ou conceituais.

IV.5 Do ideal da beleza § 17

A análise transcendental do juízo de gosto mostrou que não pode haver "nenhuma regra objetiva de gosto" (§ 17, B 54) que possa decidir com critérios conceituais o que é belo. O juízo de gosto calca-se em evidências subjetivas, mas pode reivindicar ser objetivamente universal, porque se achava baseada em princípios *a priori* que podem ser assumidos, corretamente, por todos os seres humanos conscientes. Kant, portanto, afirma que, com relação ao sentimento do comprazimento desinteressado, há "uma unanimidade [...] de todos os tempos e povos com respeito a este sentimento na representação de certos objetos" (§ 17, B 54). Esse é um critério empírico da autonomia do gosto.

A pluralidade de gostos em diferentes culturas está subordinada à reivindicação de universalidade do gosto. A lógica do julgar seria sempre a mesma. A percepção de um objeto formalmente conforme a fins está sempre diretamente ligada ao sentimento de puro prazer como expressão do livre jogo das faculdades cognitivas do sujeito.

As exposições de Kant sobre o "ideal da beleza" continuam a teoria sobre a beleza aderente e contêm implicitamente uma teoria da norma do gosto. Assim, Kant sai do domínio dos juízos puros de gosto. Ele considera se há objetos exemplares do gosto que servem ao gosto em seus ajuizamentos como padrões ou arquétipos. Esse objeto exemplar ou arquétipo do gosto é denominado de "ideal da beleza".

Para Kant, um ideal é uma imagem perfeita de um objeto belo, que, como a apresentação sensual de uma ideia da razão, não é mesma vívida. Como ele, não se baseia em conceitos, mas em apresentação sensual, a faculdade da imaginação é responsável para isso.

O "ideal da beleza" é, portanto, um "arquétipo do gosto" (§ 17, B 55), na medida em que ele está orientado para uma ideia racional normativa da perfeição à qual a beleza deve corresponder. O ideal da beleza não é uma beleza vaga, mas a "beleza fixada por um conceito de conformidade a fins objetiva" (§ 17, B 55), que é o objeto não de um juízo de gosto puro, mas intelectualizado.

Em primeiro lugar, Kant exclui uma série de objetos possíveis como possíveis ideais da beleza. Um ideal de belas flores, de um belo *ameublement*, de uma bela vista, mas também de uma bela casa, de uma bela árvore ou de um belo jardim não pode ser pensado. Kant supõe que isso se deve ao fato desses objetos não estarem suficientemente fixados por seu conceito de fim. Esse argumento é duvidoso, pois é claro que também podemos colocar a beleza desses objetos em um ideal de perfeição. Em um segundo passo, Kant afirma que somente o ser humano, como o ser que "tem o fim de sua existência em si próprio" (§ 17, B 56), é capaz de um ideal da beleza. O argumento de Kant é traiçoeiro, porque aponta para sua tese da beleza como símbolo da moralidade. Esse é o caso porque somente o ser humano é capaz do "ideal da perfeição" (*idem*). A mudança de Kant já está indicada aqui: o ideal da beleza é alterado de beleza perfeita para a beleza da perfeição ideal.

Para determinar o status da norma de gosto do ideal da beleza, Kant distingue entre ideia estética normal e norma estética ideal. Por ideia estética normal, entendemos a apresentação na qual as características específicas de um gênero são tornadas vívidas pela faculdade da imaginação. Isso não é feito por meio de um espécime singular do gênero, mas de uma forma abstrata que apaga todas as características individuais dos espécimes singulares. É produzido um espécime

médio. A ideia normal é a apresentação sensual do gênero em uma forma média concreta-empírica desindividualizada. Por exemplo, a antiga estátua de Doryphoros, de Polyklet, é a apresentação ideal-típica de um jovem. A escultura não "apraz pela beleza, mas simplesmente porque ela não contradiz nenhuma condição, sob a qual unicamente uma coisa desta espécie pode ser bela" (§ 17, B 59). O cumprimento da ideia normal, portanto, ainda não constitui a beleza ideal de um objeto. Ela é uma condição necessária, não suficiente, para a beleza.

Em contraste com a ideia estética normal, o conceito de ideal da beleza torna-se claro. Neste ponto, poderíamos supor que o ideal da beleza é uma ideia ideal prescritiva da beleza à qual o respectivo belo deve corresponder, o arquétipo, por assim dizer, da beleza do respectivo objeto belo, que é produzido pela faculdade da imaginação, que vale ao gosto como regra, sem que ele (o gosto) possa provar ou demonstrá-la (a ideia ideal da beleza). A beleza ideal seria a realização ideal da ideia genérica de um objeto na imagem de um exemplar singular perfeito produzido pela fantasia produtiva da faculdade da imaginação.

Mas então Kant muda o conceito de beleza ideal? A beleza ideal é entendida como uma expressão da perfeição. Da imagem ideal e perfeita de uma classe de objetos, tornou-se a imagem da perfeição ideal.

Portanto, de acordo com Kant, pode haver uma apresentação prototípica, uma ideia normal, de todas as classes possíveis de objetos, mas somente do ser humano há um ideal da beleza, pois somente, nele, a apresentação do objeto pode tornar-se a expressão visível de "ideias morais" (§ 17, B 59). O ideal da beleza é rebaixado para a sensualização da ideia moral. A "expressão visível das ideias morais" (idem) é as qualidades de paz de espírito, integridade, serenidade e força de vontade que são específicas dos seres humanos e estão intimamente relacionadas à ideia do moralmente bom. Como contrapartida de uma ideia pura da razão, o ideal da beleza é inconcebível no reino do gosto puro.

O déficit decisivo na teoria de Kant sobre o ideal da beleza é o seguinte: Se a beleza ideal está restrita ao ser humano como pessoa moral, então não está precisamente esclarecido o que é a beleza ideal *enquanto* beleza. A categoria da expressão também não está clara. A beleza, como expressão da moralidade, não

deve ser reduzida ao conteúdo moral, porque, como expressão, ela é a forma bela na qual a moralidade é expressa. Caso contrário, a beleza seria reduzida à moralidade.

Assim, Kant não resolve a questão em que sentido pode se tratar de um juízo de gosto quando ideias da razão estão envolvidas. O juízo normativo do gosto torna-se, para ele, o caso de um juízo moral. O erro de Kant, então, é que ele entende o ideal da beleza não como uma imagem perfeita ou arquétipo da beleza, mas como uma imagem da perfeição moral.

Na transição para a teoria do ideal da beleza, que é restrita aos seres humanos, Kant deixa sem solução o problema da beleza aderente. Acima de tudo, a tentativa de descrever também o uso comparativo-normativo do predicado "belo" como juízo de gosto permanece irrealizada, pois, nesse caso, a Coisa (= a beleza aderente) tem que ser considerada sob um ponto de vista conceitual. Mas se Kant também não puder interpretar os juízos sobre a beleza aderente como formas do juízo de gosto, então, sua estética expõe-se à censura feita por Schiller, de que Kant, ao concentrar-se no puro juízo de gosto, concentra-se em fenômenos marginais sem importância, como padrões de papel de parede etc., fenômenos que não significam nada.

Resumo Capítulo 4

Analítica do belo: IV. Formas puras e impuras do juízo de gosto §§ 13-17, Teoria da norma do gosto § 17

§ 13 - *Definição do juízo de gosto puro*: O comprazimento desinteressado associado ao ajuizamento da forma conforme a fins de um objeto sem fim.

§ 14 - *Crítica ao sensualismo* (Edmund Burke, 1729-1796)

Edmund Burke: *On the Sublime and the Beautiful* (1757)

juízo estético	
juízo estético empírico	juízo estético puro
juízo estético material	juízo estético formal
= juízo sobre o agradável	= juízo de gosto sobre o belo
(fonte de erro: atrativo e comoção)	

▪ O conceito ambivalente de forma de Kant:

a) Conceito formalista de forma: forma em abstração da matéria.

b) Conceito bem compreendido de forma: estruturação formal das qualidades dos sentidos materiais

§ 15 - *Crítica ao racionalismo*

Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762): *Aesthetica* (1730)

Conhecimento sensorial: teoria das belas-artes		
representação		
/ obscura a Coisa não é reconhecida.	\ / confusa	clara \ explícita
	A Coisa é reconhecida, mas o conhecimento não é capaz de identificar as características individuais.	As características individuais podem ser identificadas.

conformidade a fins objetiva		
conformidade a fins externa		conformidade a fins interna, perfeição
utilidade	perfeição quantitativa	perfeição qualitativa
	totalidade unidade conceitual	na multiplicidade

➤ A fórmula de Kant para a forma bela do objeto, "conformidade a fins formal sem fim", incorpora a definição clássica da beleza, "a concordância do múltiplo com uma unidade (seja qual for)" (B 45c.).

§ 16

- Beleza livre: sem conceito do objeto.
- Exemplo: flores, pássaros, desenhos à *la grecque*, ornamentos, decoração, padrões de papel de parede, fantasias musicais não temáticas.
- Beleza aderente: conceito de perfeição do objeto serve de base, beleza dependente de conceito.
- Exemplos: Pessoas, cavalos, edifícios (igreja, palácio).
- O juízo intelectualista do gosto corresponde à beleza aderente. O comparativo "mais belo" é possível.

§ 17 - Ideal da beleza

ideia estética normal: forma média empírica de uma classe de objetos; apresentação típico-ideal	
norma ideal estética	imagem perfeita
ideal da beleza	arquétipo da beleza
	vs. imagem bela da perfeição de razão = restrito a seres humanos como pessoas morais
ideal da beleza	sensualização da ideia moral, expressão da ideia moral
vale apenas para seres humanos	ideia moral
	o juízo de gosto se torna o caso de um juízo moral

Capítulo 5

Analítica do belo: V. O juízo de gosto de acordo com a modalidade: necessidade subjetiva, senso comum; observação geral sobre a Analítica do belo §§ 18-22

A análise do juízo de gosto sob o quarto aspecto da modalidade alcança o resultado: "*Belo é o que é conhecido sem conceito como o objeto de uma complacência necessária*" (§ 22, B 69).

A análise do juízo de gosto sob o quarto aspecto da modalidade (necessidade) segue a análise do juízo de gosto sob o segundo momento da quantidade (universalidade), com base no terceiro momento da relação (relação de fim: conformidade a fins sem fim formal subjetivo). A necessidade do juízo de gosto dá uma nova reviravolta à reivindicação do juízo de gosto à universalidade subjetiva.

Já vimos isso: O juízo de gosto situa-se entre o juízo objetivo do conhecimento (entendimento) e a articulação de sentimentos sobre sensações em juízos estéticos dos sentidos (sensualidade), que só reivindica validade particular. Ele não é um juízo de entendimento universalmente válido e, ao contrário do juízo dos sentidos, pode, no entanto, reivindicar validade universal. Os §§ 18-22 discutem até que ponto a necessidade pode ser atribuída ao juízo de gosto, que não é um juízo objetivo do conhecimento.

A reivindicação de validade universal feita pelo juízo de gosto aponta o seguinte: "vale para todos". A que se refere esse "vale para todos"? O "para todos" não se refere aos objetos, mas aos sujeitos julgadores. Kant, portanto, fez uma distinção no § 8 entre "quantidade objetiva" ou "quantidade lógica" e "universalidade lógica" e "universalidade subjetiva" ou "quantidade estética" e "universalidade estética". É verdade para todos os julgadores que este x é belo. Não: É verdade para todas as rosas que elas são belas. Porém: não apenas eu acho o objeto x belo, mas também afirmo que todos os outros deveriam considerá-lo belo. Todos deveriam sentir comprazimento com esse objeto.

A opinião frequente é a de que a universalidade e a necessidade são um único e mesmo aspecto do juízo de gosto.¹⁵ E, de fato, Kant nem sempre mantém a distinção entre universalidade e necessidade. Como, para Kant, a universalidade estrita e a necessidade são sinônimas, a universalidade torna-se estrita quando combinada com a necessidade. O fato de que os juízos de gosto reivindicam uma validade universal estrita, quer dizer, necessária, ainda precisa ser demonstrado. Deve-se demonstrar que a universalidade reivindicada de um juízo de gosto não é meramente contingente empiricamente ou universalidade comparativa, mas que se reivindica mais do que meramente, de fato, muitas ou todas as pessoas acham x belo. Para elevar a universalidade comparativa à universalidade universal, é preciso demonstrar que a universalidade reivindicada é necessária.

V.1 O que é a modalidade de um juízo de gosto? § 18

No § 18, Kant aborda a diferença entre o prazer dos juízos cognitivos, o prazer no agradável e o prazer no belo, em termos de sua modalidade. Possibilidade, efetividade e necessidade são categorias da modalidade que, normalmente, representam aspectos do juízo em relação à faculdade subjetiva de juízo. Kant tematiza as modalidades aqui como modalidades do prazer que uma pessoa pode experimentar ao julgar. As modalidades aqui referem-se – de forma incomum – à relação entre o juízo e o estado emocional do julgador, e não o sendo em relação à conexão entre o sujeito e o predicado no juízo.

No caso do juízo cognitivo, é possível que ele esteja ligado a um sentimento de prazer por parte do sujeito julgador. Entretanto, esse fato não é constitutivo do juízo cognitivo. O juízo estético sobre o agradável está realmente ou, de fato, ligado a um sentimento de prazer por parte do sujeito julgador. Somente no juízo de gosto, a conexão entre o estado de sentimento (comprazimento) e a concepção do objeto belo é compreendida como uma conexão necessária.

¹⁵ Paul Guyer. *Kant and the Claims of Taste*, Cambridge 1979, pp. 160-164; Jens Kulenkampff. *Kants Logik des ästhetischen Urteils*, Frankfurt am Main 1978, segunda edição ampliada Frankfurt am Main 1994, pp. 12s.

A seguir, discutiremos até que ponto a necessidade pode ser atribuída ao juízo de gosto. A relação necessária com o comprazimento não é uma necessidade teoricamente objetiva no juízo de gosto, como se fosse possível conhecer *a priori* que todos realmente sentirão meu comprazimento em um objeto belo. Ela tampouco é uma necessidade prática como no juízo moral, em que a percepção da lei moral universal está necessariamente ligada ao sentimento de respeito.

A definição de Kant, entretanto, sugere que a presença de um objeto belo, necessariamente, causa um comprazimento no observador. Parece que a causalidade é atribuída ao objeto. Entretanto, como o *prazer* é algo que surge primeiro com o juízo estético (cf. § 9), e como um objeto só é descrito como belo se o juízo estiver ligado ao prazer, assim fica claro que a modalidade da necessidade apenas pode significar a relação necessária entre o juízo estético e o prazer. O quarto momento da modalidade da necessidade do juízo de gosto diz respeito, portanto, a um estado de coisas que foi abordado no terceiro momento do juízo de gosto (cf. § 12): A conexão necessária *a priori* do jogo subjetivamente conforme a fins das faculdades da representação em vista de uma representação formalmente de acordo a fins do objeto com um sentimento subjetivo de prazer que acompanha esse jogo.

Com o 4º momento (modalidade), é abordada uma circunstância a partir da qual a reivindicação de aprovação universal (2º momento = qualidade) pode ser determinada como necessária a partir da estrutura *a priori* do ajuizamento estético (3º momento: Relação). A exigência feita pelo juízo de gosto para o assentimento de todos os outros deve ser justificada por um fato transcendental que não é contingente, mas necessário no juízo de gosto.

Aqui, Kant examina a relação entre o ajuizamento estético factual (reflexão) e a estrutura transcendental descoberta no terceiro momento da análise: a relação *a priori* entre o jogo conforme a fins das faculdades de conhecimento e o sentimento de prazer, que são idênticos na consciência estética de um objeto belo. Com a modalidade da necessidade, a correspondência entre o jogo das faculdades de conhecimento e o sentimento de prazer, entendido como identidade, é retomada a fim de estabelecer o caráter modal do juízo de gosto por meio dessa identidade.

A necessidade é de um tipo especial no juízo de gosto que Kant denomina de necessidade "*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" (§ 18, B 62/63).

O fato de, no juízo do gosto, o ajuizamento do objeto estar necessariamente ligado ao comprazimento implica que todos os outros devem basicamente concordar com o juízo de gosto. Vimos, na discussão sobre a universalidade subjetiva do juízo do gosto: Universalidade não significa apenas que todos têm, de fato, a relação afetiva afirmativa com o objeto belo, portanto, universalidade comparativa (todos os julgadores opinam x belo), mas, de acordo com Kant, o juízo de gosto reivindica uma universalidade estrita, quer dizer, necessária, ou, precisamente, a necessidade.

Para a universalidade necessária do juízo de gosto vale que ela é, sem dúvida, universal, mas apenas exemplar. Universal significa: eu sei que toda pessoa pode ter um comprazimento desinteressado sob condições idênticas. Exemplar significa: nenhuma regra universal pode ser indicada com base na qual uma representação de um objeto é necessariamente denominada de belo, pois somente um estado de sentimento é uma indicação da existência de um objeto belo e esse estado emocional subjetivo é considerado necessariamente universalizável.

A validade necessária do juízo de gosto é restrita porque eu posso estar enganado sobre meu estado emocional subjetivo (apenas aparentemente desinteressado). Além disso, apenas a possibilidade de uma atitude estética está garantida *a priori*. Por essas razões, o juízo de gosto não pode reivindicar necessidade incondicional.

Enquanto o terceiro momento da relação estava preocupado em descobrir uma estrutura *a priori* do juízo de gosto e não em tematizar sua execução factual, aqui o juízo de gosto aparece como um caso de reflexão estética. É por isso que Kant afirma que, no juízo de gosto, a necessidade é apenas exemplar. É exemplar porque o juízo factual de gosto pode ser entendido, com efeito, como representativo do juízo puro de gosto, mas não idêntico ao juízo de gosto discutido na análise como puro. O juízo de gosto é compreendido como caso de um princípio previamente examinado em sua estrutura *a priori*. O juízo factual de gosto é um estudo de caso daquele estado de coisas ao qual o caráter modal da necessidade é atribuído aqui: a relação necessária entre o jogo das faculdades de conhecimento e o comprazimento.

O juízo factual de gosto só pode ser considerado como um "exemplo de uma regra universal" que "não se pode indicar" (§ 18, B 63). O juízo de gosto pode insistir na concordância necessária de todos os outros, porque, no juízo factual de gosto, o julgador pode referir-se à conexão necessária do jogo de suas faculdades de conhecimento com seu sentimento de prazer, que é um momento essencial da contemplação estética (cf. § 12). O juízo factual de gosto é exemplarmente necessário para um estado de coisas necessário que caracteriza essencialmente o juízo puro de gosto. Essa é a razão pela qual um juízo de gosto pode-se entender como um exemplo de um juízo de gosto puro e exigir a determinação de todos os outros com necessidade. Mas se o juízo de gosto factual cumpre essa regra é estruturalmente incerto, uma vez que isso não pode ser provado ou demonstrado.

V.2 A necessidade subjetiva que atribuímos ao juízo de gosto é condicionada § 19

De acordo com Kant, trata-se de 1. uma necessidade subjetiva e 2. uma necessidade condicional. Ela não se refere à conexão do sujeito e do predicado no juízo, mas à relação entre o juízo e o sujeito julgador. Um x não é, necessariamente, belo. Em vez disso, a necessidade subjetiva significa que, para todos os sujeitos julgadores (se eles adotarem uma atitude estética), é necessário: Este x é belo. A afirmação é feita de que todos os outros devem necessariamente achar x belo.

A necessidade subjetiva é apenas "condicional", quer dizer, exige-se que todos concordem com um juízo de gosto. A necessidade subjetiva do juízo de gosto expressa que todos os outros julgadores devem ser capazes de concordar, porque há um fundamento que é comum a todos. Presumimos que o respectivo juízo de gosto é um caso de uma regra universal, sem saber se ele é, de fato, um caso dessa regra universal.

O que diz a regra universal? Precisamente, a ligação necessária entre o ajuizamento estético e o sentimento subjetivo de prazer. Essa regra da reflexão estética não é algo que poderia determinar o juízo factual de gosto, mas uma circunstância subjetiva, porém, *a priori*, que é colocada em jogo quando um juízo de gosto é feito.

É preciso estabelecer, aqui, a diferença entre o juízo factual de gosto e a análise transcendental: Enquanto a análise transcendental do juízo de gosto pode justificar essa regularidade a partir de um princípio *a priori*, o juízo factual apenas pode referir-se ao fato empírico de uma ocorrência de prazer cognitivo. A análise do juízo de gosto retornou ao nível fenomênico da reflexão estética factual.

A reivindicação do assentimento necessário de todos os outros pode, de fato, ser justificada pela filosofia por meio da demonstração do princípio *a priori* do comprazimento, o jogo harmonioso das faculdades de conhecimento e essa reivindicação pode ser corretamente formulada como um dever ser. Mas, para o juiz factual, há um momento de possível irritação e incerteza, porque não se pode garantir que o comprazimento resulte originalmente dessa causalidade, pois, no juízo factual de gosto – em contraste com a fundamentação teórica –, surge o problema de que o julgador, que é dependente da presença do objeto pelo qual ele é emocionalmente afligido, nunca pode estar completamente certo se ele realmente julgou sob as condições de uma atitude puramente estética.

Vamos resumir: A necessidade do juízo de gosto é condicional, portanto, vinculada a uma premissa não verificável e, assim sendo, tem apenas um status subjetivo. O fato de uma causalidade necessária *a priori* ser articulada no prazer da reflexão estética a partir do jogo das faculdades cognitivas só pode ser a *opinião* do julgador. Isso, é claro, não é infundamentado, pois pode muito bem ser o caso de que, no juízo factual de gosto, o prazer resulta do jogo subjetivamente conforme a fins das faculdades de conhecimento, que é, desse modo, um efeito do livre jogo dessas faculdades.

V.3 Qual é a condição da necessidade subjetiva do juízo de gosto? § 20

A resposta a essa pergunta é dada no § 20: A condição de necessidade de um juízo de gosto defende a ideia de um senso comum (B 64).

Uma vez que o juízo de gosto não tem um princípio objetivo como o juízo de conhecimento e não pode reivindicar a necessidade incondicional (objetiva), o princípio do gosto, na aplicação do qual ele baseia-se, deve ser um "princípio

subjetivo", "o qual determine, somente através de sentimento e não de conceitos, e, contudo, de modo universalmente válido, o que apraz ou desaprax" (§ 20, B 65).

De acordo com Kant, esse princípio subjetivo universalmente válido só pode ser um "*senso comum*" (§ 20, B 65). Por *senso comum*, Kant não quer dizer bom senso, ou seja, a capacidade de fazer juízos instintivamente corretos e tirar conclusões sem conceitos claros. Tampouco é o "sentido externo" (*idem*), mas "o efeito decorrente do jogo livre de nossas faculdades de conhecimento" (*idem*), que só pode ser o sentimento de prazer do comprazimento desinteressado. Sob o conceito de *senso comum*, Kant explica o fato de que o estado de sentimento do comprazimento desinteressado é um estado que pode ser encontrado da mesma forma em diferentes sujeitos. O *senso comum* é, portanto, o sentimento comum ou universalizável. Somente sob a condição de tal *senso comum* – de acordo com a tese de Kant –, podem ser feitos juízos de gosto que reivindicam a universalidade necessária.

V.4 *Pode-se pressupor um sentido comum?* § 21

Kant discute a questão "Se se pode com razão pressupor um sentido comum" (B 65). O que se busca, então, é o fundamento do *senso comum*. A tese de Kant é que não apenas os juízos cognitivos objetivos, mas também a "condição subjetiva do conhecer" (§ 21, B 66) é universalmente comunicável.

Em primeiro lugar, os juízos cognitivos apenas são universalmente comunicáveis se forem verdadeiros, ou seja, se houver "concordância com o objeto" (§ 21, B 65). Caso contrário, os juízos cognitivos são "um jogo simplesmente subjetivo das faculdades de representação, precisamente como o ceticismo o reclama" (§ 21, B 65). As proposições que surgem sob essas condições meramente subjetivas não são universalmente comunicáveis. Em segundo lugar, os conhecimentos apenas podem ser universalmente comunicáveis se a "condição subjetiva do conhecer" também for universalmente comunicável. Com isso, Kant quer dizer o estado cognitivo de ânimo, "isto é, a disposição das faculdades de conhecimento para um conhecimento em geral" (§ 21, B 66), ou seja, aquela determinada proporção das faculdades de conhecimento, faculdade da imaginação

e entendimento, que é necessária para fazer determinado conhecimento a partir deles. Universalmente comunicáveis, portanto, não são apenas conhecimentos determinados, se forem verdadeiras, mas também as causas e condições subjetivas de tais conhecimentos verdadeiros, pois deve ser possível encontrá-las em todos os seres humanos conscientes.

A "disposição das faculdades de conhecimento para o conhecimento em geral" (§ 21, B 66) é, geralmente, a proporção das faculdades de conhecimento que devem surgir em vista de uma representação vividamente dada de um objeto para que esse objeto seja objetivamente conhecido. Então, em face de diversas representações de objetos, surgem diversas proporções entre as faculdades de conhecimento, faculdade da imaginação e entendimento. Deve haver uma proporção das faculdades de conhecimento que seja "a mais propícia para ambas as faculdades do ânimo com vistas ao conhecimento (de objetos dados) em geral" (§ 21, B 66).

Somente no livre jogo das faculdades de conhecimento diante de um objeto belo é que surge uma harmonia entre a faculdade da imaginação e o entendimento que é particularmente benéfica com relação ao conhecimento de determinados objetos em geral. No juízo puro de gosto sobre o belo, estamos cientes de que a relação das faculdades cognitivas é mais propícia com relação ao conhecimento em geral. No juízo puro de gosto, então, há, de fato, uma consciência de que as condições subjetivas universal-formais do conhecimento em geral estão cumpridas, que, com efeito, também estão cumpridas em cada juízo determinado do conhecimento, mas de tal forma que essa circunstância não se torna temática ou consciente para o sujeito no juízo.

A adequabilidade especial da harmonia das faculdades de conhecimento com vistas ao conhecimento em geral, que está presente no livre jogo das faculdades inteligíveis, não pode então ser determinada conceitualmente, mas apenas emocionalmente. O prazer toma o lugar do conceito. Kant conclui disso que (1) a proporção das faculdades de conhecimento para um conhecimento em geral, que deve preceder todo conhecimento determinado como sua condição subjetiva, é universalmente comunicável, e que (2) a proporção mais benéfica dessas faculdades de conhecimento com relação ao conhecimento em geral só pode ser determinada

emocionalmente, que (3) esse sentimento da harmonia especial das faculdades de conhecimento em seu livre jogo também deve ser universalmente comunicável.

Como a comunicabilidade universal desse sentimento apenas é possível sob a condição de um senso comum, este pode ser pressuposto com boas razões. Portanto, a suposição de que todo ser humano capaz de conhecer deve ter um senso comum está justificada. A comunicabilidade universal do prazer estético no juízo de gosto é, assim, baseada na pressuposição de um senso comum, um estado de ânimo universalizável ou na comunalidade de um sentimento.

Resultado: Kant justifica a pressuposição de um senso comum recorrendo ao § 9, ou seja, ao caso único de que não apenas as condições subjetivas universais de conhecimento em geral podem ser formuladas meramente em um sentido metateórico, mas também podem ser comunicadas universalmente como sentimento do livre jogo das faculdades de conhecimento. O argumento de Kant para a suposição do senso comum é que o estado de ânimo do sujeito no juízo de gosto surge de uma proporção específica das faculdades de conhecimento que provoca um sentimento de prazer.

A suposição de um senso comum é constitutiva para a condição de possibilidade do juízo de gosto e ela surge como consequência da teoria filosófica do juízo de gosto. É, portanto, o último momento estrutural a ser buscado, aquele que funda a possibilidade do juízo de gosto. O postulado do senso comum assenta-se na potência estética de reflexão exposta do sujeito pela análise transcendental. Ele é uma expressão da causalidade do jogo das faculdades cognitivas na reflexão estética que produz o prazer, portanto, um estado de coisas transcendentalmente fundamentado.

V.5 A necessidade do assentimento universal, que é pensada em um juízo de gosto, é uma necessidade subjetiva, que sob a pressuposição de um sentido comum é representada como objetiva § 22

A certeza com a qual os juízos de gosto são feitos e a reivindicação de validade universal e necessária com a qual eles estão associados só podem ser compreendidas se for pressuposto que existe um senso comum como regra ou

norma de juízo universalmente obrigatório. Aquele que faz um juízo de gosto exige de todos os outros que realizem sua potência estética subjetiva de reflexão, isto é, que reflitam sobre o objeto em uma atitude estética, da qual somente o sentimento de prazer pode resultar. Assim, ele exige de todos os outros que, em seu ajuizamento do objeto, refiram-se ao fundamento *a priori* e, com isso, comum a todos de seu sentimento – à causalidade do jogo das faculdades de conhecimento. Neste sentido, o julgador exige o senso comum como regra ou norma de juízo universalmente obrigatório. E, ao mesmo tempo, ele exige seguir seu exemplo dado para um juízo de gosto.

Mas a convicção da necessidade da capacidade universal de assentimento de um juízo de gosto não pode invocar um senso comum empiricamente dado, portanto, uma comunalidade factualmente dada do sentimento estético de prazer. Uma vez que o próprio julgador nunca pode ter certeza de que ele realizou sua potência estética de reflexão de acordo com a regra do senso comum, o senso comum que insiste na causalidade imanente do prazer a partir do jogo das faculdades de conhecimento é ele mesmo apenas "uma simples norma ideal" (§ 22, B 68).

Quando fazemos um juízo de gosto, afirmamos que ele é um exemplo, um caso da regra do senso comum e, desse modo, é universal e necessariamente válido, embora não se possa ter certeza de que ele é realmente um caso da regra desse senso comum pressuposto. Em outras palavras, o juízo singular de gosto possui "validade *exemplar*" (§ 22, B 68) na medida em que ele pode ser tomado como um exemplo correto de uma regra universal, a norma ideal. Mas a norma a ser pressuposta para o bem da reivindicação necessária de universalidade é, no entanto, desconhecida em seu sentido positivo, de modo que não se pode ter certeza de que se aplicou a norma corretamente. É por isso que Kant afirma: A "unanimidade de julgantes diversos" poderia ser exigida "contanto que apenas se estivesse seguro de ter feito a subsunção correta" à norma (§ 22, B 68) (cf. § 18, B 62: o juízo de gosto é considerado "como exemplo de uma regra universal que não se pode indicar"). Caso contrário, a exigência de assentimento universal poderia basear-se em um princípio universal subjetivo, que seria semelhante em seu status a um princípio objetivo. É por isso que Kant diz que a necessidade subjetiva é pensada como objetiva sob a condição de um senso comum.

Qual é a relação entre o caso singular e a norma no juízo de gosto? Todo juízo singular de gosto – conforme Kant – realmente pressupõe a "norma indeterminada de um senso comum" (§ 22, B 68). Em seu 'dever ser', o juízo de gosto contém uma questão jurídica que se relaciona com a justificação da própria norma. O juízo de gosto está implicitamente estabelecendo uma norma na forma em que somente ele, mas independentemente de outros julgadores, quer ser considerado como caso modelo universalmente válido de uma norma universal, que, no entanto, não pode ser provada. Uma decisão racional sobre se este é um caso modelo exclui, portanto, o próprio juízo de gosto.

Disso, revela-se a indeterminação da norma pressuposta pelo próprio juízo de gosto. Todos que fazem um juízo de gosto, certamente, seguem uma norma universalmente válida, cuja validade ele implicitamente afirma, mas ele não pode torná-la explícita e justificá-la de modo que a unanimidade possa, de fato, ser estabelecida. Isso deixa apenas o apelo incerto ao senso comum ou à voz universal. Sua deficiência é que ele ou ela não pode ser explicitado. Isso explica a indecidibilidade do juízo de gosto. Todos têm certeza de que seguem uma norma universalmente válida, cuja validade confirmam implicitamente por meio de seu juízo de gosto; mas essa norma não pode ser fundamentada para que a concordância possa, de fato, ser estabelecida.

Portanto, isso ainda precisa ser mantido firme: a regra universal permanece, ela mesma, meramente uma "norma indeterminada de um senso comum" (§ 22, B 68), pois o juízo puro do gosto é meramente um produto ideal da análise transcendental, não uma regra que precede o juízo factual do gosto que poderia determiná-lo.

Se o senso comum a ser pressuposto como um princípio constitutivo da possibilidade da experiência estética é um dado ou um que deve ser estabelecido primeiro de todos por um princípio superior da razão como o princípio regulador de nosso juízo de gosto ainda não pode ser examinado aqui. Kant afirma apenas que a análise dos elementos do juízo de gosto deve ser unida na "ideia de um senso comum" (§ 22, B 69). Mas a análise deixou claro que Kant pensa que o último é o caso: o senso comum é um princípio regulador de nossos juízos de gosto que deve

ser estabelecido, primeiro, no processo de juízo estético. É um princípio *a priori* que deve ser formado primeiro.

V.6 Transição para a dedução do juízo de gosto

Em primeiro lugar, a questão é se os juízos estéticos têm uma reivindicação de validade necessariamente universal, mas não se isso também é justificado, ou seja, se os juízos estéticos em geral são com sentido, quer dizer, podem ser afirmados em relação à forma do objeto. Para Kant, a questão de saber se essa reivindicação é racionalmente sustentável exigia uma justificação transcendental (ou seja, dedução) e uma dialética dos juízos estéticos, além da análise do juízo de gosto.

Depois de analisar o juízo do gosto, sabemos que a reivindicação necessária à generalidade do juízo de gosto pressupõe o senso comum como norma de juízo. No entanto, a justificativa da reivindicação de validade do juízo de gosto só está garantida quando a legitimidade da pressuposição do senso comum é comprovada. Essa é a tarefa da dedução. Mas a analítica contém todos os elementos da dedução, porque a própria analítica já descobriu o princípio *a priori* do juízo de gosto.

Em princípio, a própria dedução já ocorreu na analítica: O juízo de gosto está justificado em sua necessária reivindicação de universalidade quando pode ser mostrado, de razões *a priori*, como ele, como um juízo relacionado a uma representação de uma forma do objeto, ao mesmo tempo cumpre de forma excelente as condições subjetivas universais do conhecimento em geral.

V.7 Observação geral sobre a primeira seção da analítica

Aqui Kant está essencialmente preocupado com o papel da faculdade da imaginação no juízo de gosto. Como resultado da análise do juízo de gosto, o conceito de gosto pode então ser afirmado com mais precisão: "que ele é uma faculdade de ajuizamento de um objeto em referência à *livre conformidade a leis* da faculdade da imaginação" (B 69). A faculdade da imaginação é livre quando ela não está reprodutivamente sujeita a leis de associação, mas é produtiva e auto-ativa. Mas a faculdade da imaginação não é totalmente livre no juízo de gosto. Seria assim

se ela produzisse configurações arbitrárias de maneira completamente irrestrita, que não tivesse nenhuma conexão com a conformidade a fins do entendimento (imagens de sonho para as quais buscamos nenhuns conceitos, indeterminado quais).

De acordo com Kant, a faculdade da imaginação precisa de linhas orientadoras por meio da conformidade a leis do entendimento. Deixada inteiramente livre, ela não seria capaz de nada, além de tatear cegamente ou produzir "extravagância original" (§ 46, B 182).

No juízo de gosto, a faculdade da imaginação sintetiza as intuições que são caracterizadas por uma unidade dos elementos, de modo que é possível fazer referência à conformidade a leis do entendimento. Entretanto, a cooperação da faculdade da imaginação e do entendimento não é imposta por determinadas leis do entendimento. Em vez disso, a "conformidade a leis" do entendimento está funcionando aqui "sem lei" (B 70).

A peculiaridade do juízo de gosto consiste no fato de que há uma "concordância subjetiva da faculdade da imaginação" "com a livre conformidade a leis do entendimento" (B 70). A conformidade a leis do entendimento sem lei corresponde à determinação da forma bela como conformidade a fins formal sem fim. O entendimento é, portanto, responsável pela boa ordem, embora sem conceitos, da multiplicidade das intuições e representações livremente sintetizadas pela faculdade da imaginação.

Em seguida, Kant discute a afirmação de que as apresentações pictóricas, em particular, que retratam formas ou figuras geométricas regulares, como círculos, quadrados, ângulos etc. são belas. Como as figuras geométricas são conceitos do entendimento, essas apresentações pictóricas não são exemplos de belezas livres. Trata-se de um comprazimento em representações e ordens regulares baseadas em conceitos do entendimento, mas não de um comprazimento especificamente estético no belo, que se caracteriza por uma ordem sem conceito, conformidade a leis sem lei e conformidade a fins sem fim. Como exemplos de objetos casualmente bem ordenados em contraste com objetos projetados regularmente, Kant cita: jardins paisagísticos ingleses, móveis barrocos vs jardins ornamentais franceses.

A permanência estética não deve levar ao tédio. É por isso que "todo rigidamente-regular" (B 72) é de mau gosto, porque é uma restrição incômoda para a

faculdade da imaginação e dá pouco alimento ao livre jogo da faculdade da imaginação (exemplo: jardim de pimenta).

O critério para belezas livres é, em última análise, o entretenimento livre e indeterminadamente conforme a fins das faculdades de ânimos que elas concedem-nos: por exemplo, canto dos pássaros vs. canto humano.

Por fim, Kant discute a diferença entre objetos belos e visões belas sobre objetos. No caso das belas visões, o gosto julga não o que a faculdade da imaginação apreende no objeto, mas o que ela inventa na visão sobre objetos, quer dizer, as "verdadeiras fantasias com as quais o ânimo entretém-se" (B 74). De acordo com Kant, há precisamente uma visão bela sobre objetos que não são belos eles mesmos (fogueira, riacho corrente).

Resumo Capítulo 5

V. O juízo de gosto de acordo com a modalidade: necessidade subjetiva, senso comum, observação geral sobre a analítica da beleza §§ 18-22

§ 18

conhecimento – prazer: possível
agradável – prazer: efetivo
beleza – prazer: necessário

Representação de objeto belo dada empiricamente - prazer/comprazimento necessária	= relação
Ajuizamento estético da forma bela do objeto - prazer/comprazimento (cf. § 12)	= relação necessária

Nenhuma necessidade teórico-objetiva
Nenhuma necessidade prática
Trata-se de uma necessidade exemplar, subjetiva e condicional
O juízo factual é um caso, um exemplo da estrutura <i>a priori</i> do juízo estético

§ 19

- Todas as outras pessoas devem necessariamente concordar com meu juízo de gosto, pois há um fundamento para isso que é comum a todas as pessoas.
- Universalidade necessária e subjetiva.
Identidade do juízo estético de um objeto belo com o sentimento de prazer → necessidade (= regra universal que não pode ser indicada).

§20

<i>Senso comum estético: sentimento universalizável</i>
= efeito do livre jogo das faculdades da imaginação
≠ sensus communis
Senso comum estético = tipo especial de sensus communis = sensus communis emocional

§ 21

Necessidade subjetiva ≠ x é necessariamente belo, mas: para todos os julgadores vale necessariamente: este x é belo.

A necessidade subjetiva não diz respeito ao objeto belo, mas aos sujeitos julgadores.

Necessidade condicional: exige-se que todos sejam capazes de concordar com o juízo de gosto porque há um fundamento comum a todos. A necessidade é condicional, porque ela tem um fundamento. Essa necessidade subjetiva tem um fundamento = *sensus communis* emocional = está condicionada por esse fundamento.

§ 22

Universalmente comunicável:

a) conhecimento objetivo, se for verdadeiro; b) condição subjetiva do conhecimento:

- Condição subjetiva do conhecimento: estado cognitivo de ânimo, concordância das faculdades de conhecimento para um conhecimento em geral.

- Juízo de gosto: as condições subjetivas do conhecimento, as faculdades de conhecimento entram em um jogo livre, que é mais propício ao conhecimento em geral e só pode tornar-se consciente emocionalmente.

Distinção entre dois níveis:

o nível da análise transcendental do juízo de gosto e o nível do juízo de gosto factual:

I. Nível da análise transcendental

ajuizamento estético

representação do objeto belo ← jogo das forças da cognição - *sensus* comum:

sentimento universalizável = regra, que não pode ser alegada

O jogo das faculdades de conhecimento está necessário e a priori ligado ao sentimento subjetivo de prazer/comprazimento.

II. Nível do juízo de gosto factual:

Caso ou exemplo da estrutura *a priori* do ajuizamento estético - portanto, necessidade exemplar.

Representação do objeto belo: sentimento subjetivo de prazer, comprazimento

Relação entre o caso singular e a norma universal: é duvidoso que o juízo factual de gosto cumpra a norma universal. A condição é que o sujeito adote uma atitude estética.

Sensus comum, gosto: a) princípio cognitivo da possibilidade da experiência estética, b) um princípio regulador a ser estabelecido pela demanda da razão.

Observações

- Faculdade da imaginação livre: não apenas reprodutiva, mas produtiva, auto-ativa.
- De acordo com a conformidade a leis livre do entendimento = conformidade a leis sem leis determinadas.
- O entendimento está em busca de conceitos, "indeterminados quais", ao longo das intuições fornecidas pela faculdade da imaginação.
- A livre conformidade a leis do entendimento corresponde à conformidade a fins da forma sem fim, à conformidade a fins sem conceito ou ao bem-ordenado sem conceito no lado do objeto.
- Os produtos da faculdade da imaginação não são subsumidos pelo entendimento; o entendimento deve, antes, estar a serviço da liberdade da faculdade da imaginação.
- É importante ressaltar que a teoria do gosto de Kant é uma teoria cognitiva do sentimento.
- Todos os sujeitos humanos participam do prazer estético em virtude de sua capacidade cognitiva. Kant chama essa comunalidade do prazer estético de senso comum estético.

Capítulo 6

Análítica do sublime: I. Introdução à teoria do sublime de Kant, II. o matemático-sublime §§ 23-27

I.1 Introdução à teoria do sublime de Kant

Kant complementa a analítica do belo com uma analítica do sublime, uma vez que o conceito de sublime não é um sub-conceito do conceito de beleza, mas uma categoria estética autossubsistente. A análise de Kant do sublime atraiu nova atenção desde que o pós-modernismo permitiu-se o gesto do sublime.

1. Kant analisou o sublime de forma mais fundamental do que qualquer outra pessoa. Ele tornou o sublime, que antes dele só havia sido discutido em termos de literatura e arte, respeitável para a Filosofia e deu início a uma nova era na consideração do sublime. No debate atual sobre o valor e o desvalor do sublime, Kant é tanto o principal defensor quanto o principal oponente.

No entanto, é preciso dizer que a analítica do sublime é a parte menos elaborada da CFJ. Além disso, Kant parece ter uma tendência a não atribuir grande importância ao sublime para sua filosofia. Ele descreve a analítica do sublime como um "simples apêndice com vistas ao ajuizamento estético da conformidade a fins da natureza", que "não é tão importante e rico em consequências como o [conceito] do belo" (§ 23, B 78). Mas, de fato, as discussões de Kant sobre o sublime são fundamentais para sua filosofia crítica. A filosofia crítica da razão de Kant é uma filosofia do sublime.

A analítica do sublime é dividida em quatro seções: 1. a separação do sublime do belo (§ 23), 2. o sublime matemático (§§ 25-27), 3. o sublime dinâmico (§§ 28, 29) e 4. a relação do sublime com a moralidade, que é decisiva para a compreensão do sublime (§ 29, Observação geral).

De acordo com Kant, em que consiste o sentimento do sublime, que ele também denomina de "*sentimento espiritual*" na primeira versão da Introdução (cf. Kant, CFJ, Primeira Introdução, p. 90)?¹⁶

2. Há quatro grandes cortes no desenvolvimento conceitual do sublime até Kant: o primeiro escrito sobre o sublime, o tratado pseudo-longiniano *Peri hypsous*, do século I, redescoberto apenas no século XVI; A *Philosophical enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, de Edmund Burke, de 1759; e a CFJ de Kant, de 1790.

Depois de Kant, o sublime foi rebaixado especialmente pela estética de Hegel como uma "filosofia da arte bela". Muitos intérpretes de Kant, portanto, também deixaram de apreciar realmente o sublime em Kant. Depois de Kant, o sublime na estética tornou-se, como aponta Adorno, "latente".¹⁷ Inicialmente, o sublime foi uniformemente interpretado metafisicamente como a exaltação metafísica da razão sobre o sensual (de Herder a Schiller e Friedrich Theodor Vischer). Essa linha de tradição foi associada a fortes críticas a Kant (por exemplo, em Schopenhauer: para ele, o sublime é o trampolim para a metafísica). Kant foi acusado, acima de tudo, de ser avesso à arte. O sublime tornou-se uma categoria básica da tragédia (ações sublimes). O sublime foi fusionado com o belo para um super-belo, ou seja, harmonizado com o belo, por exemplo, em Schelling e no Romantismo.

Após os nazistas, o sublime não era mais aceitável. Com Heidegger e Gadamer, ele nem mesmo desempenha mais um papel na interpretação de Kant. Adorno também critica o sublime como centrado no sujeito¹⁸, sua estética é uma teoria do belo. Ao mesmo tempo, ele transforma o sublime ao enfatizar o momento negativo, a impotência experimentada pelo homem nele. Ele também não distingue entre o conceito de sublime de Kant e seu desenvolvimento no século XIX. Wilhelm Weischedel tentou reabilitar o sublime em *Der Abgrund der Endlichkeit und die Grenze der Philosophie [O abismo da finitude e o limite da filosofia]* (1947), afirmando

¹⁶ In: Immanuel Kant. *Duas Introduções à Crítica do Juízo*. Ricardo Ribeiro Terra (Org.). São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.

¹⁷ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie* 1973, S. 294.

¹⁸ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie* 1973, pp. 290-296.

também o momento negativo do sublime – a finitude do homem – contra sua referência positiva ao infinito.

Foi somente na década de 80 do século XX que ocorreu um renascimento mundial do sublime durante o *boom* estético do pós-modernismo. Há uma polaridade na avaliação do sublime e de sua versão kantiana. Enquanto, por um lado, o sublime é interpretado como uma experiência limítrofe que questiona criticamente a uniformidade do sujeito moderno, de acordo com Lyotard, outros sentem, no sublime ressuscitado, o perigo de uma megalomania metafísica ressurgente, a apoteose do sujeito moderno que demonstra sua superioridade sobre a natureza em uma exibição prometeica, como critica Adorno. Ambas as direções enfatizam unilateralmente o aspecto negativo ou o polo positivo do sublime.

O sublime kantiano, entretanto, é caracterizado pela ambivalência de ambos os aspectos, razão pela qual ambas as interpretações podem referir-se a Kant, mas ao mesmo tempo não lhe fazem justiça. O que é necessário é uma leitura crítica contra a metafísica. No horizonte de uma crítica da metafísica, o sublime também deve ser pensado criticamente. O sublime é a experiência limítrofe entre o finito e o infinito. Contra a tradição, é importante manter os dois polos do sublime, especialmente contra a tendência de harmonizar o polo negativo em favor do polo positivo e, assim, borrar a fronteira para o belo. Christine Pries argumenta com razão em *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn [O sublime. Entre experiência limítrofe e megalomania]* (1989), a favor do fortalecimento do sublime matemático contra o sublime dinâmico com seu fascínio pelo horror.

1.2 Separação do sublime do belo § 23

A analítica do belo é a base para a caracterização do sublime. Ao elaborar as semelhanças e diferenças entre o belo e o sublime, Kant destaca imediatamente os pontos cruciais do sublime.

O que o juízo estético do belo e o juízo do sublime têm em comum é o fato de que ambos agradam por si mesmos, eles não são um juízo estético dos sentidos e, nem um juízo lógico do conhecimento, mas um juízo de reflexão, que é, no entanto, universalmente válido, subjetivamente conforme a fins, sem interesse e necessário

(cf. § 24, B 79). Ambos os juízos estéticos expressam um comprazimento. Como o comprazimento no belo, no comprazimento no sublime, a faculdade da imaginação é considerada em "sintonia" com o entendimento e a razão, que serve acima de tudo para "promover" a razão. Entretanto, a analítica do belo ainda não demonstrou que o belo serve para promover a razão. Isso apenas fica claro na dedução e na dialética do juízo de gosto.

Quais são as diferenças entre o sublime e o belo?

(1) Em contraste com o belo, que diz respeito à forma limitada de um objeto e serve para apresentar um conceito indeterminado do entendimento, o sublime "também pode ser encontrado em um objeto sem forma" (§ 23, B 75) e serve para apresentar um conceito indeterminado da razão. Uma vez que a forma limitada é uma característica da qualidade, assim como a ilimitação e a ausência de forma são características da quantidade, o "comprazimento lá é ligado à representação da *qualidade*, mas aqui à *quantidade*" (§ 23, B 75). O sublime, portanto, tem a ver com a apresentação de ideias da razão que são em si não apresentáveis. Isso indica que o sublime é de grande importância para a filosofia crítica de Kant.

(2) Enquanto o belo agrada diretamente – a conformidade a fins formal de uma representação de um objeto é experimentada por nossas faculdades cognitivas como revigorante e diretamente prazeroso – o prazer no sublime é um prazer indireto, mediado, a saber, "mediante um desprazer" (§ 27, B 102). O sentimento do sublime não é um puro "sentimento da promoção da vida" (§ 23, B 75), mas um sentimento misto composto de desprazer e prazer. Uma "inibição" é seguida por uma "efusão" das forças vitais (§ 23, B 75).

(3) Em contraste com o sentimento harmônico do belo, o sentimento do sublime está dividido dentro de si. O ânimo "não é simplesmente atraída [o], mas também alternadamente repelida [o]" (§ 23, B 75). O sentimento do sublime causa um "abalo" (§ 27, B 98) das faculdades do ânimo. Ele está associado a um movimento do ânimo, em contraste com o sentimento do belo, que coloca o ânimo em uma contemplação calma (§ 24, B 80). O sublime é, portanto, um "prazer negativo" (§ 23, B 75) (relacionado à admiração ou respeito, *idem*) em contraste com o prazer positivo do belo.

4) Em contraste com o belo, o objeto que evoca o sentimento do sublime não é conforme a fins para a faculdade de juízo, mas, inicialmente, contrário a fins e inadequado para nossas faculdades da apresentação, de modo que a violência é feita à faculdade da imaginação (cf. § 23, B 76). O efeito dessa inadequação é, em um primeiro momento, negativo – gera desprazer –, por outro lado, evoca algo positivo: por meio dela, as ideias da razão são estimuladas no ânimo, as quais contêm uma "conformidade a fins superior" (§ 23, B 77), de modo que uma conformidade a fins, ou seja, o prazer, ainda surge. Diante da inadequação e contrariedade a fins de certos objetos para nossa faculdade de juízo, o sujeito ativa as ideias da razão e eleva-se acima da ameaça da natureza exterior.

(5) Disso resulta uma séria diferença em relação ao belo: o sublime é ainda mais subjetivo do que o belo, pois não é o objeto da natureza que é sublime, mas apenas o sentimento dentro de nós. Não há objetos sublimes; o sublime não está contido em nenhuma forma sensual. Não são os fenômenos naturais, mas certas ideias da razão em nosso ânimo são sublimes porque nos fazem sentir superiores à natureza externa.

De acordo com Kant, o sublime das ideias da razão deve ser sentido, principalmente, na visão da natureza "em seu caos ou em sua mais selvagem e desregradas desordem e devastação" (§ 23, B 78), desde que "grandeza e poder" sejam encontrados. Uma vez que "grandeza e poder" são decisivos para o sublime, a estética do sublime não é uma estética do feio, mas, em certo sentido, uma estética do horror (sobre o feio e a sublimidade, cf. observação geral, B 126).

Em contraste com o belo, no qual o prazer contemplativo resulta do livre jogo da faculdade da imaginação e do entendimento, no sublime, o fracasso da faculdade da imaginação em captar a grandeza surpreendente e o poder aterrorizante da natureza resulta em um sentimento de desprazer. Mas, ao mesmo tempo, o homem sente-se como um ser racional e, portanto, superior à natureza onipotente dessa natureza, o que, por sua vez, gera um sentimento de prazer.

Semelhante ao juízo estético do belo, o sublime tem uma estrutura paradoxal. O paradoxo do sublime é expresso na impotência e no poder do sujeito, no conflito entre a faculdade da imaginação e a razão. Ao contrário do belo, não estamos lidando com um jogo harmonioso entre faculdade da imaginação e entendimento, mas com

o conflito entre faculdade da imaginação e razão. Uma das principais tarefas da interpretação é decifrar o sentido filosófico desse paradoxo do sublime.

1.3 Sobre a divisão de uma investigação do sentimento do sublime § 24

No sentimento do sublime, a faculdade da imaginação está relacionada à razão e, no caso do belo, relaciona-se ao entendimento. Considerando que a razão está dividida em razão teórica e prática, há duas espécies do sublime: O sublime matemático e o sublime dinâmico. O sublime matemático relaciona a faculdade da imaginação à razão teórica, o sublime dinâmico à razão prática (cf. § 24, B 80).

A analítica do sublime pode adotar parcialmente as determinações da analítica do belo. Entretanto, as duas espécies do sublime entrelaçam-se e complementam-se, uma vez que os dois primeiros momentos do juízo estético, qualidade e quantidade, são explicados apenas em termos do sublime matemático, enquanto os outros dois, relação e modalidade, são explicados apenas em termos do sublime dinâmico. A referência à razão distingue claramente o sublime do belo.

II. O sublime matemático §§ 25-27

II.1 Definição nominal do sublime: § 25

Kant distingue entre três determinações de grandezas: a determinação matemática de grandezas relativas; a avaliação estética das grandezas do absolutamente grande e o absolutamente grande como objeto do sentimento do sublime.

1. A existência de grandeza como tal pode ser conhecida sem comparação: "a saber, quando a pluralidade dos homogêneos, tomada em conjuntos, constitui uma unidade" (§ 25, B 81). A grandeza é a unidade que, ao mesmo tempo, contém múltiplos dentro de si. Para todo número, é característico que ele contenha elementos dentro de si como uma quantia, que, por sua vez, é números e, portanto, novamente quantias. A determinação matemática de grandeza (quão grande algo é) é como um processo de medição, uma comparação de duas grandezas e sempre

estabelece apenas grandezas relativas. A determinação da respectiva grandeza requer uma medida, que, por sua vez, requer novamente uma medida, de modo que não surge nenhum conceito absoluto de uma grandeza, mas apenas conceitos comparativos relativos (cf. § 25, B 81).

2. Na avaliação estética de grandeza, por outro lado, podemos dizer que algo é "absolutamente" (§ 25, B 81) grande. Como a avaliação estética da grandeza julga "na mera intuição (segundo a medida do olhar)" (§ 26, B 85), ela pode dar uma "medida fundamental" (§ 25, B 86) de grandeza. Essa é a razão pela qual toda avaliação de grandeza – incluindo a avaliação matemática – é, em última análise, estética (§ 26, B 86). Ela não se baseia em uma comparação de acordo com um padrão de medida objetivo, como na avaliação matemática de grandeza, mas em um padrão de medida subjetivo (§ 25, B 82). A grandeza não é determinada por conceitos numéricos, mas é ajuizada esteticamente pela faculdade reflexionante de juízo. Aqui, a conformidade a fins subjetiva do objeto é ajuizada em relação à faculdade de juízo (§ 25, B 81). Embora o ajuizamento estético contenha uma reivindicação de validade universal, o padrão de medida subjetivo desse ajuizamento, mesmo que seja dado *a priori*, é restrito às "condições subjetivas da apresentação in concreto" (§ 25, B 82). A avaliação estética de grandeza, que também diz respeito ao belo (a conversa sobre grandes e pequenas belezas cf. § 25, B 83f.), resulta em um prazer universalmente comunicável que se baseia na "ampliação da faculdade da imaginação em si mesma" (§ 25, B 84).

3. O absolutamente grande, no qual a avaliação estética de grandeza *falha*, é o objeto do sentimento do sublime. Com isso, as condições que caracterizam a avaliação estética da grandeza não deixam existir: os múltiplos na unidade, a apresentação in concreto, o padrão de medida subjetivo de comparação e a conformidade a fins subjetiva para a faculdade de juízo.

O matemático-sublime, aquilo que é grande além de qualquer comparação (cf. § 25, B 81), não tem o padrão de medida fora de si, mas apenas dentro de si mesmo. Ele é uma "grandeza que é igual simplesmente a si mesma" (§ 25, B 84). Por essa razão, o sublime "não deve ser procurado nas coisas da natureza, mas unicamente em nossas ideias" (§ 25, B 84). O *absolutamente grande* – em comparação com o

qual tudo na natureza é pequeno – é encontrado apenas *na razão*. Assim sendo, o sublime não é o objeto, mas a "disposição de espírito" (§ 25, B 85).

A característica do sublime é a mudança radical de perspectiva do objeto para o sujeito. A avaliação sublime de grandeza é ainda mais subjetiva do que a apreciação estética do belo, porque ela quase não tem mais nada a ver com o objeto.

O sentimento do sublime surge de uma interação entre a faculdade da imaginação e a razão: a faculdade sensual e, logo, finita da imaginação esforça-se para alcançar o infinito sem ser capaz de fazer justiça a ele. É exatamente essa incapacidade da faculdade da imaginação que desperta a faculdade supersensível da razão. O sublime prova a existência da razão emocionalmente, chamando-a à cena. Kant, desse modo, define o sublime da seguinte forma: "*Sublime é o que somente pelo fato de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo padrão de medida dos sentidos*" (§ 25, B 85).

A seguir, a relação entre a faculdade da imaginação e a razão no sublime, que corresponde à relação entre o polo negativo e o positivo no sentimento do sublime, será examinada mais de perto. Devemos prestar atenção ao papel que a razão desempenha no sublime.

II.2 Da avaliação das grandezas das coisas da natureza - requerida para a ideia do sublime § 26

A avaliação estética de grandezas falha no absolutamente grande como uma medida absoluta. A avaliação matemática de grandezas por meio de conceitos numéricos procede por progressão até o infinito, de modo que a faculdade (reprodutora) da imaginação pode progredir até o infinito sem alcançar uma "medida fundamental" como uma "medida absoluta" (§ 26, B 87). Portanto, ela não faz justiça ao todo ou à totalidade, mas também não causa nenhuma comoção (*idem*). Enquanto a avaliação matemática de grandezas não consegue objetivamente captar a totalidade por meio de uma série de números, a avaliação estética de grandezas, em vista do absolutamente grande, não consegue subjetivamente resumir as partes vivamente captadas em uma totalidade.

A avaliação estética de grandezas consiste em dois atos da faculdade da imaginação: a apreensão (*apprehensio*) e a compreensão [síntese] (*comprehensio*). Esta última falha no sublime, e é por isso que a "apresentação" da totalidade falha (§ 26, B 87). A apresentação implica o componente da compreensão. No caso do absolutamente grande, a faculdade da imaginação falha em combinar as partes concebidas de um objeto em um todo vívido (imagem, forma) em um instante. É daí que vem a ausência de forma do sublime. Kant enfatiza que a faculdade da imaginação, em sua tentativa de resumir o absolutamente grande em uma única visão, ao mesmo tempo, viola o sentido interno de sucessão do tempo, dentro do qual um objeto é normalmente sintetizado sucessivamente (§ 26, B 89f.).

Exemplos: (1) a impressão sublime que as pirâmides do Egito causam em seus observadores; (2) a impressão que um visitante tem ao entrar na Basílica de São Pedro em Roma: O edifício tem dimensões tão imensas que o olhar é incapaz de captar todo o interior do edifício de uma só vez. O visitante sente uma inadequação da faculdade da imaginação à ideia do todo, (3) quando um caminhante encontra-se repentinamente à beira de uma ravina profunda, abre-se um espaço ilimitado no qual o olhar do caminhante perde toda a orientação.

Embora o fracasso da faculdade da imaginação seja percebido como "contrário a fins" (§ 27, B 100) e, portanto, produza desprazer, "a mesma violência que é feita ao sujeito através da faculdade da imaginação é ajuizada como conforme a fins *com respeito à determinação inteira* do ânimo" (§ 27, B 100). Ao experimentar o que é contrário a fins como também conforme a fins, o desprazer transforma-se em prazer. Apesar do "sentimento de inadequação [...] para as ideias de um todo", a faculdade da imaginação é precisamente assim "transposta para um comovedor comprazimento" (§ 26, B 89). Qual é a razão para o surgimento do prazer no sentimento do sublime?

Para que o juízo estético do sublime seja puro, ele não deve basear-se em um fim nem se misturar com um conceito de entendimento ou razão (cf. § 26, B 90). Assim sendo, o sublime não deve ser buscado na arte, mas está vinculado à "natureza bruta" (§ 26, B 90). A arte só é admitida para o sublime como para o belo (cf. § 45, B 179f.) se estiver de acordo com a natureza (cf. § 23, B 75): Kant obviamente não

poderia imaginar uma arte sem fim e sem forma. Em todo caso, Kant sustenta que o sublime é um sentimento estético específico.

Mas se o comprazimento no sublime, a conformidade a fins subjetiva, não tem sua base na forma do objeto natural, como acontece no caso do belo, de onde ele vem? Por que a faculdade da imaginação é levada aos seus limites e chega a um ponto em que o desprazer transforma-se em prazer?

É a "voz da razão" que o ânimo escuta "em si" (§ 26, B 91), que exige a "totalidade", a saber, pensar o infinito como dado, e apela à faculdade da imaginação para resumi-la em uma intuição. Embora o resumo ou a apresentação do absolutamente grande da totalidade seja impossível, o simples fato de ser capaz de pensá-la prova a existência da faculdade supersensível da razão, a "ideia de um noumenon – que não permite ele mesmo nenhuma intuição e contudo é submetido como substrato à intuição do mundo enquanto simples aparecimento" [tradução minha] (§ 26, B 92).

A falha da faculdade da imaginação é corrigida pela intervenção da razão. Dessa forma, os fenômenos da natureza, que parecem ser absolutamente grandes, adquirem seu sentido verdadeiro. Enquanto o desprazer no sublime resulta da inadequação da faculdade da imaginação, o prazer surge da correspondência dessa inadequação com as ideias da razão (cf. § 27, B 97). O sentimento do sublime baseia-se no paradoxo de uma contrariedade a fins conforme a fins. Ambos os momentos opostos do sentimento são experimentados simultaneamente em contraste. A simultaneidade da atração e da repulsão é explicada pela suprassunção do tempo sucessivo na simultaneidade (cf. § 27, B 98 e seguintes). O desprazer é a condição do prazer, que apenas é experimentado em contraste com o primeiro. É por isso que Kant também fala do „conflito" entre a faculdade da imaginação e a razão (§ 27, B 99).

No sentimento do sublime, o mesmo fenômeno é ajuizado negativa e positivamente. O fracasso da faculdade da imaginação, que causa desprazer, é ajuizado positivamente pela razão, o que leva à transformação do desprazer em prazer.

O aspecto problemático dessa teoria é que parece, assim, que a faculdade da imaginação perde sua autonomia e o sentimento do sublime baseia-se inteiramente

na razão. A consequência disso seria que o sublime deixaria de ser um juízo estético. Isso colocaria em questão a qualidade estética do sublime. É verdade que a razão só é "descoberta" no decorrer do sentimento do sublime. Mas ela já não está pressuposta?

Uma vez que, no sublime matemático, a "ampliação do ânimo" por meio da razão permanece negativa e as ideias da razão aqui permanecem explicitamente "indeterminadas" (§ 26, B 94), o sentimento sublime aqui mantém-se em grande parte estético. A presença da razão é descoberta no sublime apenas emocionalmente. Assim, a razão é comprovada apenas esteticamente. A faculdade da imaginação fracassa, mas o "sentimento de nossa determinação supersensível" (§ 27, B 98) emerge, o sentimento "de que temos uma razão puramente autossustentada" (§ 27, B 99). O sublime é, portanto, um sentimento estético da razão.

II.3 Da qualidade do comprazimento no ajuizamento do sublime § 27

Aqui Kant examina mais uma vez a transformação do desprazer em prazer, mas dá mais ênfase à razão e às implicações morais do sublime. É feita referência à compatibilidade do sentimento do sublime com o sentimento moral do respeito, que é evocado apenas pela lei da razão. A intrusão da moralidade na estética do sublime culmina no sublime dinâmico no momento da "modalidade" e coloca em questão a qualidade estética do sublime.

A referência à moralidade vem por meio da subjetividade do sentimento do sublime como uma pura disposição de ânimo da razão. O "respeito por nossa própria determinação", "pela ideia da humanidade em nosso sujeito" só é confundido com um "respeito pelo objeto" por meio de uma "subreção" (§ 27, B 97).

Cada vez mais, o conceito de lei vem à tona: o fracasso da faculdade da imaginação na "compreensão de um objeto dado" prova "ao mesmo tempo" "sua determinação para a afetuação da adequação à mesma [ideia da razão] como uma lei" (§ 27, B 97). A superioridade da razão sobre a sensualidade é-nos tornada "por assim dizer [...] intuível" (§ 27, B 97). Se antes o ânimo ouvia a voz da razão, a partir de então, a compreensão é imposta a ele por uma lei da razão. A lei da razão exige não apenas o esforço da faculdade da imaginação por ideias da razão, mas também

que as coisas naturais sejam tidas em baixa estima em comparação com a razão. A determinação supersensível da razão fornece o padrão de medida no matemático-sublime para valorizar tudo o que é pequeno na natureza e, por conseguinte, o padrão de medida para nossa superioridade sobre a imensidão da natureza (cf. § 28, B 104).

Com isso, Kant coloca o sentimento do sublime em uma proximidade indistinguível com o sentimento moral do respeito. Isso parece encorajar uma interpretação moral-metafísica do sublime. Essa característica emerge ainda mais fortemente no sublime dinâmico. Uma questão importante é: Kant pode distinguir o sentimento moral do respeito do sentimento estético de razão do sublime de uma maneira bem determinada?

Resumo Capítulo 6

Analítica do sublime. I. Introdução à teoria do sublime de Kant, II. O sublime matemático §§ 25-27

§ 23

sentimento do belo	jogo da faculdade da imaginação e do entendimento ↓ prazer (positivo) = comprazimento
--------------------	---

sentimento do sublime	conflito entre a faculdade da imaginação e a razão ↓ desprazer (negativo)/prazer (positivo)
-----------------------	---

O belo: a forma limitada do objeto serve para a apresentação de conceitos indeterminados do entendimento.

O jogo da faculdade da imaginação e do entendimento anuncia a conformidade a fins harmoniosa da representação do objeto para o sentimento do prazer.

O belo agrada imediatamente em uma contemplação calma.

O sublime: o objeto sem forma serve para a apresentação de conceitos indeterminados da razão.

A oposição da representação do objeto para a capacidade da faculdade da imaginação produz desprazer e ativa ideias da razão no sujeito, o que, por sua vez, produz prazer. A faculdade do ânimo é abalada pelo fato de que o prazer ocorre por meio do desprazer.

Não é o objeto da natureza que é sublime, mas o sentimento da razão dentro de nós.

§ 24 Matemático-sublime & dinâmico-sublime

sublime matemático	faculdade da imaginação (grandeza) razão teórica (totalidade) (faculdade cognitiva)
--------------------	---

sublime dinâmico	faculdade da imaginação (poder, força da natureza) razão prática /liberdade do sujeito (faculdade do desejar)
------------------	--

§§ 25-27 Sublime matemático

determinação matemática da grandeza: juízo de reflexão matemático

comparação de duas grandezas com base em um padrão de medida objetivo, cuja grandeza serve como padrão de medida para a outra
→ conceito relativo de grandeza

avaliação estética da grandeza: juízo de reflexão estética

padrão de medida subjetivo (apresentação in concreto), "medida fundamental" de grandeza

→ prazer universalmente comunicável no sentido participável
→ absolutamente grande = simples grande = grandioso

sublime matemático: absolutamente grande

faculdade da imaginação: falha em combinar as partes concebidas do objeto em "um"

todo: contrário a fins → desprazer (repulsão)

razão: ideia da totalidade

adequação da inadequação da faculdade da imaginação com a ideia da totalidade

+ ideias da razão: conforme a fins → prazer (atração)

+ adequação da inadequação da faculdade da imaginação resumir coisas incomensuravelmente grandes em um todo para a apresentação não-representável das ideias da razão

O sublime não é as coisas da natureza, mas um sentimento do sujeito que surge do conflito entre a faculdade da imaginação e a razão. Há uma mudança de perspectiva do objeto para o sujeito.

O sentimento do sublime é semelhante ao sentimento moral do respeito pela lei moral racional (imperativo categórico).

Capítulo 7

Analítica do sublime: III. O sublime dinâmico (§§ 28-29), IV. Observação geral sobre a exposição dos juízos esteticamente reflexionantes

III. O sublime dinâmico §§ 28-29

III.1 Natureza como um poder § 28

O dinâmico-sublime difere do matemático-sublime em dois aspectos: 1. O papel da faculdade da imaginação recua em favor da razão, 2. em vez de grandeza e razão teórica, trata-se do poder e da violência da natureza e da liberdade da razão prática dos seres humanos.

O poder é a capacidade de superar obstáculos, a violência é a possibilidade de superar obstáculos que eles mesmos têm poder. A violência é, portanto, uma forma elevada de poder (cf. § 28, B 102). O sublime dinâmico é o ajuizamento estético do poder infinito da natureza, que produz desprazer no sujeito humano que se sente ameaçado, mas que não tem poder sobre o homem, o que causa um sentimento de prazer. O sublime dinâmico é o sentimento de distanciar-se dos horrores dos poderes da natureza.

A primeira reação emocional do espectador é o medo, que sentimos diante de situações às quais estamos expostos de forma impotente. Mas, no sublime, o medo está ao mesmo tempo associado ao prazer. Como isso é possível?

A superioridade sobre a natureza que está associada ao prazer apenas surge se não tivermos medo real dos objetos, mas apenas considerá-los terríveis (cf. § 28, B 102). Devemos "nos encontrar em segurança" (§ 28, B 104). Só então descobrimos, em nosso ânimo, a capacidade de resistir ao poder da natureza (cf. § 28, B 104). Tanto a representação da natureza ameaçadora quanto a superioridade de nosso ânimo sobre o poder da natureza são apenas "imaginação" (§ 28, B 107). O medo-prazer ou o prazer-ansiedade no dinâmico-sublime está condicionado por ambos. Mas será que isso é o fundamento?

O caráter de aparência do dinâmico-sublime abriga o perigo de estetizar a violência, por exemplo, a guerra. "Mesmo a guerra, se é conduzida com ordem e sagrado respeito pelos direitos civis, tem em si algo de sublime" (§ 28, B 107). De acordo com Kant, a guerra pode servir para cultivar a sociedade (cf. § 28, B 107; Kant, *Crítica da faculdade teleológica de juízo* § 83, B 394).¹⁹ Com o caráter de aparência do objeto, a subjetivação do sublime é levada a extremos. O caráter de aparência do objeto corresponde ao momento da relação, que, nesse caso, é uma não-relação. Na "Observação geral", o momento da relação é citado como característico do sublime (B 114). Nisso, reside a qualidade estética transcendental do sublime dinâmico.

O verdadeiro fundamento para o distanciamento e o momento de prazer no sublime dinâmico, entretanto, está em outro lugar. O verdadeiro significado do sublime dinâmico reside no fato de que nos tornamos conscientes de que não somos meramente *essências sensoriais*, como os quais nos sentimos impotentes diante do poder da natureza, mas descobrimos, em nós, a *faculdade da razão da liberdade* (Kant fala de nossa "*determinação*" § 28, B 110), que nos permite ajuizar a nós mesmos independentemente da natureza. Isso permite que o homem represente sua aniquilação como essência natural pelo poder da natureza como terrível, mas ao mesmo tempo ele vê-se na posição de resistir ao poder da natureza, mobilizando dentro de si sua superioridade interior da razão sobre o poder da natureza. A essência da razão não se curva a nenhuma força física, nem à natureza externa nem à interna. O domínio da natureza interna é até mesmo constitutivo para o domínio da natureza externa (cf. § 28, B 109) (cf. Adorno/Horkheimer: *Dialética do Esclarecimento*, 1944). O dinâmico-sublime visa claramente à direção da superioridade da razão sobre o poder da natureza.

Mesmo em vista do poder infinito de Deus, podemos ter o sentimento da sublimidade, mas somente se, ao mesmo tempo, conhecermos a sublimidade de nossa disposição moral de razão dentro de nós. Caso contrário, o sentimento da

¹⁹ Em seu tratado sobre a paz, Kant, além de seu idealismo de paz eterna, também defendeu o realismo filosófico de que uma ordem de paz internacional estável entre Estados soberanos apenas pode ser alcançada em uma série de guerras, embora apenas de forma aproximada, ou seja, não será alcançada.

sublimidade não surgirá, mas apenas o medo e a ansiedade reais diante da essência suprema.

A dialética da impotência como essência natural e do poder como essência da razão correspondem à dialética do desprazer e do prazer. O desprazer surge porque o homem, como essência natural, é inferior ao poder da natureza. O prazer surge em vista da descoberta da razão prática em nós.

O papel da faculdade da imaginação é visivelmente menor no sublime dinâmico. O sentimento do desprazer não surge pelo fracasso da faculdade da imaginação na função de síntese. A faculdade da imaginação representa o objeto assustador de forma pictórica (por meio da qual, embora se esteja em segurança, a coragem é necessária) e, graças à razão, não apenas o terror, mas o prazer é sentido nesse caso.

III.2 Da modalidade do juízo sobre o sublime da natureza § 29

No final da analítica do sublime, a questão é: se até que ponto o comprazimento no sublime é um comprazimento necessário. O momento da modalidade é o "momento capital" (§ 29, B 113) nas características dos juízos estéticos, porque ele revela um princípio *a priori* e, com isso, leva a estética para além da psicologia empírica (à la Burke). Mas é precisamente nesse ponto que se torna claro que a autossustentação do sublime como um sentimento estético está em perigo (cf. § 28, B 112).

Sem o princípio *a priori*, que garante a necessidade do consentimento de todos, nenhuma "censura do gosto" (observação geral, B 131), nenhuma crítica do gosto ou da faculdade de juízo seria possível, como Kant deixa claro em sua crítica a Burke (cf. § 32, B 139s).

Uma vez que a faculdade estética verdadeira da faculdade da imaginação é uma "faculdade empírica de representação" (observação geral, B 115), encontrar um princípio *a priori* é particularmente difícil no caso do sublime, assim como no caso do belo. A necessidade do juízo de gosto sobre o belo garante a pressuposição de um "senso comum" que está fundado no jogo da faculdade da imaginação e do entendimento, o qual se mostra como princípio *a priori* pelo fato de ser idêntico às

condições formais do conhecimento em geral. Como o senso comum não é uma categoria moral, não podemos dizer que a necessidade do juízo de gosto é garantida por uma moralização do belo.

No sublime, a empiricidade é ainda um maior problema, pois, como comoção, é uma sensação empírica (cf. § 14, B 43). No aspecto da modalidade do juízo sobre o sublime, uma combinação com a moralidade é revelada *dentro* do território do próprio sublime estético, não apenas depois, como no caso do belo.

O consentimento de todos é mais difícil no sublime do que no belo (cf. § 29, B 110). Ele pressupõe a cultura como a "receptividade" (§ 29, B 110) do ânimo às ideias da razão prática. Sem o desenvolvimento cultivado de ideias morais, o que denominamos de sublime apenas será sentido por pessoas rudes como repelente (cf. § 29, B 111). O sentimento do sublime dinâmico, portanto, pressupõe uma cultura avançada da razão moral. O sublime matemático tem um efeito benéfico sobre as ideias práticas da razão, mas não depende delas.

A cultura não é entendida aqui como convenção, mas como o cultivo de nosso dom natural para a moralidade. O sublime não é produzido pela cultura no sentido de convenção, mas requer o cultivo do dom natural do homem para a moralidade. Dessa maneira, não podemos esperar que todas as pessoas sejam capazes de fazer juízos estéticos sobre o sublime dinâmico.

Parece que a necessidade do juízo sobre o sublime baseia-se no sentimento moral do respeito. A sintonia de tudo ocorre somente sob "a pressuposição subjetiva [...] do sentimento moral no homem" (§ 29, B 112). A seguir, a conexão entre a estética do sublime e a moralidade será examinada acima de tudo.

Com a maior supremacia da razão no dinâmico-sublime, a faculdade da imaginação retrocede. No sublime matemático, o sujeito sente desprazer porque a faculdade da imaginação falha e sente prazer porque ele ouve a voz da razão. No sublime dinâmico, a sensualidade é violada pela razão. O sublime dinâmico é a superação manifesta do poder esmagador da natureza pela razão.

IV. Observação geral sobre a exposição dos juízos esteticamente reflexionantes

Embora no momento da modalidade surja a impressão de que o sublime perde sua autonomia como sentimento estético, uma vez que a necessidade que é decisiva para sua aprioridade parece depender inteiramente da moralidade, Kant sempre enfatiza que o sublime é um sentimento genuinamente estético (cf. § 27, B 99). A resposta à questão de saber se o sublime é um sentimento estético autossubsistente ou tendencialmente é nivelado ao sentimento moral do respeito, com o qual ele tem semelhança estrutural, depende da comparação com o respeito.

Na "observação geral", que aborda a relação entre estética e moralidade, Kant vacila. Constantemente, a perspectiva estética e a moral alternam-se. Entretanto, a estética do sublime de Kant só é aceitável se o sentimento do sublime continuar sendo um sentimento estético. Portanto, é preciso tornar a diferença entre o sublime e o respeito mais forte do que o próprio Kant (talvez) faz. Isso requer três coisas: (1) determinar precisamente a relação entre moralidade e estética no sublime, (2) a relação entre faculdade da imaginação e razão e (3) a relação entre as duas fases do sentimento no sublime.

(1) *A relação entre moralidade e estética*: Contra: a) Embora Kant postule o sentimento do sublime como sentimento estético, ele assume cada vez mais características morais no decorrer da analítica do sublime, o que parece levar à justificação moral da natureza *a priori* do sublime. A autonomia do sublime parece ser definitivamente supressumida quando Kant afirma no início da "Dedução" que o juízo sobre o belo, mas não sobre o sublime, requer uma dedução (§ 50, B 131f.). Kant justifica isso dizendo que o comprazimento no belo é um prazer imediato na conformidade a fins da forma do objeto para a faculdade de juízo e, portanto, o prazer é universalmente comunicável e necessário. O sublime, por outro lado, surge em objetos sem forma e, sendo assim, existe apenas dentro de nós e não em relação à natureza; além disso, ele está ligado ao desprazer. O belo é, portanto, muito mais objetivo do que o sublime meramente subjetivo. O prazer do sublime baseia-se apenas na ativação das ideias da razão dentro de nós. Essa subjetivação do sublime é a âncora para a intrusão da moralidade no sublime. Com a conexão do sublime com

a moralidade na exposição (analítica) dos juízos reflexionantes estéticos, Kant acredita já ter alcançado a dedução do sublime.

b) Se, no início da analítica do sublime ainda era indeterminado quais ideias da razão estão envolvidas no sublime (cf. § 25, B 84), no decorrer da analítica do sublime ficou claro o seguinte: no sublime matemático, estamos lidando com a ideia teórica da razão da totalidade; no sublime dinâmico, com a ideia prática da razão da liberdade. Mesmo se enfatizarmos a primeira forma mais fortemente do que a segunda forma do sublime, parece que a autossubsistência estética do sublime não pode ser preservada, pois o sublime é geralmente associado ao sentimento moral do respeito.

A favor: a) Embora Kant trate do respeito pela lei da razão (cf. § 26, B 96), nesse caso, trata-se da "lei da razão" no sentido do absoluto-grande (cf. § 27, B 98). A moralidade ainda não é constitutiva aqui, mesmo que, no que se segue o sublime, seja assumido como conducente a intenções morais.

b) Em nenhum lugar Kant trata do sentimento do sublime ser idêntico ao sentimento moral do respeito, mas apenas da semelhança do sentimento do sublime com o do respeito (cf. observação geral, B 116). Além disso, o sublime apenas enfatiza a referência ao dom natural da moralidade, mas não é idêntico a ela (cf. § 28, B 111f.).

c) Embora possa ser que a moralidade por si só garanta a aprioridade do sentimento do sublime, não é necessariamente o respeito que faz isso, mas apenas o componente da razão imanente no sublime como sentimento estético. Em contraste com o respeito, o sublime não é um sentimento puramente racional; ele também tem um lado sensual. A "necessidade presumida" (§ 29, B 112) no sublime, portanto, acaba sendo muito mais incerta do que o sentimento do respeito determinado pelo imperativo categórico.

(2) *A relação entre faculdade da imaginação e razão*: Contra: Assim como o sentimento do respeito, que é determinado pelos componentes negativos e positivos do sentimento, no sublime, a sensualidade parece estar a serviço da razão moral. A sensualidade parece estar sendo dominada pela razão.

A favor: a) Kant diferencia entre juízo moral e estético: é verdade que a razão faria violência à sensualidade, "só que no juízo estético sobre o sublime esta violência

é representada como exercida pela própria faculdade da imaginação, como por um instrumento da razão" [tradução minha] (observação geral, B 116f.). "O comprazimento no sublime [...] é um sentimento da privação da liberdade da faculdade da imaginação por si mesma" [tradução minha] (observação geral, B 116f.). O lado sensual é maior no sublime do que no respeito.

b) Ambos são uma mistura de desprazer e prazer. Mas, no respeito, o desprazer é apenas um concomitante negativo da realização emocional da lei moral. No sublime, por outro lado, o desprazer é uma condição necessária para a descoberta da razão e do prazer. O respeito é apenas ativo, não sensório-receptivo como o sublime, que não é um chamado à ação para dominar a natureza. Ele apenas indica a possibilidade de ações morais.

c) Embora o respeito seja primariamente um sentimento da razão e, secundariamente, um sentimento dos sentidos, a finitude sensual no sublime é constitutiva para a descoberta da infinitude supra-sensual. Devido ao papel necessário da faculdade da imaginação, as ideias da razão no sublime aparecem como "indeterminadas". A faculdade da imaginação não está ciente sobre quais ideias estão envolvidas. Ela experimenta "uma ampliação e um poder, [...] cujo fundamento, porém, está oculto a ela própria" (obs. ger, B 117). O sentimento do sublime não é um sentimento puro da razão ou um comprazimento moral intelectual (obs. ger., B 119), mas um sentimento estético da razão que vem por intermédio da ampliação da faculdade da imaginação (§ 24, B 84). É o seu fracasso que, primeiro, desencadeia o desprazer e, depois, o prazer, não a atividade da razão.

No sublime, apenas a presença da razão é emocionalmente comprovada, que não precisa intervir ativamente. O juízo sobre o sublime ocorre "sem raciocínio" (§ 25, B 76). Ele não deve ser confundido com conceitos de entendimento ou razão (cf. § 26, B 90).

d) Mesmo que o ânimo ouça a voz da razão no sublime, o conflito das duas faculdades envolvidas no sentimento sublime não é suprassumido em favor da razão.

No sentimento do sublime, que a razão demonstra emocionalmente, a razão é ajuizada esteticamente por causa da incapacidade da faculdade da imaginação (cf. § 26, B 100). Não é o sublime que é ajuizado moralmente, mas a moralidade é

ajuizada esteticamente no sublime. Os dois sentimentos estão relacionados, mas não são idênticos (cf. obs. geral, B 120; B 114). Entre o respeito e o sublime, há uma mudança de perspectiva do modo de juízo moral para o modo de juízo estético.

Um exemplo da relação entre o sublime e o respeito, que não é uma identidade, é o entusiasmo sublime (cf. obs. geral, B 121). Ele pode ser comparado à loucura, uma vez que a faculdade da imaginação é desenfreada (cf. obs. geral, B 126). Em seu caráter afetivo, ele é moralmente repreensível, quer dizer, ele não merece o comprazimento da razão, mas esteticamente ele é sublime, porque dá ao ânimo "um elã" (obs. geral, B 121), não o faz por meio de impressões sensoriais, mas por meio de ideias da razão. O fator decisivo para determinar se um afeto é sublime ou não é o comprazimento da razão, mas apenas sua relação com a razão suprassensível.

Porém, não apenas o afeto do entusiasmo, mas também a afetividade da apatia e, acima de tudo, os afetos vigorosos que têm seu fundamento em ideias morais, são sublimes para Kant. Os afetos do gênero lânguido não são sublimes, mas pertencem ao belo da espécie sensorial. Kant critica o "sentimentalismo" (obs. geral, B 122), que nem sequer é compatível com a beleza.

O sublime não testemunha os ditames da razão, mas uma relação com a razão, que é, no entanto, tão necessária quanto a relação com os sentidos. "Portanto, o sublime sempre tem que referir à *maneira de pensar*, isto é, a máximas para conseguir o domínio do intelectual e das ideias da razão sobre a sensibilidade" (obs. geral, B 124).

Acima de tudo, Kant quer dissipar as preocupações de que o sensual não recebe consideração suficiente em sua teoria. É precisamente ao ir além da sensualidade que a faculdade da imaginação depende da sensualidade. Isso implica que a razão no sublime apenas pode ser representada de forma negativa (exemplo: proibição de imagens no judaísmo). A apresentação negativa do supersensível no sublime evita o " *perigo de exaltação, a qual é uma ilusão de ver algo para além de todos os limites da sensibilidade*, isto é, de querer sonhar segundo princípios (delirar com a razão)" (obs. geral, B 124). A apresentação negativa das ideias da razão no sublime é dirigida contra o furor da razão. O componente sensual desacelera a razão. O sentimento estético do sublime é um certo tipo de iconoclastia crítica.

(3) *A relação entre os dois componentes do sentimento*: A favor: a) A relação das duas fases do sentimento no sublime também sugere que ele não deve ser entendido como uma elevação triunfal. De acordo com a acentuação da faculdade da imaginação, o componente negativo do sentimento não é suprassumido pelo componente positivo do sentimento.

O sentimento do sublime é uma rápida alternância de repulsão e atração, que não chega a acalmar-se. Os dois componentes do sentimento não seguem um ao outro no tempo, mas ocorrem simultaneamente (cf. § 27, B 97, B 100). Essa simultaneidade contradiz a tese da suprasunção do componente negativo pelo positivo do sentimento. Ela é também o que é responsável tanto pela mudança de perspectiva no sublime quanto pelo fato de que o sublime aparece como um paradoxo.

b) A teoria do sublime de Kant está subliminamente conectada à antiga doutrina da melancolia, segundo a qual a melancolia consiste na dualidade de mania e depressão.²⁰ A elevação no sentimento sublime é relativizada se considerarmos que o desânimo pertence constitutivamente à elevação: cf. a tristeza sublime (obs. geral, B 127), que está relacionada a ideias morais, pertence aos afetos vigorosos de acordo com Kant. A tristeza e o desânimo permanecem presentes no triunfo e vice-versa. Aqueles que colocam em primeiro plano a segunda fase do sublime perdem a negatividade do sublime, com a qual Kant coloca o frenesi da razão em seus limites.

Resumo: Na estética do sublime, Kant é levado ao limite da estética *dentro da* estética, porque o sublime tem uma referência imanente à razão e, portanto, também à moralidade. Mas o sublime não é um sentimento puramente moral, porque o lado sensual é constitutivo para ele. A relação entre a faculdade da imaginação e a razão pode ser alinhada moral ou esteticamente.

Em conclusão, Kant reconhece o trabalho de seus predecessores como "exposição meramente empírica" (obs. geral, B 127). Edmund Burke usa um modo fisiológico de descrição que busca determinar as reações corporais singulares diante do sublime e do belo. Ele explica os afetos de uma forma somática. Mas, de acordo com Kant, esse modo não leva a mostrar porque todos os seres humanos

²⁰ Cf. Michael Theunissen. *Vorentwürfe von Moderne. Antike Melancholie und die Acedia des Mittelalters*, Berlin/New York: De Gruyter, 1996.

experimentam igual e necessariamente o sentimento do sublime. O princípio *a priori* do sublime está na conexão entre a representação do objeto concebido e resumido pela faculdade da imaginação e as ideias da razão. „[...] a exposição empírica dos juízos estéticos pode sempre constituir o início, com um fim de arranjar a matéria para uma investigação superior”, mas ainda não é aquela “exposição transcendental” que por si só pode garantir os princípios *a priori* (obs. geral, B 130). O fato de que, no nível da arte, o sublime está ligado ao belo é uma indicação de que o sublime, apesar das garantias em contrário, ainda desempenha um papel na teoria da arte bela.

Resumo Capítulo 7

Analítica do sublime: III. O sublime dinâmico §§ 28-29, IV. Observação geral sobre a exposição de juízos esteticamente reflexionantes

<i>§§ 28-29 O sublime dinâmico</i>	
poder da natureza:	
considerado terrível.	
aparência estética: o sujeito deve ser seguro.	
→ impotência do sujeito como um ser sensorial: → desprazer	

<i>Descoberta da faculdade da razão prática em nós</i>	
→ poder/superioridade do sujeito como essência da razão sobre a natureza interna e externa: → prazer	

<i>O sentimento do sublime e a moralidade</i>	
sentimento do sublime	→ desenvolvimento cultural dos dons naturais do ser humano
como comprazimento	às ideias morais da razão prática
universal e necessário	= cultura = fundamentação moral da a prioridade do sublime

Capítulo 8

Dedução dos juízos estéticos puros §§ 30-42

1.1 O problema da dedução em relação à analítica do juízo estético

Na analítica, a questão inicial é se os juízos estéticos têm uma pretensão à universalidade necessária, e não se isso também é justificado, ou seja, se os juízos estéticos são juízos autônomos com sentido. Para Kant, a questão de saber se essa reivindicação é racionalmente sustentável exigia uma justificação transcendental (dedução) e uma dialética dos juízos estéticos, além da analítica do juízo de gosto.

De acordo com a analítica do juízo de gosto, sabemos que a reivindicação necessária à universalidade do juízo de gosto pressupõe o senso comum como uma norma universal *a priori* de juízo ou regra de juízo. No entanto, a justificativa da reivindicação de validade do juízo de gosto apenas é garantida quando a legitimidade da pressuposição do senso comum é comprovada. Essa é a tarefa da dedução. Porém a analítica contém todos os elementos da dedução, porque a própria analítica já descobriu o princípio *a priori* do juízo de gosto. Muitos intérpretes, por conseguinte, pensam que, em essência, a própria dedução já ocorreu na analítica e que a dedução é apenas uma breve repetição da analítica.²¹ O juízo de gosto é justificado em sua necessária reivindicação de universalidade quando se pode mostrar, com base em fundamentos *a priori*, como um juízo relacionado a uma representação empírica do objeto, ao mesmo tempo em que cumpre de forma excelente as condições subjetivas universais do conhecimento em geral.

Kant já provou a autonomia da estética em relação à filosofia teórica e prática na analítica com a descoberta do princípio *a priori* que fundamenta os juízos estéticos. Mas é somente com a dedução que a autonomia da estética como disciplina e a ideia da autonomia da arte são definitivamente asseguradas.²²

²¹ Cf. Jens Kuhlenkampff. *Kants Logik des ästhetischen Urteils*. Frankfurt am Main 1994², p. 176. Miles Rind. Can Kants Deduction of Judgments of Taste be Saved? In: *Archiv für Geschichte der Philosophie*. D. Frede, W. Bartuschat (Orgs.), Vol. 84, 2002, p. 20-45, esp. p. 44c.

²² Este comentário sobre a dedução dos juízos de gosto é baseado em um artigo do autor: Christian Iber. *Warum bedürfen Geschmacksurteile nach Kant einer Deduktion?* [Por que os juízos de gosto requerem uma dedução de acordo com Kant?] In: *Die Vollendung der Transzendentalphilosophie in*

1.2 As etapas de argumentação da dedução em detalhes

1.3.1 - A dedução diz respeito apenas aos juízos estéticos sobre o belo natural, não àqueles sobre o sublime (§ 30).

Introdutivamente, Kant afirma que a pretensão do juízo de gosto à universalidade e à necessidade, que deve ser baseada em um princípio *a priori*, requer uma dedução (uma legitimação de sua presunção) se (!) a reivindicação é feita com relação ao fato de que o juízo estético é uma afirmação sobre o comprazimento da "forma do objeto" (§ 30, B 132). A dedução está, portanto, preocupada com 1. o princípio *a priori* e 2. como esse princípio pode ser o princípio transcendental da qualificação do juízo estético da forma de um objeto da natureza. A dedução, portanto, diz respeito ao problema sobre como o juízo de gosto pode ser entendido como uma afirmação sobre o prazer da forma do objeto a partir desse princípio *a priori*. Na dedução, então, não se trata de descobrir o princípio *a priori* do juízo estético, como na analítica, mas de explicar como sua reivindicação de validade pode ser provada em relação a uma determinada forma de objeto na sua legalidade com base em nossas faculdades de conhecimento e com base no princípio do ajuizamento da conformidade a fins subjetiva.

"Pois" – acrescenta Kant – "a conformidade a fins tem então seu fundamento no objeto e em sua figura" (§ 30, B 131). No entanto, o ajuizamento da forma do objeto pelo sujeito que reflete é decisiva para sua avaliação como subjetivamente conforme a fins para o livre jogo harmonioso de suas faculdades de conhecimento, que é sentido como prazeroso. A predicação da forma do objeto como bela é baseada apenas nesse ajuizamento. Já está claro aqui que a dedução reúne o lado objetivo da forma do objeto e o lado subjetivo de sua percepção por meio das faculdades cognitivas afetivamente sintonizadas do sujeito. Assim, Kant enfatiza a referência ao objeto do juízo estético, que ele desenvolveu no terceiro momento da analítica na teoria da forma bela e conecta-a sistematicamente com a teoria das faculdades de conhecimento do sujeito, que ele expôs no segundo momento da analítica.

Kants „Kritik der Urteilskraft“. Reinhard Hiltcher, Stefan Klingner, David Süß (Orgs). Berlin: Dunker&Humblot, 2005, pp. 103-123.

Como o problema da justificação do juízo estético apenas surge quando se refere a uma forma de objeto que está retirada do sujeito que reflete²³, a dedução somente diz respeito ao juízo de gosto sobre o belo, não ao juízo sobre o sublime. De acordo com Kant, uma dedução do juízo sobre o sublime não é necessária, porque ele ocorre em objetos sem forma e sem figura e, portanto, na verdade, diz respeito apenas ao nosso modo de pensar sobre objetos que são usados somente subjetivamente por nós, mas não considerados por si mesmos. A análise do juízo do sublime expôs sua conexão com a mera imanência da subjetividade moral. E como o sentimento do sublime não vai além da imanência da subjetividade, a dedução não parece necessária para ele. Kant fundamenta a aprioridade do juízo sobre o sublime na razão prática.²⁴ O juízo de gosto é, portanto, muito mais "objetivo" do que o juízo estético sobre o sublime.

1.2.2 Objetivo metodológico da dedução § 31

A dedução, quer dizer, uma investigação da legitimidade dos juízos, apenas é necessária se os juízos reivindicarem validade em termos de necessidade e universalidade e, de fato, mesmo se os juízos reivindicarem universalidade subjetiva no sentido do consentimento de todos. O juízo de gosto, no entanto, não é um juízo de conhecimento, mas apenas expressa o prazer em um determinado objeto, com a alegação de que a Coisa está em uma conformidade a fins subjetiva válida para todos, que não se baseia em nenhum conceito. O juízo de gosto, no entanto, não é um juízo de conhecimento, nem teórico, que tem o conceito de entendimento de uma natureza em geral, nem prático, que tem como base a ideia racional da liberdade. Na

²³ O fato de que a referência à forma do objeto, que transcende a imanência do sujeito, é constitutiva para a dedução é enfatizado por Wolfgang Bartuschat. *Zum systematischen Ort von Kant's Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt am Main 1972, p. 134 e Joachim Peter. *Das transzendente Prinzip der Urteilskraft. eine Untersuchung zur Funktion und Struktur der reflektierenden Urteilskraft bei Kant*. In: Kant-Studien. Ergänzungsheft 126. Berlim/Nova York 1992, p. 142c.

²⁴ O sublime resulta de um uso conforme a fins de uma representação do objeto pela faculdade do juízo, a fim de alcançar o sentimento da superioridade da razão sobre a natureza. Portanto, ele não se baseia na forma do objeto, mas surgiu de um "sentimento de espírito" (B XLVIII). Entretanto, como a justificativa da validade universal do juízo sobre o sublime baseia-se na moralidade, sua autonomia fica ameaçada.

CFJ, portanto, a validade de um juízo de conhecimento não deve ser justificada *a priori*.

Para explicar como um juízo de gosto é possível, ou seja, como é possível que um objeto possa agradar universal e necessariamente em um ajuizamento sem sensação ou conceito, deve ser mostrado, em fundamentos *a priori*, como um juízo empírico singular relacionado à forma de um objeto dado sensorialmente pode ter validade universal e necessária. A validade universal do juízo de gosto "não é uma universalidade lógica segundo conceitos" (§ 31, B 135). Tampouco se baseia empiricamente "sobre uma reunião de vozes e uma coleta de informações junto a outros" (idem), mas "deve assentar, por assim dizer, sobre uma autonomia do sujeito que julga o sentimento de prazer (na representação dada)" (idem), diz Kant.

Kant formula o problema colocado pela validade universal subjetiva e pela necessidade do juízo de gosto como uma dupla peculiaridade lógica do juízo de gosto, para cuja resolução apenas uma dedução é suficiente. Essa dupla peculiaridade lógica consiste no fato de que 1. um juízo empírico singular que não se baseia em conceitos reivindica validade universal *a priori*, e que 2. um juízo empírico singular exige o consentimento de todos como necessário, mesmo que não possa produzir nenhuma prova convincente de sua validade. É essa estranha e inerentemente instável reivindicação do juízo de gosto à validade e necessidade universal subjetiva, por não poder ser estabilizada conceitualmente, que exige um exame de sua justificação e, portanto, define o objetivo da dedução. Nela, Kant está preocupado com um exame filosófico transcendental conclusivo do problema do gosto.

1.2.3 Ponto de partida metodológico da dedução §§ 32, 33

A fim de esclarecer o ponto de partida metodológico da dedução, Kant discute duas peculiaridades do juízo de gosto. A primeira peculiaridade é que o juízo de gosto, por ser um juízo singular que reivindica validade universal, aparece como se fosse objetivo. Neste aspecto, ele assemelha-se aos juízos cognitivos objetivos. A segunda peculiaridade consiste no fato de que o juízo de gosto, por não poder ser determinado nem por fundamentos empíricos nem por fundamentos *a priori* de prova, aparece

como se fosse apenas subjetivo. Neste sentido, ele assemelha-se aos juízos estéticos sobre o agradável, que expressam um prazer sensível.

Contra a aparência racionalista da objetividade da validade universal do juízo de gosto, Kant afirma a mudança de perspectiva filosófica transcendental dos objetos belos para o ajuizamento deles. A beleza não é uma característica objetiva dos objetos, mas é relevante apenas na relação em que os apreendemos emocionalmente. Nossa maneira de apreendê-los é decisiva para sua predicação como "belo". No entanto, "belo" não é um predicado relacional. Isso já contradiria sua gramática.

Com base nessa crítica ao racionalismo, Kant defende a autonomia do gosto, quer dizer, a capacidade de julgar esteticamente de forma autossustentada, sem recorrer aos padrões de medida de valores convencionais de outras pessoas. Um juízo de gosto não deve ser pronunciado como uma imitação, porque essa coisa é, de fato, apreciada em geral, mas *a priori*. Contudo, o gosto "reivindica simplesmente autonomia" (§ 32, B 137). Não é dito se ele, de fato, preenche as condições da autonomia. Assim sendo, é necessária uma formação do gosto.

O juízo de gosto não é meramente um serviço de boca se o comprazimento estético surgir no ajuizamento autossustentado da representação do objeto. Em muitos casos, os padrões de medida de valor de determinados grupos sociais tomam o lugar desse comprazimento. Entretanto, não há substituto para o comprazimento de seu próprio ajuizamento do belo. Kant distingue a autonomia do gosto tanto do gosto oportunista, que ignora o próprio sentimento estético e submete-se ao ajuizamento dos outros, quanto do gosto tacanho, que insiste em seu próprio senso imediato de prazer e ignora a avaliação estética dos outros. A tese de Kant de que a autonomia do gosto não contradiz de forma alguma o seu desenvolvimento cultural e a sua formação adicional parece-nos decisiva. Em vez disso, devemos, primeiro, aprender e desenvolver uma apreciação estética autossustentada, fazendo isso em confronto crítico com juízos estéticos que são meramente condicionados pela convenção. É verdade que estamos constantemente conhecendo novos casos de exemplificação do belo. Mas precisamos aprender a recorrer sempre às mesmas fontes autossustentadas ao ajuizá-los.

Em primeiro lugar, o juízo de gosto não pode ser imposto por uma base empírica de prova, por exemplo, por "cem vozes" (§ 33, B 140), mas ainda menos, em segundo lugar, "uma prova a priori segundo determinadas regras pode [...] determinar o juízo sobre a beleza" (§ 33, B 141). Qualquer tentativa de provar conceitualmente o juízo de gosto elevaria sua universalidade subjetiva a uma universalidade lógico-objetiva, negaria sua singularidade e, assim, o transformaria em um juízo epistêmico que ele não é.

Neste ponto, é interessante que Kant também considera afirmativamente a aparência resumida na segunda peculiaridade, segundo a qual o juízo de gosto parece ser meramente subjetivo devido à subjetividade de sua justificação. Isso pode ser tomado como uma indicação de que Kant está mais próximo da estética empirista do sentimento do que da estética racionalista de Wolff ou Baumgarten. Kant enfatiza que não é suficiente que uma obra de arte siga as supostas regras da arte. Ela deve ser o objeto de meu comprazimento imediato em meu próprio ajuizamento.²⁵ Por esse motivo, ele atribui apenas um papel limitado à crítica de arte na formação do gosto e critica a poética de regras normativas do século XVIII à maneira do tempestade e ímpeto (Sturm-und-Drang). Em solidariedade à estética emocional empirista, Kant libera o gosto e a arte de tais regras normativas, abrindo, assim, o caminho para a autonomia da experiência estética.

As duas peculiaridades reformulam em um nível fenomenal a tensão interna no conceito-chave da validade universal subjetiva e da necessidade do juízo de gosto. Por um lado, o juízo de gosto reivindica a validade universal, como se o predicado "belo" se referisse a uma propriedade objetiva do objeto; por outro lado, ele parece basear-se em meras evidências emocionais subjetivas. O que se perde de vista, entretanto, é que o princípio subjetivo do juízo estético é o que, primeiro, estabelece a relação entre os correlatos, o lado aparentemente objetivo e o lado apenas aparentemente subjetivo do juízo de gosto.

²⁵ "[...] eu tapo os meus ouvidos, não quero ouvir nenhum princípio e nenhum raciocínio, e antes admitirei que aquelas regras dos críticos são falsas ou que pelo menos aqui não é o caso de sua aplicação, do que devesse eu deixar determinar meu juízo por argumentos a priori, já que ele deve ser um juízo de gosto e não do entendimento ou da razão" (§ 33, B 141).

1.2.4 O fundamento da dedução, o princípio subjetivo da faculdade do juízo §§ 34,35

Kant, primeiro, afirma, no § 34, que não temos um princípio objetivo do gosto, de modo que a beleza funcionasse como uma condição sob a qual se poderia subsumir o conceito de uma rosa, por exemplo, a fim de ser capaz de trazer à tona a beleza de uma rosa por um silogismo. Em vez disso, temos apenas um princípio subjetivo do gosto, a saber, o princípio da conformidade a fins subjetiva, com o qual podemos ajuizar um objeto dado sensorialmente em relação ao livre jogo de nossas faculdades de conhecimento, que é sentido como prazeroso. Com esse passo, Kant retira o prazer no belo de sua base empírica e remete-o ao jogo cognitivo das faculdades de conhecimento. Isso indica que a teoria de Kant não é apenas incompatível com o racionalismo estético, mas também com o sensualismo estético.

O § 35 é a contrapartida do parágrafo-chave § 9 da analítica, no qual a base *a priori* do juízo de gosto foi revelada em uma teoria das faculdades de conhecimento. No juízo de conhecimento, também a faculdade da imaginação e o entendimento estão de acordo. No caso do juízo de gosto, entretanto, algo mais deve ser acrescentado: o livre jogo harmonioso das faculdades cognitivas, que preenche as condições subjetivas do julgar e, portanto, do conhecimento em geral de forma excelente, sem chegar a um conhecimento determinado. O juízo de gosto baseia-se no sentimento cognitivamente fundamentado da animação recíproca das faculdades cognitivas, o que permite que a forma do objeto seja ajuizada como subjetivamente conforme a fins para o avanço das faculdades cognitivas em seu livre jogo.²⁶ De acordo com Kant, esse "fundamento de direito" *a priori* (§ 35, B 146) deve ser encontrado por meio da dedução, que não se trata da descoberta desse princípio, como no § 9 da analítica, mas da justificação de sua aplicação.

²⁶ No juízo de gosto, não é o prazer que é julgado epistemicamente, mas pelo prazer, e isso é a consequência do ajuizamento da forma do objeto como subjetivamente conforme a fins para o jogo das faculdades de conhecimento (cf. § 9). A "faculdade de julgar por meio de um tal prazer (logo, também, com validade universal), chama-se o gosto" (Segunda Introdução, B XLV).

1.2.5 A tarefa de uma dedução do juízo de gosto § 36

A tarefa de dedução é ainda mais determinada na maneira de identificar como o juízo de gosto, enquanto um juízo empírico baseado em um sentimento subjetivo, pode, ao mesmo tempo, ser um juízo *a priori*. Para esclarecer essa tarefa, Kant compara a transformação da percepção de um objeto em um juízo cognitivo com sua transformação em um juízo estético. Assim como a percepção de um objeto torna-se um juízo cognitivo quando está conectada a um conceito de objeto, ou seja, quando a aplicação de um conceito *a priori* de entendimento à multiplicidade da percepção é adicionada, um juízo estético surge da percepção de um objeto quando a percepção está conectada ao sentimento de prazer do comprazimento. O prazer toma o lugar do conceito no juízo de gosto. Assim como os conceitos *a priori* do entendimento requerem uma dedução do princípio transcendental da apercepção da autoconsciência, respondendo, assim, à questão sobre como os juízos cognitivos sintéticos *a priori* são possíveis, também o prazer estético no juízo do gosto deve ser fundado em um princípio *a priori*, de modo que ele possa ser sugerido como invariante a condições particulares, como necessário a todos os outros julgadores estéticos.

Nesse ponto, um mal-entendido deve ser evitado. Os juízos de conhecimento, como os juízos de gosto, não são juízos sintéticos *a priori* no mesmo sentido que os juízos que formulam as condições *a priori* da possibilidade do conhecimento experiencial em geral, como os princípios do entendimento puro; ao contrário, são juízos empíricos singulares que também são juízos *a priori*. Eles são um intermediário entre o empirismo e o apriorismo, juízos empíricos aos quais se acrescenta uma contribuição cognitiva *a priori* própria.

O juízo de gosto é empírico-sintético, empírico porque é um juízo sobre um objeto dado sensorialmente, sintético porque o predicado empírico "belo" ou o sentimento de prazer percebido empiricamente não está contido no conceito ou na intuição de um objeto e, ao mesmo tempo, é um juízo *a priori* porque a atribuição desse predicado é feita de tal forma que se diz que ele é necessário para todo observador desse objeto.

1.2.6 O ponto exato de referência da dedução: aquilo que é afirmado *a priori* em um juízo de gosto de um objeto § 37.

Antes de Kant proceder à execução efetiva da dedução, ele discute a questão do que é realmente afirmado *a priori* em um juízo de gosto, pois, depois do que foi discutido até este ponto, pode surgir a impressão de que o que é afirmado *a priori* diz respeito à conexão do prazer com o objeto.

A aprioridade, entretanto, não diz respeito à conexão do prazer com a representação do objeto. Uma conexão *a priori* do prazer com uma representação apenas existe quando um princípio *a priori* da razão determina a vontade. Somente a determinação da vontade por causalidade a partir da liberdade resulta *a priori* no sentimento moral de prazer do respeito. No juízo de gosto, por outro lado, o prazer está conectado não apenas sem mediação por um conceito de lei da razão prática, mas também diretamente e sem mediação por um conceito de objeto do entendimento teórico com a "representação empírica singular dada" (§ 37, B 150). A rosa é bela não como rosa, mas como essa rosa dada. Todos os juízos de gosto são, em decorrência, juízos empíricos singulares e, de fato, não apenas o objeto é singular e empírico, mas também o prazer.

O que é afirmado no juízo de gosto *a priori*, portanto, não diz respeito ao prazer, mas à "*universalidade deste prazer*" (§ 37, B 150), que é sentido como conectado ao ajuizamento do objeto no ânimo empiricamente. Essa restrição do que é afirmado *a priori* de um objeto no juízo de gosto marca-o mais uma vez como um intermediário entre a empiricidade e a aprioridade. Em sua universalidade *a priori*, porém, que pode ser afirmada como necessária para todos, o prazer não pode ter bases empíricas. Ele deve ter sua própria base cognitiva. Para poder justificar a universalidade do prazer em um objeto, o prazer deve estar associado à dimensão cognitiva do livre jogo universalmente comunicável das faculdades de conhecimento. Que o comprazimento no belo seja um prazer é o aspecto empírico, que o prazer consiste na consciência da conformidade a fins subjetiva da forma do objeto para o jogo das faculdades de conhecimento é o aspecto *a priori* desse prazer.

1.2.7 A própria dedução dos juízos de gosto § 38

Após essa longa preparação metódica, a dedução é realizada rapidamente. Ela reúne o lado objetivo, a forma do objeto, com o lado subjetivo do ajuizamento estético, as condições subjetivas da faculdade do juízo. Deve haver uma "concordância" (§ 38, B 151) entre os dois lados. A dedução, portanto, coloca a teoria da bela forma-objeto e a teoria das faculdades de conhecimento do sujeito em uma conexão sistemática.

Em um juízo de gosto – como vimos – o sentimento de prazer do comprazimento em um objeto sensorialmente dado baseia-se no ajuizamento de sua forma-objeto, que é retirada do sujeito que reflete. Esse sentimento de prazer não é então um efeito empírico do objeto se ele for idêntico à consciência da conformidade a fins subjetiva da forma-objeto dada para a faculdade do juízo, que sentimos como um prazer universalmente válido.

Kant deduz esse fato de uma hipótese necessária que não pode ser provada. Uma vez que, no que diz respeito às regras formais do ajuizamento da forma do objeto, a faculdade do juízo apenas pode ser direcionada para as "condições subjetivas do uso da faculdade do juízo [...]" (§ 38, B 150) [isto é, o acordo harmonioso da faculdade da imaginação e do entendimento] e essas condições do ajuizamento são o "subjetivo que se pode pressupor em todos os homens (como requerido para o conhecimento possível em geral)". De acordo com Kant, algo além desse subjetivo "tem que poder ser assumid[o] como válid[o] a priori para qualquer um" (§ 38, B 151). Esse outro é a concordância [admitidamente contingente CI] da forma do objeto representado com as condições subjetivas da faculdade do juízo.

O argumento da dedução diz, desse modo, o seguinte: Se a estrutura *a priori* do juízo puro de gosto é válida, então a "concordância" (reconhecidamente contingente) da representação da forma do objeto com as condições subjetivas da faculdade do juízo "tem que poder ser assumida como válida a priori para qualquer um" (§ 38, B 151). Esta última é uma hipótese necessária, mas não provável.

II. Qual é o ponto crucial da dedução dos juízos de gosto?

Vamos resumir as etapas argumentativas da analítica e da dedução:

1. A analítica mostrou que, no juízo puro de gosto, é expresso um sentimento que se baseia no jogo harmonioso das faculdades de conhecimento em uma representação dada. Por meio desse princípio *a priori*, a reivindicação da universalidade subjetiva necessária pode ser justificada em princípio.

2. Mas a dedução exige mais do que apenas a demonstração de um princípio *a priori* de ajuizamento estético. Ela deve provar que esse princípio *a priori* da reflexão estética pode ser feito valer no ajuizamento da forma de um objeto da natureza de tal forma que ele possa qualificar o prazer na forma do objeto como um prazer universalmente válido que pode ser necessariamente atribuído a todo ser humano.

3. A dedução própria indica: se, no ajuizamento estético, a forma do objeto satisfaz a relação subjetiva-formal de conformidade a fins da harmonia da faculdade da imaginação e do entendimento, que podemos pressupor como uma condição subjetiva a faculdade do juízo em todas as pessoas capazes de julgar e é expressa no sentimento universal de prazer, ou seja, pode ser sentida por todas as pessoas na mesma situação, então, a concordância da forma representada do objeto com as condições subjetivas da faculdade do juízo pode ser considerada válida para todos.

Resultado: O fator decisivo na dedução da reivindicação de validade do juízo estético é, portanto, a referência à forma do objeto que é retirado do sujeito. Somente nesse caso, surge a questão da dedução, a saber, se o princípio subjetivo-*a priori* da faculdade do juízo pode aparecer como o princípio que qualifica o prazer enquanto prazer universalmente válido. A resposta é: se a concordância da forma-objeto representada com o princípio subjetivo da faculdade do juízo for válida para todos aqueles que julgam.

Kant afirma na *observação*: "Essa dedução é tão fácil porque ela não tem necessidade de justificar nenhuma realidade objetiva de um conceito; pois a beleza não é um conceito do objeto, e o juízo de gosto não é um juízo de conhecimento. Ele afirma somente que estamos autorizados em pressupor universalmente em cada homem as mesmas condições subjetivas da faculdade do juízo que encontramos em nós " (§ 38 observação, B 152). A questão é apenas se nós subsumimos

"corretamente" o objeto dado na representação sob essas condições subjetivas da faculdade do juízo.

A referência de Kant à "dificuldade" de saber se "sob estas condições subsumimos corretamente o objeto dado" (§ 38 observação, B 152) é uma indicação de que podemos nos enganar em nosso ajuizamento estético de um objeto. Nunca é certo que tenhamos de fato adotado uma atitude puramente estética, mas isso não afeta a "legitimidade da pretensão da faculdade do juízo de conter com um assentimento universal" (§ 38 observação, B 152). Uma ideia de justificação imune ao ceticismo não está, portanto, ligada à dedução.

III. As consequências da analítica e da dedução §§ 39-42

III.1 A importância da comunicabilidade do comprazimento estético § 39

São excluídas três determinações que não acontecem com a comunicabilidade do prazer no belo:

1. O prazer no belo não é uma sensação prazerosa. As sensações não podem ser comunicadas universalmente. Não podemos presumir que algo que nos proporciona sensações agradáveis também proporciona a todas as outras pessoas. Na pior das hipóteses, as outras pessoas não têm o olfato.

2. O prazer na beleza não é idêntico ao prazer moral. O prazer no bem baseia-se em conceitos da razão e não é um prazer livre, mas legal. Ele é diretamente derivado da intelecção da lei moral do imperativo categórico e apenas pode ser comunicado por meio da razão, ou seja, não imediatamente de forma universal.

3. O prazer no belo também não é idêntico ao prazer no sublime. O último surge da ativação das ideias da razão, às quais estão relacionadas às representações primariamente desagradáveis da faculdade da imaginação. O prazer no sublime também é universalmente comunicável, mas pressupõe um outro sentimento, o sentimento moral do respeito. O sentimento do sublime apenas pode ser comunicado de modo universal por meio da lei moral.

Kant enfatiza o caráter de reflexão do prazer no belo. O prazer no belo é puro prazer da reflexão. Esse prazer de reflexão acompanha a concepção de uma forma

de objeto "mediante um procedimento da faculdade do juízo" (§ 39, B 155): A faculdade de juízo reflexionante constata "a conveniência da representação à ocupação harmônica (subjetivamente conforme a fins) de ambas as faculdades de conhecimento em sua liberdade)" e "ter a sensação de prazer do estado da representação" (§ 39, B 155): Sua comunicabilidade consiste no fato de ser uma conquista cognitiva que pertence a todos.

Ao enfatizar o caráter de reflexão do prazer estético puro, Kant pode escapar de uma dificuldade: O que dizer da comunicabilidade do prazer em um juízo estético sobre uma pintura quando a pessoa em questão é cega? Mesmo uma pessoa cega já experimentou o estado de ânimo estético, por exemplo, ao ouvir música. Entretanto, o aspecto sensorial da experiência estética não deve ser subestimado. Não se pode esperar que a pessoa cega concorde com meu juízo estético.

III.2 Do gosto como uma espécie de *sensus communis* § 40

A comunicabilidade ou capacidade da universalização do prazer estético não serve apenas para distingui-lo do prazer sensual. O gosto é apresentado como uma espécie de "senso comum" ou "entendimento humano comum". Nesse contexto, o senso comum não é mais definido apenas como a comunicabilidade universal do prazer estético, mas de forma mais ampla.

Enquanto o *sensus communis* na tradição refere-se à faculdade de juízo geral e comum necessariamente existente nos seres humanos, que não requer nenhum treinamento, Kant usa o termo para uma faculdade de juízo que avalia representações dadas em termos de sua comunicabilidade ou reprodutibilidade universal. O *sensus communis* (§ 40, B 157) é uma faculdade do juízo relacionada à comunidade, cuja habilidade consiste em "tomar em consideração em pensamentos[!] (apriori) o modo de representação de qualquer outro" (§ 40, B 157), o que, é claro, também inclui o sentimento de prazer universalmente comunicável.

Ao mesmo tempo, Kant acentua a importância do "*entendimento humano comum*" (§ 40, B 157) e a capacidade fundamental de raciocínio de todas as pessoas, independentemente da escolaridade. Kant pratica o esclarecimento com a ajuda de três máximas:

1. O pensar por si mesmo sem preconceitos (maneira de pensar livre de preconceitos), 2. pensar no lugar de outro (maneira de pensar alargada), 3. pensar sempre em acordo consigo próprio (maneira de pensar consequente). A primeira máxima é dirigida contra a razão passiva. De acordo com Kant, o preconceito e a superstição remontam à passividade da razão. O esclarecimento significa a liberação do preconceito e da superstição por meio da ativação da razão no sujeito. A forma alargada de pensar abstrai-se das condições particulares de um juízo e coloca-se na posição dos outros. Ela é a máxima da faculdade do juízo. A maneira de pensar consequente de acordar consigo próprio é o mais difícil de alcançar. Ela caracteriza a razão em um sentido mais restrito.

O gosto como *sensus communis* julga principalmente de acordo com a segunda premissa. Ele abstrai-se de todas as condições particulares e concentra-se nos aspectos formais da representação do objeto. Suas propriedades não são fixadas conceitualmente. O juízo de gosto baseia-se em um sentimento sentido imediatamente, que é ajuizado pelo gosto como universalizável. Assim sendo, o gosto é a faculdade do juízo que torna o sentimento sobre a representação de um objeto universalmente comunicável. O critério para isso é se a forma do objeto é apropriada para o jogo dos poderes de conhecimento do sujeito, que é consciente como o prazer de reflexão.

Depois de Kant ter compreendido o senso comum de forma mais ampla do que o gosto, ele afirma, inversamente, que „o gosto com mais direito do que o são-entendimento poder ser chamado de *sensus communis* ” (§ 40, B 160). O gosto, então, é o senso comum em um sentido mais estrito do que o são-entendimento, pois ele é "a faculdade de ajuizamento daquilo que nosso sentimento torna *universalmente comunicável* em uma representação dada sem a mediação de um conceito" (§ 40, B 161). O gosto, dessa maneira, é o senso comum emocional que ultrapassa o senso comum do entendimento humano comum ou diz respeito ao núcleo emocional do senso comum do entendimento humano comum.

Resultado: A crítica transcendental analisou o juízo de gosto em termos de seus momentos e, na dedução, derivou sua reivindicação de validade em termos de necessidade e universalidade a partir de um princípio *a priori*. Após Kant ter provado

a autonomia do gosto, ele pode discutir determinações que não pertencem à autonomia do gosto, mas que estão relacionadas a ela, porém não as questiona.

III.3 Do interesse empírico pelo belo § 41

No juízo de gosto, o comprazimento desinteressado no belo é expresso. O interesse pelo belo, por outro lado, é o "*prazer na existência do mesmo*" (§ 41, B 163). Sob o título "interesse empírico no belo" (§41, B 161), Kant desenvolve de forma muito sucinta a tese de que o belo e o prazer desinteressado no belo apenas têm interesse na sociedade ou estão ligados à inclinação sociável. Ao juízo de gosto serve de base o comprazimento desinteressado. Mas não se segue daí que ele não possa estar ligado a nenhum interesse. Empiricamente, o prazer na existência do belo está ligado ao impulso para a sociedade e à inclinação das pessoas para serem sociáveis. O prazer no próprio objeto belo parece quase insignificante aqui em comparação com o interesse empírico no belo. Somente com este, em comparação com a analítica, a universalização e a comunicabilidade dos juízos de gosto ganham um significado social e cultural independente. O comprazimento desinteressado no objeto belo ganha interesse social e empírico com a "ideia de sua comunicabilidade universal, (que) aumenta quase que infinitamente o seu valor " (§ 41, B 164). Dessa forma, a comunicabilidade do prazer estético, que, a rigor, apenas tem o significado de poder universalmente participar de um estado de ânimo, entra no momento de promover a sociabilidade, sendo que a comunicabilidade aqui assume o significado de comunicabilidade no sentido comum.

A importância social da estética está no fato de que as pessoas podem comunicar seu estado de ânimo estético no sentido de participar e que podem encontrar reconhecimento de sua atitude estética em outras pessoas como parte de uma educação e refinamento do gosto. Nesse contexto, a compreensão estética parece ir muito além do consenso sobre questões teóricas e práticas.

Uma pessoa solitária em uma ilha, como Robinson Crusoe, não tem interesse empírico no belo. A compreensão sobre o ajuizamento estético, envolver-se com os outros e concordar com eles não são componentes marginais de nossa interação

com o belo. Esse ponto é retomado pela estética pós-kantiana, por exemplo, Schiller e os primeiros românticos como Friedrich Schlegel.

A partir do interesse empírico pelo belo na sociedade, entretanto, nenhuma transição pode ser construída a partir do agradável do prazer sensorial via gosto para a moral, pois as inclinações sociais que dão origem a um interesse empírico no belo também podem estar ligadas a interesses amorais.

III.4 Do interesse intelectual pelo belo § 42

Embora Kant pressuponha uma clara diferença entre juízos morais e estéticos, ele questiona por uma combinação entre o prazer estético e o comprazimento no moralmente bom. Aqui, surge uma diferença entre o belo na arte e o belo na natureza. Enquanto o belo da arte não permite que nenhuma conclusão seja tirada sobre a disposição moral da pessoa que faz o juízo, Kant vê o "sinal de uma boa alma " precisamente no interesse direto pelo belo da natureza (§ 42, B 166). (Kant desenvolve a questão da conexão entre o belo na arte e o bem no § 59). O belo natural tem prioridade sobre o belo da arte, pois seu ajuizamento estético expressa um encontrar-se não intencional do ser humano na efetividade natural. Em contraste, a beleza da arte é acompanhada por um fim deliberado, ao qual ela deve sua existência e ao qual se destina a servir. Ela está exposta à suspeita de duplicar a beleza natural e usá-la indevidamente como um poder de sedução (para outras coisas).

Aquele que "contempla solitariamente [...] a bela figura de uma flor silvestre, de um pássaro, de um inseto, etc." (§ 42, B 166), de fato, refere-se a coisas belas individuais. No entanto, ele não faz um juízo isolado de gosto, mas se maravilha com as criações da natureza, que é inconsciente de si mesma. Ele tem um interesse imediato e intelectual na beleza da natureza que vai além do puro juízo de gosto em um objeto natural belo. Somente com o interesse intelectual na beleza da natureza, em contraste com o juízo de gosto em um objeto belo singular, surge um ponto de vista da razão especulativa: para a razão, a constatação é de interesse que não é essencial para o juízo singular de gosto, a saber, que há algo de belo na natureza. Seu interesse intelectual no belo na natureza consiste em "que as ideias (pelas quais ela [a razão CI] produz um interesse imediato no sentimento moral) tenham por sua vez

realidade objetiva, ou seja, que a natureza pelo menos dá um traço ou uma dica de que ela contém em si algo fundamento para admitir uma concordância legal de seus produtos com o nosso comprazimento independente de todo interesse" (§ 42, B 169).

O interesse da razão pelo belo da natureza transcende o puro juízo de gosto, pois ela alimenta-se do conhecimento de que a natureza, ou seja, o outro da razão, produziu os objetos belos. Essencial, então, é o interesse intelectual da razão na existência da natureza bela como um todo. A razão pergunta o que significa a existência da natureza bela, ou seja, que a natureza concede um comprazimento desinteressado. A razão interpreta a natureza bela como um símbolo de sua liberdade moral, que deve ser entendida como tirada de um contexto no qual a liberdade moral não ocorre. A razão está interessada na beleza natural como o outro de si mesma. Esse é o sentido da "verdadeira exegese da linguagem cifrada pela qual a natureza, em suas belas formas, fala-nos figurativamente" (§ 42, B 170), de um modo que a razão "jamais pode desenvolver plenamente" (§ 42, B 168).

Kant dá ênfase especial ao pensamento "de que a natureza produziu aquela beleza [: esse pensamento] tem que acompanhar a intuição e a reflexão" (§ 42, B 167). É precisamente a forma bela da natureza, que não é constituída por nós, que desperta nosso interesse intelectual por ela. A partir disso, Kant conclui que o comprazimento no belo natural tem uma "afinidade" (§ 42, B 170) com o comprazimento moral. Para Kant, o comprazimento estético na beleza natural já é potencialmente uma atitude moral. Mas, embora ele seja uma pressuposição para a moralidade, ele é tomado por si, moralmente indiferente.

A tese de Kant de que o interesse imediato da razão na beleza da natureza "indica uma disposição de ânimo favorável ao sentimento moral" (§ 42, B 166) não contradiz de forma alguma o desinteresse do comprazimento estético no belo que ele postula, pois 1. o interesse intelectual no belo como interesse no comprazimento desinteressado (§ 42, B 170) é apenas afim com o interesse moral (cf. § 42, B 170) e 2. esse interesse intelectual não é constitutivo para o comprazimento desinteressado no belo natural, mas se junta ao mesmo tempo a ele (§ 42, B 167c.). O interesse da razão pelo belo da natureza, que é um complemento do gosto, é um sinal da analogia entre o juízo estético e o juízo moral (cf. § 42, B 170). Também é importante notar que o belo natural não é de interesse na medida em que "uma ideia moral lhe é

associada", mas que a beleza natural "interiormente" "se qualifica para uma tal associação" (§ 42, B 171). A relação interna entre estética e moralidade, entretanto, é estabelecida pela razão.

Inversamente, o interesse da razão na beleza da natureza pressupõe o cultivo do sentimento moral. Neste sentido, o interesse da razão na beleza natural está relacionado ao sentimento do sublime:

O interesse da razão pela beleza da natureza está em contraste com o puro juízo de gosto sobre um objeto belo, que pode ser esperado de todos, "não [...] comum, mas somente próprio daqueles, cuja maneira de pensar já está treinada para o bem ou é eminentemente receptiva a esse treinamento" (§ 42, B 170), "que cultivaram seu sentimento moral" (§ 42, B 168). Isso corresponde à cultura do sentimento moral necessária para o sublime. Como o sentimento do sublime, o interesse da razão pela beleza natural deve ser esperado dos outros, porque, caso contrário, eles não têm "nenhum *sentimento* pela bela natureza " (§ 42, B 173), enquanto, no caso do juízo sobre o belo, há apenas uma falta de gosto (cf. *idem*). O interesse da razão pelo belo natural oferece ao observador "volúpia por seu espírito" (§ 42, B169), que ele encontra em uma linha de pensamento "que ele jamais pode desenvolver completamente" (§ 42, B 169). Isso é uma reminiscência do "sentimento de espírito" (Segunda Introdução, B XLIX) do sublime.

Com isso, desenha-se a transição para a teoria das artes belas: Com a questão do interesse intelectual da razão no belo da natureza, que vai além da questão do princípio *a priori* do juízo de gosto e que é algo bem diferente de um juízo de gosto singular, quer dizer, com a questão do *significado simbólico da beleza da natureza para a razão humana*, chega-se a um estágio em que uma teoria da arte pode ser desenvolvida, visto que é somente nesse ponto que a distinção entre o belo na natureza e o belo na arte torna-se aparente. A arte é um produto do espírito humano, que busca deliberadamente repetir a importância sem significado da beleza natural em seu produto.

Resumo: Com o interesse intelectual na beleza natural em geral, diferenciado do juízo de gosto singular sobre o belo natural, a diferença entre a beleza natural e a da arte torna-se óbvia. O interesse na beleza natural não é idêntico ao comprazimento desinteressado na beleza natural; na verdade, é um interesse no

comprazimento desinteressado na beleza natural. O ser humano racional conhece, nisso, uma relação entre a abnegação moral e o encontrar-se não intencional na natureza, que é expresso na experiência estética da beleza natural. O interesse intelectual na beleza natural tem sua origem no esforço racional de encontrar uma dimensão na natureza que corresponda à liberdade moral altruísta. O interesse intelectual na beleza natural não é, portanto, idêntico ao interesse moral, mas apenas relacionado a ele.

O dado de que somente a beleza natural desperta um tal interesse intelectual na razão e não a beleza da arte está fundado no fato que a arte usa deliberadamente o comprazimento estético da beleza para transmitir seus significados e mensagens. Ela apenas consegue fazer isso se ela imitar a beleza natural. A beleza da arte é medida pelo fato de que ela aparece como natureza. Isso ainda reflete a primazia do belo natural sobre o belo artístico. Kant ilustra isso com o "jocosos hospedeiro" que encantou seus hóspedes com o canto dos pássaros imitados de maneira fiel à natureza, mas, assim, que eles perceberam a "fraude" (§ 42, B 173), sua alegria cessou.

IV. Qual é a relevância atual do gosto estético?

Aqueles que enfatizam a importância do problema da dedução do juízo de gosto em Kant estão expostos à acusação de que as questões de gosto têm perdido consistentemente a importância na estética. Kant já limita a relevância do juízo de gosto. A obra de arte não se esgota no fato de ser objeto de um juízo de gosto. Ele é mais restrito do que o juízo da arte, um mero momento dele, que, além do juízo de gosto, estima o valor da arte bela de acordo com sua significância (cf. § 48, B 187s.). Ao mesmo tempo, porém, o juízo de gosto é mais amplo do que o juízo sobre a arte. Ele permeia toda a nossa vida cotidiana em nossas relações com a natureza e nosso ambiente cultural.

O gosto, o conceito central da estética na era do iluminismo, é marginalizado na filosofia da arte após Kant. O fato de o gosto ter pouco a ver com a arte não é a posição das vanguardas do século XX, que, conhecendo as normas do gosto, procuraram rompê-las para chocar os cidadãos com uma insipidez calculada. A

filosofia idealista do século XIX já adotava essa posição. Hegel critica o fato de que a dimensão de profundidade da arte permanece fechada ao gosto porque está localizada além do gosto quanto do insípido.²⁷ Nesse ponto, ele concorda com seus antípodas posteriores, Schopenhauer e Nietzsche. Schopenhauer reclama que, na *Crítica da Faculdade de Juízo Estética*, Kant "não parte do próprio belo, do belo vívido e imediato, mas do *juízo* sobre o belo, o tão feio chamado juízo de gosto".²⁸ Nietzsche afirma que, enquanto alguém "se relacionar com a arte apenas como 'degustador', ela é e continuará sendo uma coisa bastante desprezível".²⁹

Contudo, a expulsão do gosto da esfera da arte não o impediu de sobreviver em outra esfera, a da cultura cotidiana. Depois que o ideal ascético da modernidade funcionalista vacilou, ele [o gosto] até experimentou um novo *boom*. Enquanto o gosto era tema de debates filosóficos esotéricos no século XVIII, hoje ele tornou-se um componente significativo da cultura cotidiana, na qual, no interesse de uma vida boa, as questões das configurações de objetos cotidianos, sua transformação em objetos de apreciação estética, desempenham um papel cada vez maior. O aspecto da beleza, e mais ainda o do estético, não pode ser equiparado à arte sem mais problemas. As coisas de uso cotidiano que são belas e evocam nossa contemplação não precisam necessariamente ser obras de arte.³⁰ Ao formar a moldura na qual a vida cotidiana ocorre, elas contribuem para o aprimoramento do "sentimento de vida", (CFJ § 1, B 4) e podem mudar a existência cultural das pessoas mais do que uma grande obra de arte. Enquanto Kant via o fundamento para a concordância da natureza e da cultura em suas figuras com o senso estético do homem em um conceito incognoscível da razão do suprassensível, hoje é importante entender que o próprio ser humano pode fazer algo para garantir que a dimensão estética seja levada em conta mais do que antes na configuração de objetos cotidianos, repensando

²⁷ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*. In: Hegel, TW Bd. 13, p. 54c.

²⁸ A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I. Zweiter Teilband*. Anhang: Kritik der Kantischen Philosophie, Zürich: Diogenes Verlag AG, p. 646.

²⁹ F. Nietzsche. *Fragment 34 (29)*, in: KSA Bd. 7, p. 801.

³⁰ A configuração estética de objetos utilitários em sua diferença com a arte e sua importância existencial e social são iluminados por Dorschel em uma crítica ao funcionalismo estético do modernismo (cf. Andreas Dorschel. *Gestaltung – Zur Ästhetik des Brauchbaren*, Heidelberg 2002, especialmente pp. 97-141).

criticamente os padrões de medida funcionalistas de visão estreita na configuração estética. Esse é um motivo ulterior para revolucionar as condições sociais existentes.

Resumo Capítulo 8

Dedução dos juízos de gosto §§ 30-42

§ 30 - Para quais juízos estéticos uma dedução é necessária?

Na dedução, o princípio *a priori* do juízo de gosto é justificado em vista de uma referência, acompanhada de comaprazimento, a uma forma de objeto dada empiricamente, portanto, uma forma de objeto que é retirada do sujeito que reflete. Uma dedução é, desse modo, necessária para o juízo estético do belo da natureza, mas não para o sublime como um sentimento espiritual subjetivo.

O problema é: Como o *prazer na forma do objeto* pode ser entendido como um *prazer universalizável no desempenho de reflexão do sujeito*?

§ 31 - Do método da dedução do juízo de gosto

Um juízo autônomo de gosto é possível quando se pode mostrar, com base em fundamentos *a priori*, porque um juízo singular relacionado à forma de uma representação empiricamente dada de um objeto pode ter validade universal e necessária.

Metodologicamente, a dedução precisa esclarecer duas questões: 1. Como um juízo empírico singular que não se baseia em conceitos pode reivindicar validade universal *a priori*? 2. Como um juízo empírico singular pode reivindicar o assentimento de todos como necessária se não for possível produzir evidências objetivas para sua validade?

§ 32 - Primeira peculiaridade do juízo de gosto

A pretensão de universalidade do juízo de gosto, que se apresenta no status de uma determinação de um objeto, mostra que o juízo de gosto não diz apenas algo sobre a forma do objeto, nem apenas algo sobre a constituição do sujeito, mas sobre a relação na qual a forma do objeto do gosto está relacionada à constituição do sujeito.

Gosto autônomo vs. gosto estreito e oportunista. Sucessão versus imitação.

§ 33 - *Segunda peculiaridade do juízo de gosto*

O juízo de gosto não pode ser determinado nem por fundamentos empíricos nem por fundamentos *a priori* de prova, como se fosse apenas subjetivo. No entanto, ele reivindica o necessário assentimento de todos.

A crítica de arte desempenha um papel importante na formação do gosto, mas a função decisiva é o comprazimento imediato em seu próprio juízo. Isso implica uma crítica à poética normativa do século XVIII (Johann Christoph Gottsched).

O paradoxo do juízo estético consiste no seguinte: por um lado, o juízo de gosto parece reivindicar uma universalidade objetiva, como se o predicado "belo" se referisse a uma propriedade objetiva do objeto (racionalismo); por outro lado, o juízo de gosto parece basear-se apenas em evidências subjetivas (empirismo).

§ 34 - *Não é possível nenhum princípio objetivo de gosto*

Tese: O sentimento subjetivo do prazer em uma representação bem estruturada do objeto deve mostrar uma indicação do jogo das faculdades de conhecimento na reflexão ou no ajuizamento da forma do objeto.

A "crítica transcendental" desenvolve na analítica e justifica na dedução o "princípio subjetivo do gosto" como "um princípio *a priori* da faculdade do juízo " (§ 34, B 145).

§ 35 - *O princípio do gosto é o princípio subjetivo da faculdade do juízo em geral*

O gosto, como princípio subjetivo *a priori* da faculdade do juízo em persona, é a condição da possibilidade da experiência estética dos objetos. A capacidade autônoma do gosto consiste em tornar-se consciente, em um sentimento, se a faculdade da imaginação e o entendimento estão em um jogo livre harmonioso em vista de uma representação de uma forma de objeto dada.

§ 36 - Da tarefa de uma dedução dos juízos de gosto

Como é possível um juízo empírico de gosto como juízo *a priori*?

<i>Analogia entre juízo cognitivo e estético:</i>	
<i>Juízo cognitivo:</i> representação do objeto ← conceito ← sujeito cognoscente. Exemplo: O corpo é pesado.	
<i>Juízo estético:</i> comprazimento no objeto ← prazer/comprazimento ← sujeito. (universalizável) ↑ princípio <i>a priori</i> = jogo das faculdades cognitivas	

O princípio *a priori* é o princípio da autolegislação (autonomia) da faculdade de juízo estética subjetiva.

Os juízos de gosto são intermediários entre os juízos empíricos e os juízos *a priori*, entre a empiricidade e a prioridade. O juízo de gosto é um juízo empírico-sintético que apenas está justificado em sua reivindicação universal e necessária de validade com base em um princípio *a priori*.

Diferença entre a questão da possibilidade de juízos sintéticos *a priori* (CRP) e a questão sobre como os juízos sintéticos *a priori* são possíveis (CFJ).

§ 37 - O que é propriamente afirmado *a priori* de um objeto em um juízo de gosto?

1. Em um juízo de gosto, não se trata apenas de uma representação de um objeto estar diretamente conectada a um prazer.
2. O prazer na representação do objeto deve estar diretamente ligado ao ajuizamento dele.
3. A validade universal do prazer no ajuizamento da forma do objeto apenas pode ser entendida a partir de um princípio *a priori* do juízo de gosto. *A priori*, a validade universal do prazer é afirmada em um juízo de gosto de um objeto.

§ 38 - Dedução do juízo de gosto

A dedução reúne o *lado objetivo*, a forma do objeto representado, com o *lado subjetivo*, o juízo estético, as condições subjetivas do juízo. Deve haver uma "concordância" (§ 38, B 151) entre os dois lados.

O argumento da dedução é o seguinte: Se o princípio *a priori* do juízo puro de gosto é válido, então, a "concordância" da representação da forma do objeto com as condições subjetivas da faculdade do juízo "pode ser admitida a priori como válida para qualquer um" (§ 38, B 151).

forma representada do objeto da natureza	←	ajuizamento estético concordância	←	sujeito - princípio subjetivo a priori da faculdade do juízo em persona - prazer do livre jogo das faculdades de conhecimento (= princípio a priori do juízo de gosto)
prazer no objeto		=		
empírico				a priori

Vamos resumir a dedução: A "concordância" constatada pela faculdade de juízo esteticamente reflexionante entre a forma bela de objeto representada e as condições subjetivas da faculdade do juízo "tem que poder ser admitida a priori como válida para qualquer um" (§ 38, B 151).

As consequências da dedução §§ 39-42

§ 39 - O significado da comunicabilidade do comprazimento estético

<p>prazer no belo ≠ prazer sensível ≠ prazer no bom ≠ prazer no sublime = prazer de reflexão</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ a faculdade do juízo constata a "adequação" da forma do objeto para o jogo das faculdades cognitivas associado ao prazer ➤ Esse jogo é o padrão de medida da comunicabilidade imediata de um estado de ânimo cognitivo

§ 40 - Do gosto como uma espécie de *sensus communis*

O gosto é uma espécie de senso comum. O senso comum é a faculdade do juízo que examina as representações por sua comunicabilidade e compreensibilidade universais.

A capacidade geral de razão do ser humano está marcada por 1. pensar por si mesmo sem preconceito, 2. pensar no lugar de um outro e 3. pensar em acordo consigo próprio.

O gosto é uma certa forma de senso comum, ou seja, o senso comum emocional.

§ 41 - Do interesse empírico pelo belo

Tese: O comprazimento no belo ganha interesse empírico, isto é, social, com a ideia da comunicabilidade universal. Esse interesse é o interesse na comunicabilidade das experiências estéticas, que vai muito além do interesse em questões teóricas e práticas.

Comprazimento desinteressado no belo \neq interesse empírico no belo.

Esse é o prazer na existência do belo.

§ 42 - Do interesse intelectual pelo belo

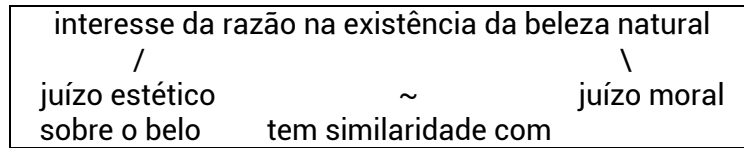
1. O interesse intelectual no belo natural não é idêntico ao comprazimento desinteressado no belo da natureza, uma vez ele é um interesse no comprazimento desinteressado no belo da natureza. O interesse intelectual no belo natural é, portanto, diferente do juízo singular de gosto sobre o belo natural.

2. O interesse intelectual na beleza natural pergunta sobre o significado da beleza natural para a razão humana. Ele conhece uma "afinidade" (§ 42, B 170) entre a liberdade moral e o sentimento não intencional do ser humano de encontrar-se na natureza, que é expresso na experiência estética da natureza. A razão interpreta a beleza da natureza como um símbolo da liberdade moral, que humilha a vontade. O interesse da razão na beleza natural é o interesse da razão no "outro de si mesma" ao encontrar a si mesma.

3. Inversamente, o interesse da razão pelo belo pressupõe o desenvolvimento e o cultivo do sentimento moral do ser humano.

4. A transição para a teoria da arte bela: somente com o interesse da razão no belo da natureza, que vai além do juízo de gosto sobre o belo na natureza, é alcançado em um estágio no qual uma teoria da arte pode ser desenvolvida, pois é somente nesse ponto que a distinção entre o belo da natureza e o belo da arte torna-se aparente. A

arte bela é uma criação do espírito humano que busca intencionalmente imitar o sem significado da beleza natural, seu caráter de não-produção, em seus produtos. Nisso, reside a primazia do belo da natureza sobre o belo da arte.



Capítulo 9

Teoria da arte: I. A determinação da arte §§ 43-45, II. Concepção do gênio e doutrina das ideias estéticas §§ 46-50, III. Classificação das artes §§ 51-54

Transição para a teoria da arte § 42

1. Com o interesse da razão intelectual no belo, uma certa "prerrogativa da beleza da natureza à beleza da arte" (B 167) é revelada pela primeira vez. A beleza da natureza tem prioridade sobre a beleza da arte, pois é precisamente a forma bela da natureza, que não é constituída por nós, que desperta nosso interesse imediato na razão. Em contraste, a beleza da arte deve-se a um fim deliberado e, assim sendo, está exposta à suspeita de meramente duplicar a beleza da natureza. Portanto, a razão tem apenas um interesse indireto, e não imediato, no belo da arte. A razão está interessada no belo natural como o outro de si mesma. Kant esclarece a primazia do belo natural sobre o belo artístico ao apontar que perdemos imediatamente nosso interesse imediato no belo objeto natural, quando percebemos que ele é produzido apenas artificialmente para nos enganar.

2. O interesse da razão pelo belo da natureza excede o puro juízo de gosto, porque é alimentado pelo conhecimento de que a natureza, e não nós mesmos, produziu os objetos belos. A razão pergunta o que significa a existência da natureza bela e responde a essa pergunta com o fato de que é precisamente a natureza bela, que não é constituída por nós, que concede um comprazimento imediato e desinteressado. A partir do interesse intelectual no belo natural, Kant chega à conclusão de que o comprazimento estético desinteressado no belo natural tem uma "afinidade" (B 170) com o prazer moral altruísta. Para Kant, o interesse da razão pelo belo natural é uma indicação da analogia entre o juízo estético e o moral. Dessa forma, Kant mais uma vez estabelece um vínculo imanente entre estética e moralidade.

3. Com a questão do interesse da razão no belo da natureza, que vai além da questão da estrutura do juízo de gosto, chegamos a um estágio com a questão do significado do belo da natureza para a razão no qual somente uma teoria da arte pode

ser desenvolvida. Em primeiro lugar, nesse ponto, a diferença entre o belo natural e o artístico é óbvia. E, em segundo lugar, a arte é um produto do espírito, que busca deliberadamente repetir ou imitar a significação da beleza natural em seu produto. É por isso que a fórmula programática para a teoria da arte é: a obra de arte "tem que passar pela natureza, conquanto a gente na verdade tenha consciência dela como arte" (B 180). A obra de arte, embora seja diferente da natureza em sua produção, deve revestir-se da aparência (não enganosa) do belo da natureza.

I. Teoria da arte: A determinação da arte §§ 43-45

I.1 Da arte em geral § 43

Kant desenvolve o conceito da arte em três etapas:

1. A arte (no sentido aristotélico de *techne*³¹) difere da natureza em seus produtos, a saber, no fato de que suas obras surgem com base em considerações dirigidas a fins e processos de produção do ser humano.

2. Em contraste com as habilidades teóricas das ciências, a arte (*techne*) é uma habilidade prática. Há uma diferença significativa entre a habilidade teórica e a habilidade prática. Kant explica isso dizendo que a arte envolve uma habilidade que vai além do conhecimento teórico e não é uma mera implementação prática do conhecimento teórico.

3. A arte no sentido mais restrito é diferenciada da arte no sentido de artesanato (*techne*) por considerações econômicas. O artesão trabalha por dinheiro, o artista pratica a arte livre (cf. § 43, B 176). Kant não pode realmente pensar no artista como trabalhador assalariado. Isso corresponde à emancipação dos artistas dos empregadores aristocráticos no século XVIII. Ao mesmo tempo, faz-se referência

³¹ Para Aristóteles, *techne* é tudo o que tem a ver com uma "profissão". Arte enquanto *techne* significa, portanto, arte baseada em um conhecimento específico de uma profissão. Aristóteles distingue o artista principal (*architektonos*) do mero artesão (pedreiro) como uma profissão superior da profissão subordinada (por exemplo: assistente médico e médico). Assim, Aristóteles pressupõe uma hierarquia de competências e habilidades. Os artesãos superiores têm um conhecimento mais elevado do que os artesãos porque sabem *por que* algo é feito de determinada maneira, enquanto os artesãos podem simplesmente fazer coisas diferentes, ou seja, eles têm experiência, hábito e prática. Assim, o artista principal distingue-se pelo fato de realizar suas atividades artesanais com um conhecimento das causas (cf. Aristóteles, *Metafísica*, Livro I, Capítulo 1).

ao papel do mecanismo e da disciplina do trabalho também nas artes belas, que constituem, por assim dizer, a base artesanal das artes belas.

Assim, Kant, inicialmente, vê o artista como uma espécie de artesão. Ao mesmo tempo, surge o problema sobre como o artista, no sentido mais restrito do produtor de objetos belos, difere do artista no sentido de artesão.

1.2 Da arte bela § 44

1. De acordo com Kant, não pode haver uma *ciência do belo*, pois, nesse caso, os juízos sobre o belo não seriam juízos autônomos de gosto, mas poderiam ser provados conceitualmente. Após a análise e a dedução dos juízos estéticos, fica claro que apenas pode haver uma *crítica do belo*. Da mesma forma, de acordo com Kant, não pode haver algo como uma *ciência bela*. Ela contradiria a argumentação orientada pela razão e nos despediria com belos argumentos. Quanto às chamadas "belas ciências", essa expressão justifica-se porque seus conhecimentos são uma pressuposição para a arte bela. Para o poeta, a leitura dos clássicos é necessária; para o artista visual, os conhecimentos de antiguidades.

2. A arte divide-se em mecânica e estética, e a arte estética, por sua vez, em agradável e bela. A arte mecânica baseia-se em uma habilidade prática direcionada à realização de um objeto por meio de uma ação conforme a fins (artesanato).

A arte estética é uma habilidade prática direcionada a objetos que evocam o sentimento de prazer. A arte agradável visa ao sentimento de prazer como sensação ou prazer sensual (conversa de mesa, música de mesa, jogos de salão). A organização da música nas cortes absolutistas tardias estava sob o controle do chefe de cozinha. A arte bela, por outro lado, produz ideias formalmente conforme a fins que são conforme a fins em relação às faculdades de cognição do espectador e, portanto, são sentidas com prazer. A comunicabilidade universal do prazer indica que ele não é apenas um prazer dos sentidos, mas um prazer de reflexão. A arte bela, em contraste com a arte prazerosa, tem, portanto, a "faculdade reflexionante de juízo" como seu "padrão" (§ 44, B 179).

1.3 A arte bela é uma arte enquanto ela ao mesmo tempo parece ser natureza § 45

Kant expõe um problema para a arte bela que surge de sua diferença em relação ao belo na natureza. Por um lado, a arte bela deve satisfazer a produção técnica regular conforme a fins e, por outro lado, deve levar em conta um modo de conhecimento imanente, ou seja, estético, como o que adotamos em relação à natureza bela, que não podemos produzir de forma planejada: "[...] a arte somente pode ser denominada bela se temos consciência de que ela é arte e de que ela apesar disso nos parece ser natureza " (§ 45, B 180).

A arte bela, como produzida conformemente a fins, deve, ao mesmo tempo, parecer um evento natural. A arte bela deve envolver-se na aparência da beleza natural, mas a qual não é enganosa, porque perscrutamos ela como aparência, pois estamos cientes de que se trata de arte. Como algo produzido, a arte bela deve, ao mesmo tempo, aparecer como algo naturalmente dado, algo não produzido. Kant trabalha aqui com a diferença entre a aparência enganosa e a aparência bela como aparência da natureza.

Embora saibamos que as obras de arte são artefatos produzidos intencionalmente por seres humanos, isso não deve desempenhar um papel no ajuizamento estético. O seguinte vale igualmente para a beleza da natureza e da arte: "*belo é aquilo que apraz no simples ajuizamento [...]*" (§ 45, B 180). A conformidade a fins do objeto belo (natureza ou arte) consiste no fato de que ele agrada à mera contemplação. Essa conformidade a fins formal sem fim no produto da arte bela é, de fato, intencionalmente, provocada pelo artista, mas não deve parecer intencional. A arte bela "*tem que passar por natureza, conquanto a gente na verdade tenha consciência dela como arte*" (§ 45, B 181).

No § 42, por ocasião do "interesse intelectual" no belo, Kant enfatizou que a vantagem do belo natural consiste no fato de que a natureza bela, não produzida pelo ser humano, concede ao ser humano um comprazimento desinteressado. A razão está interessada no belo natural como o outro de si mesma. Esse é o caráter inatingível do belo, que também desempenha um papel de modelo na teoria da arte bela. O fato de ser produzido distingue o belo artístico do belo natural. Mas para poder

apresentar o belo artístico como belo, quer dizer, como objeto de comprazimento desinteressado, ele deve aparecer como beleza natural não produzida.

Isso significa, entretanto, que o processo de produção mecânico-técnico e dirigido a fins de belas obras de arte deve ser muito especial. Como todos os artefatos, os produtos artísticos são o resultado de regras de produção mecânica. Kant distingue entre "exatidão no acordo de regras" e o "esforço" (§ 45, B 181) de seguir regras. Exatidão significa que o objeto é produzido de acordo com as regras mecânicas. Esforço significa que é claramente reconhecível para o observador que o objeto foi feito com referência a certas regras mecânicas, de modo que "a forma acadêmica" (§ 45, B 181) transparece.

O artista deve, como consequência, satisfazer as exigências da "arte mecânica" de Kant, assim chamada, e, ainda assim, levar em conta um modo estético de conhecimento não imposto compulsoriamente pelo conceito externo de entendimento e fundamento objetivo. A solução para esse problema é alcançada pelo gênio por meio de um *novo funcionamento* de todo o processo de produção planejado e regular da arte mecânica. A beleza da arte não é, portanto, provocada por um processo separado do mecanismo, mas por um modo específico dessa produção mecânica e intencional, que não aparece mais como mecânica e intencional (ver o final do § 45). O gênio alcança essa "façanha" ao unir a produção consciente e planejada com a produtividade natural inconsciente.

II. Concepção do gênio e doutrina das ideias estéticas §§ 46-50

II.1 A arte bela é a arte do gênio - § 46

Para Kant, portanto, o verdadeiro produtor de obras de arte é o gênio, "a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá a regra à arte" (§ 46, B 182). A arte bela é necessariamente arte do gênio. Porém, a determinação de que a natureza no sujeito do artista dá a regra para a arte bela não diz mais do que não se pode especificar exatamente como a produção artística realmente ocorre.

A "regra" que a natureza dá não significa aqui que sejam as "regras" da produção mecânica. Mas, a partir deste ponto, surge a questão sobre como a regra

da natureza e as regras do processo mecânico de produção relacionam-se entre si. Na produção artística do gênio, as "regras" mecânicas do processo de produção são observadas, mas são transformadas pelo que Kant chama de regra da natureza.

O gênio é o fundamento do belo na arte por meio da regra da natureza, por meio da natureza que governa no gênio. A "natureza no sujeito" (§ 46, B 182) recebe, assim, todo o ônus do belo na arte. Por meio da produtividade artística da natureza no gênio, Kant quer fechar a lacuna entre as exigências de uma teoria da produção da arte e os resultados da teoria do gosto, segundo a qual o belo não pode ser pretendido. Ao mesmo tempo, porém, torna-se evidente que a concepção do gênio do belo artístico vai muito além da teoria do gosto.

O gênio é 1. o talento que não se esgota na capacidade de conformidade com as regras ensináveis e aprendíveis, portanto, que se distingue pela originalidade. Seus produtos distinguem-se. 2. pela validade exemplar, que não surge da imitação, mas serve aos outros como uma regra do ajuizamento. 3. Como a natureza dá ao gênio a regra, ele não pode descrever ou analisar cientificamente as regras de seu processo de produção artística. Ele não sabe como as ideias são encontradas nele, de acordo com as quais ele forma seus produtos (gênio vem de *genius* [genialidade], "o espírito peculiar, protetor e guia, dado conjuntamente a um ser humano por ocasião do nascimento", § 46, B 184). 4. a natureza no gênio não prescreve a regra para a ciência, mas para as belas-artes.

II.2 Elucidação e confirmação da precedente explicação do gênio § 47

1. Ao contrário da interpretação popular, Kant reserva o termo gênio exclusivamente para o produtor de belas obras de arte. Cientistas e acadêmicos que, como Newton, fizeram um trabalho inovador em seu campo não são gênios, de acordo com Kant. Suas realizações não se distinguem, em princípio, do que pode ser feito "[...] no caminho natural do investigar e refletir segundo regras" e "com aplicação pode ser adquirido mediante a imitação" (§ 47, B 184). Conforme Kant, os filósofos também não são gênios. A razão é que as regras da erudição e da ciência podem ser aprendidas por imitação.

Duas objeções fizeram com que a limitação do conceito de gênio de Kant ao artista não fosse aceita e fosse expandida no século XIX para um conceito universal de valor. (1) Realizações excepcionais nos campos da ciência e da filosofia não parecem ser aprendidas por diligência, assim como não o são na arte. (2) Muitos artistas veem, em sua atividade, nada mais do que um trabalho artesanal (cf. J. S. Bach). Kant não tem uma concepção romântica do gênio.

2. No estreitamento do conceito de gênio ao artista, Kant também vê o limite da arte que a distingue da perfectibilidade progressiva das ciências. A regra da natureza, pela qual o gênio, o protegido da natureza, é especificamente distinguido do cientista e do inventor, faz com que seus produtos apareçam como eventos naturais. Para Kant, isso constitui o fundamento para o limite imanente da arte. O fundamento específico da natureza da arte bela não permite que ela participe do progresso constante da ciência.

3. De que tipo é a regra da natureza pela qual o gênio dá a regra à arte? Como essa regra da natureza é desconhecida, ela pode, na melhor das hipóteses, ser abstraída do produto e é por isso que ela serve como um padrão não da "cópia", mas da "imitação" (§ 47, B 186). Como o artista apenas prova seu gênio na obra de arte, o "exemplo" é necessário para fazer seu talento funcionar. O gênio é referido aos "modelos da arte bela" (§ 47, B 185). Para Kant, o gênio está na sucessão (e não na imitação) de criações originais e exemplares, que é o que desperta sua genialidade. Portanto, o gênio não é autóctone. Ele não funciona por seu próprio poder, mas apenas torna-se um "preferido pela natureza" por meio de orientação exemplar (§ 47, B 185).

4. No final do § 47, Kant antecipa o disciplinamento do gênio pelo gosto: "O gênio pode somente fornecer uma *matéria* rica para produtos de arte bela, a elaboração da mesma e a *forma* requerem um talento moldado pela escola, para fazer dele um uso que possa ser justificado perante a faculdade do juízo" (§ 47, B 187).

II.3 Da relação do gênio com o gosto § 48

O gosto ajuíza objetos belos, a arte bela ou o gênio cria ou produz esses objetos belos. Em questões de beleza, ambos dispensam a ajuda de um conceito e

de um fundamento objetivo que medeiam como regra. No gosto, a regra objetiva do conceito de conhecimento é substituída pela faculdade subjetiva de juízo *in persona*. No gênio, por outro lado, a regra objetiva do conceito é substituída pela regra subjetiva da natureza.

A diferença decorre do fato de que o gosto encontra diretamente na natureza as coisas belas que se mostram conforme a fins para a faculdade de juízo, enquanto o gênio deve primeiro produzir as belas representações em sua dadibilidade. Essa diferença entre o gosto e o gênio resulta em uma diferença entre a beleza natural e a beleza artística.

No caso da beleza da natureza, estamos lidando apenas com coisas belas que são ajuizadas pelo gosto. Elas são agradáveis na mera contemplação por causa de sua forma conforme a fins sem conceito. A beleza da arte, por outro lado, não é meramente uma coisa bela, mas - como indica Kant - "uma *representação bela de uma coisa*" (§ 48, B 188). Essa é a forma bem estruturada da representação de um conceito contedístico de fim. De que forma a beleza da arte vai além da beleza da natureza?

1. De acordo com Kant, o produto da arte que deve ser ajuizado como belo deve sempre basear-se em um conceito ou fim. Portanto, "no ajuizamento de uma beleza da arte tem que ser tida em conta ao mesmo tempo a perfeição da coisa" (§ 48, B 189). Assim sendo, o "juízo teleológico serve ao juízo estético como fundamento e condição" (*idem*). A beleza artística, desse modo, enquadra-se no conceito de beleza aderente, que se baseia em um conceito (de perfeição) do objeto (cf. § 16).

2. Uma vez que as obras de arte cumprem uma função apresentacional e expressiva de um conceito ou fim e o que elas apresentam nem sempre é belo, mas também pode ser feio ou assustador (cf. tragédias antigas, a "Divina Comédia" de Dante, o exemplo de Kant: as apresentações de "fúrias, doenças, devastações da guerra" (§ 48, B 189)), o gosto como uma faculdade do ajuizamento de coisas belas parece estar sobrecarregado com o ajuizamento de tais apresentações da arte. A teoria da arte, portanto, transcende a base da teoria do gosto. Embora, de acordo com Kant, todos os objetos possam, em princípio, ser apresentados artisticamente, quer dizer, de forma bela, isso encontra seu limite no "repugnante" e no "abominável", que não podem mais ser recebidos com prazer estético. A razão é que o objeto

repugnante não pode ser distanciado do sujeito sensível por meio da "representação artística" (§ 48, B 190).

3. Entretanto, Kant está sempre preocupado em vincular a arte ao gosto. Isso fica claro pelo fato de que ele fala da arte apenas como arte bela. A arte deve, dessa forma, apresentar o feio ou o assustador como belo.

Contudo, é decisivo para a relação entre o belo da natureza e o belo da arte o fato de que o gosto por si só não é suficiente para a avaliação da obra de arte. O que é necessário é um conhecimento do significado do conteúdo dos objetos apresentados que excede a competência do gosto: "O gosto é, porém, simplesmente uma faculdade de ajuizamento e não uma faculdade produtiva, e o que lhe é conforme nem por isso é uma obra de arte bela" (§ 48, B 191). O gosto presta atenção apenas à "forma prazenteira" (§ 48, B 191) das coisas. O gênio deve produzir objetos belos que sejam ricos em significado.

Diante do belo na arte, o gênio e o gosto divergem: "e se pode perceber, em uma obra que deve ser de arte bela, frequentemente um gênio sem gosto e em uma outra um gosto sem gênio" (§ 48, B 192).

Resumo: Na medida em que o gênio, na produção de belas obras de arte, transforma o processo de produção mecânica da *techne* por meio de uma regra natural da produção simultânea de belas representações para o gosto que governa as regras mecânicas, o fundamento da natureza dessa atividade regular adquire, na verdade, um caráter quase constitutivo e, portanto, um significado alternativo ao conceito de conhecimento, que eleva o gênio muito além da função meramente formal da faculdade de juízo como gosto, que não forma regras, mas apenas constata o que é regulado. Porque e na medida em que o gênio não põe (constitui) meramente conceitualmente a formalidade de conhecimento de representações como o conceito de conhecimento, nem a encontra (constata) diretamente sem conceitos como o gosto, a importância da beleza da arte que ele produz é uma qualidade completamente nova, que Kant afirma ser tanto um novo material quanto um espírito diferente, e que deve ser considerado como uma "expressão" de "ideias estéticas".

II.4 Das faculdades do ânimo que constituem o gênio § 49

O pensamento principal do § 49 é que, na arte bela, ao contrário da natureza bela, algo deve ser acrescentado ao gosto prazeroso. O que deve ser adicionado à arte bela, e que dá à arte bela uma qualidade completamente nova, é tanto o "*espírito*" como o "princípio vivificante no ânimo" quanto a "matéria" (§ 49, B 192), que, por meio desse princípio, coloca as faculdades do ânimo (faculdade da imaginação, entendimento e razão) em movimento, em um jogo autoperpetuante que fortalece as faculdades para esse propósito. Com isso, o conceito de beleza mudou completamente: O fundamento da beleza, a partir daqui, não é mais a conformidade a fins formal sem fim (forma bem estruturada), mas a natureza, a matéria e o espírito.

Com a estetização do conceito tradicional de espírito, Kant retoma a tradição francesa do *esprit* como pensar genuinamente criativo. O princípio do espírito, entretanto, "não é nada mais do que a faculdade da apresentação de *ideias estéticas*" (§ 49, B 192). A doutrina das ideias estéticas é o instrumento mais importante de Kant para esclarecer a estrutura semântica do significado nas obras de arte. De acordo com seu significado e teor, as obras de arte são encarnações de ideias estéticas.

Na discussão sobre o gênio, no § 47, Kant tratou de ideias "originais", "ricas de fantasias" e "densas de pensamento" (§ 47, B 185). Uma ideia estética é uma "representação da imaginação que dá muito a pensar, sem que, contudo, qualquer pensamento determinado, isto é, *conceito*, possa ser lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente e nem pode tornar compreensível" (§ 49, B 194). É a "contrapartida <Pendant> de uma *ideia da razão* [...], que, inversamente, é um conceito ao qual nenhuma *intuição* (representação da faculdade da imaginação) pode ser adequada" (§ 49, B 191). A produtividade natural do gênio libera a imaginação e liberta-a de sua vinculação à regularidade do entendimento. Portanto, não é preciso dizer que a interpretação do significado de uma obra de arte nunca chega ao fim. Sempre vale a pena lidar com ele novamente. Como encarnações de ideias estéticas, as obras de arte são, antes de tudo, caracterizadas por uma abundância de significado que dá muito a pensar.³²

³² O conceito de Kant da ideia estética, a abundância de significado que dá muito a pensar e da qual nenhum pensamento determinado, quer dizer, nenhum conceito, pode aproximar-se, também inclui o

A faculdade da imaginação produtiva é, como decorrência, "muito poderosa" na criação de "uma outra natureza a partir da matéria que a natureza efetiva lhe dá", e algo é criado "que ultrapassa a natureza" (§ 49, B 193). Ao esforçar-se para ir além dos limites da experiência, a ideia estética aproxima-se muito de uma "apresentação dos conceitos da razão (das ideias intelectuais)" que são sua contrapartida (§ 49, B 194). Isso deixa claro como a obra de arte pode possuir significado enquanto uma coisa bela e adquirir um conteúdo que vai muito além da natureza e do belo natural.

O espírito como faculdade das ideias estéticas mostra-se de forma mais adequada na poesia. Na poesia, o lado da ideia estética que se relaciona com as ideias da razão é particularmente expresso: "O poeta ousa tornar sensíveis as ideias racionais de entes invisíveis [...]; [...] mediante uma faculdade da imaginação que procura competir com o jogo <Vorspiel> da razão no alcance de um máximo, ele ousa torná-lo sensível em uma completude para a qual não se encontra nenhum exemplo na natureza" (§ 49, B 194).

Ao "amplia[r] [...] esteticamente de maneira ilimitada" o conceito ou fim que sempre subjaz à arte (§ 49, B 195), a faculdade criativa da imaginação põe em movimento a faculdade das ideias intelectuais da razão e, precisamente, faz com que a faculdade da razão pense mais em uma representação do que pode ser apreendido em um conceito do entendimento, assim sendo realiza, por assim dizer, a transição dos conceitos do entendimento para as ideias da razão. A faculdade criativa da imaginação provoca o espírito a "encontrar ideias para um conceito dado e, por outro lado, de encontrar para elas a *expressão*" (§ 49, B 198). A ideia estética, portanto, serve "[em vez] de apresentação lógica daquela ideia da razão, propriamente, porém, para vivicar o ânimo enquanto ela abre a este a perspectiva de um campo incalculável de representações afins" (§ 49, B 195).

Kant explica a função das ideias estéticas como apresentações alegóricas de ideias da razão, que não podem ser adequadamente apresentadas por quaisquer

aspecto que Adorno denomina de "caráter enigmático" da arte: "Quanto melhor se compreende uma obra de arte, mais ela pode se desvendar de acordo com uma dimensão, mas menos ela esclarece seu caráter enigmático constitutivo. [...] Mesmo a obra interpretada de forma feliz ainda quer ser compreendida como se estivesse esperando pela palavra solucionadora diante da qual sua obscuridade constitutiva se desintegraria" (Th. W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main, 1973, p. 184 e seguintes). Devido à sua abundância de significados, as obras de arte não podem ser compreendidas de forma conclusiva.

intuições, a serem atendidas pela atribuição alegórica. A águia com raios em suas garras pode ser considerada uma apresentação alegórica do deus supremo do céu, Júpiter. Essa atribuição não é lógica, pois não há conexão direta entre Júpiter como o chefe dos deuses e a águia. A conexão entre Júpiter e a águia é estabelecida por meio de associações e semelhanças. Assim, os atributos de força e poder são conferidos tanto à divindade Júpiter quanto à águia. Na visão de Kant, de qualquer forma, os atributos alegóricos permitem-nos "pensar [...] mais do que se deixa compreender em um conceito, por conseguinte em uma expressão linguística determinada" (§ 49, B 195).

Com isso, a ideia estética abre uma constelação de capacidades de faculdade da imaginação e razão na arte bela que é análoga à do sublime.³³ Embora Kant trate superficialmente apenas da arte bela, o sublime entra na ideia estética como uma apresentação simbólica da ideia da razão (cf. § 49, B 197 obs.). Nos versos de Frederico II, o ânimo é animado pela apresentação estética da virtude e da moralidade por meio de representações da faculdade da imaginação que têm uma conexão explícita com o sublime. A luz suave do sol poente é comparada aos benefícios cujos efeitos ainda podem ser sentidos após a morte de sua pessoa altruísta. Uma pessoa de "disposição cosmopolita" (§ 49, B 196) é vividamente descrita pela metáfora do sol. Inversamente, a ideia suprassensível, desde que seja usada esteticamente, também pode servir como atributo de uma representação sensorial, de modo que esta última seja vivificada, como no exemplo de Kant: "Nascia o sol, como a tranquilidade nasceu da virtude" (§ 49, B 197). O espírito necessário para a arte do gênio parece estar relacionado ao sentimento espiritual do sublime.

Na arte, a ideia estética entra em um conflito semelhante entre faculdade da imaginação e razão como no sublime. Ao tentar aproximar-se da apresentação das ideias da razão, ao lutar por elas, além dos limites da experiência e "lhes dar a aparência de realidade objetiva" (§ 49, B 194), as ideias estéticas traçam precisamente o movimento que a faculdade da imaginação descreve no sublime em direção à apresentação da razão. É exatamente o poeta que tenta apresentar

³³ Cf. Christine Pries. *Übergänge ohne Brücken: Kants Erhabenes zwischen Kritik und Metaphysik*. Berlin: Akademie Verlag, 1996, p. 84 e seguintes.

esteticamente as ideias morais da razão, por exemplo, a liberdade, por meio de ideias estéticas, sem se colocar imediatamente a serviço da moralidade.

A faculdade da imaginação do gênio produz "uma tal multiplicidade de representações parciais" que "permite pensar de um conceito muita coisa inexprimível, cujo sentimento vivifica as faculdades de conhecimento, e à linguagem, enquanto simples letra, insufla espírito" (§ 49, B 197). Ele traz tantas "representações secundárias" (§ 49, B 197) que se abre "um campo incalculável de representações afins" (§ 49, B 195). A preferência de Kant pela poesia em particular, com sua referência à ousadia do poeta de sensualizar o suprassensível, aponta para o sublime na arte.

Assim, torna-se evidente que o conflito entre a faculdade da imaginação e a razão nas ideias estéticas da arte é análogo ao do sublime. Enquanto, no sublime, a razão é ativada pelo fracasso da faculdade da imaginação; na arte, ela é suscitada pela ampliação estética de um conceito além da experiência. Por um lado, a faculdade da imaginação gera esteticamente os conceitos da razão; por outro lado, ela apresenta esteticamente as ideias já existentes da razão, de modo que a ideia do sentido é esteticamente animada pela ideia do suprassensível (cf. § 49, B 196). A falta de forma do sublime também irrompe na arte. Regras fixas são violadas pelo gênio, assim como novas regras são estabelecidas.

Ao acrescentar espírito à bela arte do gênio, o belo da arte é, por assim dizer, "sublimemente" expandido. Portanto, Kant trata da arte 'espiritual' como algo distinto da arte bela. Isso, é claro, contradiz a restrição de Kant do sublime à natureza. Superficialmente, Kant parece orientar-se pelo caráter vivificante do espírito no jogo das forças da faculdade da imaginação e do entendimento, portanto, no belo. Mas, por meio do espírito vivificante, a faculdade da imaginação é liberada da escravidão em conformidade à lei do entendimento. Ela é levada a "encontrar ideias para um conceito dado e, por outro lado, de encontrar para elas a *expressão*" (§ 49, B 198). "Expressar o inefável [...] e torná-lo universalmente comunicável [...] requer uma faculdade de apreender o jogo fugaz da faculdade da imaginação e uni-lo em um conceito que se deixa comunicar sem 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)" (§ 49, B 199). Essa faculdade é o

talento do gênio, que se denomina de espírito. Isso significa: o talento do gênio é unir em um conceito ou expressão as ideias estéticas, as ideias que dão muito o que pensar a partir da faculdade produtiva da imaginação, que vão além de todos os conceitos e expressões determinados.

O espírito do gênio como a faculdade da apresentação de ideias estéticas entra, assim, em uma alternativa ao conceito de entendimento e em forte competição com o gosto. As ideias estéticas são afirmadas por Kant como portadoras de uma plenitude de conhecimento que é mais do que o mero conceito da relação determinada de conhecimento. O objeto estético da arte, no entanto, não é determinado aqui em sua forma cognitiva e conformidade a fins formal, como é em relação ao gosto, mas desdobra uma potencialidade cognitiva imanente e sobredeterminada. Aplicada ao gosto, a forma vaga e sem conceito de conhecimento da representação, que o gosto constata, torna-se o poder desenvolvidor de conceitos do conhecimento e da plenitude do conhecimento, que, enquanto a produtividade natural do gênio, ajudam o próprio conceito em direção da razão.

Assim, o § 49 da CJF representa o ponto culminante da heresia kantiana. Sua concepção de gênio inaugura uma nova época na estética, na qual o ponto de vista estético da recepção predominante na obra de Kant é substituído por um ponto de vista estético da produção, no qual a natureza inconsciente, a matéria animada e o espírito consciente e animador formam a alternativa ao conceito de entendimento, bem como à forma prazerosa do gosto. Além disso, torna-se claro que a teoria da arte de Kant toma claramente a direção de uma estética de conteúdo e expressão que vai muito além de uma mera estética da forma.³⁴

Resumo: As determinações do gênio são as seguintes: 1. O talento para a arte, 2. a relação entre a faculdade da imaginação e entendimento: apresentação material-visual de certos conceitos de entendimento, 3. a liberdade da faculdade da imaginação em relação à conformidade à lei do entendimento: as ideias estéticas, 4. o jogo harmonioso da faculdade da imaginação e do entendimento é um tal estado

³⁴ Cf. Christian Iber. Inwiefern ist Kant in seiner Ästhetik sein eigener Häretiker? In: *Dialektik. Zeitschrift für Kulturphilosophie* 2001/2, Christoph Hubig, Ulrich Johannes Schneider, Pirmin Stekeler-Weithofer (Orgs.), pp. 33-43.

de ânimo dessas faculdades que não pode ser obtido por nenhuma adesão às regras da ciência ou da arte, mas apenas pela natureza no sujeito.

Assim, Kant chega à definição final do gênio: "o gênio é a originalidade exemplar do dom natural do sujeito no uso *livre* das faculdades de conhecimento" (§ 49, B 201). Os produtos do gênio servem não para a "imitação", mas para a "sucessão" (§ 49, B 201) por outros gênios como exemplares. O gênio exemplar mostra-se em sua originalidade ao exercer a liberdade compulsória das regras na arte de tal forma que a própria arte adquire uma nova regra. A escolarização na arte é uma imitação muito especial, na qual a natureza deu a regra por meio do gênio. Essa imitação de obras exemplares de um gênio pelos alunos deve ser distinguida tanto da macaquice quanto do maneirismo (o artificial, o feito) (cf. § 49, B 202).

II.5 Da ligação do gosto com o gênio em produtos da arte bela § 50

Kant reflete sobre a diferença entre a concepção de gênio e a arte puramente bela, aqui, com a distinção entre arte bela e espiritual (cf. § 50, B 202). Em um esforço para harmonizar-se com sua concepção de gosto e seu medo dos "disparates" produzidos por uma faculdade da imaginação completamente sem lei, ele reduz a liberdade da faculdade da imaginação do gênio. Kant não está acima de apresentar a tese de que a arte é bela, arte de acordo com os critérios de gosto apenas, indiferentemente de haver ou não qualquer outro gênio ou espírito nela.

Kant obviamente imagina que os produtos do gênio estão expostos ao perigo de sobrecarga de significado, o que é combatido pela instância corretiva do gosto, que nem sequer pergunta sobre o significado da obra de arte, mas faz seu juízo estético sobre a beleza formal. Sua tese é que o gosto não é a única nem a última palavra sobre arte, mas é a primeira.

"Se, portanto, no conflito de ambas as espécies de propriedades algo dever ser sacrificado em um produto, então isto terá de ocorrer antes do lado do gênio; e a faculdade do juízo, que sobre assuntos da arte bela profere a sentença a partir de princípios próprios, permitirá prejudicar antes a liberdade e a riqueza da faculdade da imaginação do que o entendimento" (§ 50, B 204).

Em consequência de seu pensamento de gênio, Kant torna-se consciente do perigo de uma faculdade exuberante da imaginação, que ele conjura e domina-a por meio da disciplina do gosto, que prende a faculdade da imaginação livre de volta à conformidade a leis do entendimento. No decorrer dessa intelecção, as ideias estéticas do gênio são vistas menos como uma alternativa do que como um complemento ao gosto e ao conceito de entendimento. A relação do gosto com o entendimento não é destruída pela produtividade natural que é ativa e reguladora no gênio, mas apenas modificada. Formalmente explodindo conceitos, na realidade, promovendo conceitos, o gênio apenas estimula uma maior vitalidade das faculdades do ânimo.

A arte espiritual é nivelada à arte bela ao disciplinar a faculdade produtiva da imaginação do gênio por meio da faculdade do juízo. A necessidade de disciplinar o gênio deve-se ao ideal do "verdadeiro gosto" (§ 60, B 264), que pode assumir uma "forma determinada e imutável" (idem). Dessa forma, no entanto, Kant estraga completamente a consequência estética de teor de sua concepção de gênio. Ao introduzir a decoração de bom gosto na arte, a suavidade classicista torna-se o mandamento supremo.

III. Classificação das artes §§ 51-54

III.1 Da divisão das belas artes § 51

O ponto de partida da teoria das belas-artes é a nova definição de Kant da beleza (beleza natural e artística) como "expressão de ideias estéticas" (§ 51, B 204). A beleza está sempre relacionada à razão de um modo estético. Enquanto a beleza artística é uma expressão estética de ideias da razão em virtude de sua plenitude de significado, a beleza natural é essa expressão precisamente em virtude de sua falta de significado. Vimos que a estética da arte de Kant é uma estética do conteúdo ou teor artístico, uma teoria estética da expressão. Entretanto, essa estética da forma baseada no conteúdo está constantemente em tensão com seu conceito restritivo de forma.

Na classificação das artes, Kant não afirma ter desenvolvido uma teoria da arte ("O leitor não ajuizará este projeto de uma possível classificação das belas artes como uma teoria proposital" § 51, B 205, observação 185). Três formas de expressão linguística servem como critérios de classificação: palavras ou articulação, gestos ou gesticulação, som ou sensações (modulação). As sensações são entendidas como sons e cores. Esses três gêneros artísticos são classificados da seguinte forma: 1. as artes elocutivas, 2. as artes figurativas e 3. a "arte do *belo jogo das sensações*" (§ 51, B 211).

1- As artes elocutivas: Kant divide o campo das "artes figurativas" em "*eloquência*" e "*poesia*" (§ 51, B 205). Kant entende a eloquência como a habilidade que treina e ensina a disciplina da retórica. Ela serve a certas finalidades externas. Advogados, pastores, professores e políticos realizam um "ofício do entendimento" que eles exercem "como um jogo livre da faculdade da imaginação" (§ 51, B 205). O poeta, por outro lado, não busca um propósito externo com seus textos. Ele brinca com suas palavras e ideias, mas a linguagem poética também estimula o entendimento e leva, o que não se pode dizer dos discursos retóricos, à ampliação de nossos conceitos.

2 - As "*artes figurativas*" são divididas em "*plástica*" e "*pintura*" (§ 51, B 206). Ambas realizam a expressão de ideias estéticas na intuição dos sentidos. Os produtos tridimensionais da plástica dizem respeito à verdade dos sentidos, enquanto os produtos bidimensionais da pintura dizem respeito à aparência dos sentidos.

A plástica, por sua vez, é subdividida em "*escultura*" e "*arquitetura*" (§ 51, B 208). As obras da escultura são a apresentação física, estética e objetiva de conceitos de coisas que podem existir na natureza. Com efeito, elas são imitações da natureza, mas sempre relacionadas a ideias estéticas. Os objetos da arquitetura, por outro lado, são a apresentação estético-conforme a fins de conceitos de coisas que apenas são possíveis por meio da arte no sentido de *techne* (habilidade) e têm uma finalidade funcional de uso, que é o que há de essencial neles.

A pintura é dividida em pintura no sentido mais restrito, a "*pintura propriamente dita*" (a produção de pinturas) e "*jardinagem ornamental*" (§ 51, B 219). Kant também inclui, na pintura, o design decorativo de interiores e a moda ("o luxo

das damas" § 51, B 211). Ele define as figuras das artes figurativas como a linguagem do gesto por meio da qual o espírito do artista dá expressão física ao seu conteúdo intelectual.

3 - A "arte do *belo jogo das sensações*" (§ 51, B 211) pertence à música como um jogo de sons (sensações auditivas) e a "arte das cores" (§ 51, B 212) (ornamentação de cores, arte do colorido) (sensações do rosto), por sua vez, à arte das cores sonoras e a arte dos sons coloridos.

Mas quem espera que a estética restritiva da forma de Kant tenha uma afinidade especial com a música como uma arte das formas ficará desapontado. Para Kant, as cores e os sons pertencem aos atrativos sensoriais. Portanto, ele tem uma atitude totalmente ambivalente em relação à música. Por um lado, as cores e os sons como tais são meras sensações; por outro lado, sua composição pertence à forma e constitui um "*belo jogo das sensações*" (§ 51, B 212). De acordo com Kant, as cores e os sons só pertencem à beleza se forem temporal e matematicamente estruturados dentro de si. Essa consideração parece-nos pertencer ao conceito bem compreendido de forma de Kant, no sentido de estruturar qualidades sensoriais materiais. A ambivalência de Kant em relação à música surge do fato de que ele repetidamente nivela esse conceito bem compreendido de forma, que não exclui qualidades materiais, a um conceito restritivo de forma, que exclui qualidades sensoriais. Por isso, Kant vacila entre o modo de explicação que considera a música como bela e o outro que considera a música como "*arte agradável*" (§ 51, B 214).³⁵

Por fim, vamos contrastar a classificação das artes de Kant com a de Hegel. A classificação das artes de Hegel: forma de arte simbólica: arquitetura; forma de arte clássica: plástica e pintura; forma de arte romântica: música e poesia (épica, lírica, drama, comédia). Devemos acrescentar a forma de arte contemporânea: o cinema. O cinema é a única arte verdadeiramente nova desde os gregos antigos. Podemos dizer que o filme sintetiza a espiritualidade da poesia com a sensualidade e a vivacidade das artes figurativas e da música em uma nova unidade.

³⁵ Literatura sobre a teoria musical de Kants: Carl Dahlhaus. Zu Kants Musikästhetik. In. *Archiv für Musikwissenschaft* (1953), pp. 338-347. Johann Gottfried Herder. *Kalligone*. 3 Bde. Leipzig 1800; à Musik cf. Vol. 2., pp. 147-186. Jens Kulenkampff: Musik bei Kant und Hegel, in: *Hegel-Studien 22* (1987), pp. 143-147.

III.2 Da ligação das belas artes em um e mesmo produto § 52

As formas de arte singulares podem ser combinadas umas com as outras. De acordo com Kant, o drama é uma síntese da eloquência e da apresentação pictórica, embora seja de esperar-se que seja uma combinação de poesia e arte plástica. Kant parece ser guiado por uma concepção de teatro que concebe o drama como uma sequência de imagens singulares. A canção é uma síntese de música e poesia e, quando a apresentação teatral é adicionada, cria-se a forma de arte da ópera. O gesto e a música combinados produzem a dança. Kant parece considerar a ópera como a obra de arte global sintética.

Nesse ponto, Kant também aponta que a sublimidade e a beleza podem ser combinadas na arte. Em sua combinação, a arte bela torna-se "ainda mais artística" (§ 52, B 214), mas se ela também se torna mais bela é questionável. Kant afirma o princípio de que "em toda arte bela o essencial consiste na forma [...] não [...] na matéria da sensação (no atrativo ou na comoção), disposta apenas para o gozo, o que não deixa nada na ideia, torna o espírito embotado, o objeto pouco a pouco repugnante e o ânimo insatisfeito consigo e instável" (§ 52, B 214f.). Embora seja verdade que o essencial da arte seja a forma, ao excluir simultaneamente todos os aspectos materiais e de conteúdo do conceito de forma, a concepção de belas-artes baseada em conteúdo de Kant, conforme delineada na doutrina das ideias estéticas, entra em conflito com seu conceito restrito de forma que orienta sua teoria do gosto.

Essa contradição está ligada ao fato de que o objetivo verdadeiro da estética da arte de Kant é trazer as belas artes "em ligação com ideias morais" (§ 52, B 215), se a arte não quiser degenerar em mero entretenimento e diversão, por meio dos quais ela acaba perdendo seu lado formal e fixa-se na "matéria da sensação" (§ 52, B 214). Dessa forma, o belo finalmente torna-se um símbolo da moralidade, como Kant explica no penúltimo parágrafo (§ 59), e a arte torna-se uma instituição moral. A partir desse objetivo da CFJ, fica claro que a estética da arte de Kant é guiada por um conteúdo espiritual muito específico, a saber, um conteúdo moral, e que a estética divide-se em uma estética moralmente substancial e uma estética de mero jogo formal.

III.3 Comparação do valor estético das belas artes entre si § 53

Poesia: A poesia ocupa o lugar mais alto entre as belas artes porque, por meio de seu espírito ou das ideias estéticas que ela expressa, ela coloca nosso ânimo em um jogo de sentimentos e pensamentos, de forma tão enfática que nos faz sentir nossa faculdade da razão, que é independente da determinação da natureza, usando a faculdade da imaginação, por assim dizer, como "esquema do suprassensível" (§ 53, B 215).

Retórica: Na tradição da crítica de Platão aos sofistas, Kant critica duramente a retórica, cuja dialética existe apenas para persuadir o público a favor dos interesses do próprio orador. Não se trata de um jogo divertido da faculdade da imaginação, que, ao mesmo tempo, satisfaz a conformidade a leis do entendimento, mas tenta persuadir o entendimento para outros fins com a bela aparência da apresentação sensual. Na retórica, o jogo da faculdade da imaginação torna-se independente em relação ao entendimento. Para Kant, os retóricos são "máquinas da persuasão" (§ 53, B 217).

Música: É surpreendente que a música ocupe o segundo lugar na classificação das artes, depois da poesia. Isso acontece porque ela revela um tremendo poder em termos de "*atrativo e movimento do ânimo*" (§ 53, B 218). Devemos nos lembrar que Kant excluiu "*atrativo e comoção*" do juízo puro do gosto nos §§ 13, 14.

Embora a música mova-nos apenas por meio de sensações, ou seja, sons, não o fazendo por meio de conceitos, não nos move dando-nos "algo para pensar" como a poesia, porém nos move "de modo mais variado" e "mais íntima" do que a poesia, embora apenas temporariamente (§ 53, B 218).

Kant levanta a pergunta sobre o que, de fato, move o ânimo de forma tão profunda. Embora a música seja "certamente mais gozo que cultura" (§ 53, B 218) e "ajuizada pela razão, [tenha] valor menor que qualquer outra das belas artes" (§ 53, B 218, 219), seu poder parece basear-se no fato de que ela expressa sentimentos. Toda expressão linguística tem um certo tom que é "adequado" ao significado da expressão linguística" e "denota um afeto do falante" que produz o mesmo afeto no ouvinte, o qual, por sua vez, "incita também neste a ideia que é expressa na linguagem com tal tom" (§ 53, B 218/219).

Afetos são sentimentos espontâneos, como medo, alegria, raiva, fúria e tristeza, nos quais o falante expressa sua atitude ou postura. Na linguagem verbal, os afetos são comunicados por meio da modulação da fala. – A música substituiu essa dimensão da modulação da linguagem de palavras e desenvolveu-a em uma "linguagem dos afetos" (§ 53, B 219). Uma vez que, na modulação da música, o afeto não está vinculado ao sentido específico de uma expressão verbal específica, as ideias estéticas causadas pela "forma da composição" (§ 53, B 219), dos tons na harmonia e na melodia não podem ser pensamentos e conceitos determinados, nem, por conseguinte, uma abundância separável de pensamentos de poder indeterminado. A esse respeito, a harmonia e a melodia da música não são uma linguagem, mas algo semelhante à linguagem, na medida em que dão origem, no ouvinte, à ideia estética do "todo coerente de uma indizível profusão de pensamentos" (§ 53, B 220), à qual, por não representar um pensamento ou conceito determinado, correspondem certos estados de ânimo e afetos.

A beleza da música e o prazer da reflexão pura dependem unicamente da "forma matemática" (B 220) da harmonia e da melodia. Mas, no "atrativo e no movimento do ânimo" (§ 53, B 221) que a música provoca, a matemática tem apenas o papel de uma condição necessária, para que não ocorram distúrbios na expressão musical e na geração tonal dos afetos.

Aqui, Kant está se debruçando sobre um problema que ainda não foi resolvido na estética musical atual: Embora ele veja o critério para a beleza da música nas configurações formais, ele não chega à conclusão de que a música trata-se apenas de estruturas formais. O argumento marcante contra essa visão é que a leitura de uma partitura teria que transmitir o mesmo prazer estético que a audição da peça correspondente.

Assim como Hegel, Kant defende uma teoria expressiva da música. A música, como as outras artes, é a expressão de ideias estéticas. Porém não é a abundância de certos pensamentos de uma ideia estética que constitui o conteúdo da música, mas os estados de ânimo e os afetos que ela expressa e é capaz de desencadear e gerar. De acordo com Kant, esse é o poder da música que ela exerce sobre nosso ânimo.

Entretanto, de acordo com Kant, é exatamente essa força da música que também denota sua deficiência. Dessa forma, a linguagem dos afetos ameaça escapar do controle do entendimento. Avaliada de acordo com seu valor cultural, ela ocupa até mesmo o degrau mais baixo na hierarquia das artes. Enquanto a música "joga simplesmente com sensações" (§ 53, B 221), as artes figurativas "conduzem a faculdade da imaginação em um jogo livre e, ao mesmo tempo, conforme ao entendimento" e, portanto, são, por assim dizer, conducentes à "urbanidade [urbanização no sentido de refinamento CI] das faculdades de conhecimento superiores" (§ 53, B 221). Conforme Kant, o caráter transitório da música contrasta com sua falta de urbanidade, que se torna mais enfaticamente aparente na experiência acústica da poluição sonora do vizinho (cf. § 53, B 222/223).

A teoria kantiana da expressão da arte é essencialmente incorporada à estética da música de Hegel.³⁶ Para Hegel, a música é a mais subjetiva das artes e está entre a pintura e a poesia. Essa subjetividade também é evidente no material da música, que está no limiar da imaterialidade: ela suprassume a espacialidade bidimensional da pintura e lida com sons que se estendem no tempo.

É verdade que a música nada mais é do que a subjetividade como tal, mas a subjetividade em uma forma concreta. Assim como Kant, Hegel supõe que a música exerce um enorme poder sobre as sensações da subjetividade. A afinidade com a subjetividade igualmente é evidente na ausência de objetividade, na formalidade e na abstração da música. Mesmo Hegel não resolve o problema decisivo de uma estética musical, ou seja, a questão de saber se o critério de beleza está na figuração formal dos sons ou em sua relação com o conteúdo. De qualquer forma, Hegel vê um perigo na independentização da forma na música e, portanto, favorece a música vocal ou a música com texto, que é o caso paradigmático de sua estética musical. Ele não se sente à vontade com a oscilação entre a intimidade do sentimento e a sutileza do jogo formal na música. Esta última é a razão pela qual há tantas crianças prodígio na música. De acordo com o ponto de partida estético-conteudístico de sua estética, ele critica o ideal da música absoluta, como foi desenvolvido especialmente por Beethoven.

³⁶ Cf. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, in: TW 15, pp. 131-222.

Observação § 54: É verdade que o prazer estético é diferente do prazer sensual. Mas Kant não considera o prazer sensual sem valor, uma vez que ele serve para promover a vida como um todo. O fato de Epicuro estar errado ao incluir até mesmo o comprazimento intelectual e prático entre os prazeres pode ser visto pelo fato de que podemos tanto desgostar de um prazer quanto desfrutar de uma dor profunda. Sendo assim, o prazer e o desprazer também podem ser ajuizados pela razão, isto é, desaprovados ou aprovados.

O valor intrínseco específico do prazer produzido pelo "livre jogo das sensações" (§ 53 Nota, B 224) consiste no fato de que ele promove a sensação de saúde. Kant divide o jogo das sensações em "*jogo de sorte, jogo de tons e jogo de pensamentos*" (§ 53, observação, B 224). O jogo exige e obtém um interesse (vaidade e interesse próprio). O jogo de tons expressa afetos e pode estimular ideias estéticas. O jogo de pensamentos não produz nenhum pensamento que desperte interesse, mas anima a ânimo.

A música e o riso são duas formas de brincar com ideias estéticas que provocam prazer por meio da afeição corporal (por exemplo, por meio da vibração dos órgãos) e, assim, promovem a sensação de saúde. Neste aspecto, ambas pertencem mais à arte agradável do que à arte bela. Como já expressei, isso não significa para Kant que elas não tenham valor.

O riso é desencadeado por algo paradoxal. Kant define-o como "*efeito resultante da súbita transformação de uma tensa expectativa e subitamente se dissipa em nada*" (§ 53, observação, B 226). Como essa transformação não agrada à mente, segundo Kant, a causa do riso deve estar na influência da ideia paradoxal sobre o corpo e sua interação com a mente. Essa influência está mais próxima do fato de que ela "*traz um equilíbrio das forças vitais no corpo*" (§ 53, observação, B 226).

É importante no riso que uma expectativa tensa não se transforme em um oposto positivo, mas em nada. É estranho que a diversão deva conter algo dentro de si que possa enganar por um momento, de modo que, à medida que a aparência se dissipa em nada, surge um movimento mental de tensão e liberação e, com isso, um movimento físico é causado.

A influência que um paradoxo engraçado tem em nossa mente pode, portanto, em conformidade com Kant, ser compreendida somente se assumirmos uma unidade de corpo e alma (ânimo). Afinal de contas, o riso é uma "tensão e dispensão recíprocas das partes elásticas de nossas vísceras, que se comunica ao diafragma" (§ 53 observação, B 228) e, assim, provoca um movimento conducente à saúde, que é a causa real do prazer de um paradoxo espirituoso.

A esse respeito, Epicuro deve ter concordado que todo prazer causado por conceitos que despertam ideias estéticas é uma sensação física. Mas isso não diminui o sentimento espiritual-moral do respeito ou o gosto estético.

A apresentação artística da ingenuidade é uma síntese do prazeroso, do esteticamente agradável e do moralmente respeitável. No entanto, para Kant, a arte de ser ingênuo é uma contradição em termos, pois não se pode restaurar pela reflexão a imediatidade que é destruída pela reflexão.³⁷

³⁷ De acordo com Heinrich von Kleist, ao "comer novamente da árvore do conhecimento", o "estado de inocência" não pode ser restaurado (cf. H. von Kleist, *Über das Marionettentheater*, in: *Sämtliche Werke und Briefe II*, H. Sembdner (Orgs.), München 1961, p. 345).

Resumo Capítulo 9

Teoria da Arte §§ 43-54: I. A determinação da arte §§ 43-45, II. Concepção do gênio & Doutrina das ideias estéticas §§ 46-49, III. Classificação das artes §§ 51-54

I. A determinação da arte (§§ 43-45)

1. arte = *techne* = artesanato: atividade humana = *facere* → opus/obra.

- Natureza: *agere* → *effectus*. Causa – efeito
- A arte difere da natureza em seus produtos, pois suas obras são criadas com base na deliberação intencional e nos processos técnicos de produção do ser humano.

2. arte/*techne*: habilidade prática-poiética.

- Ciências/teoria: habilidade teórica.

3. a) Arte no sentido de ofício: arte salarial.

- b) Arte em um sentido mais restrito: atividade por si mesma, belas artes livres.
- Mecanismo, habilidade artesanal, disciplina de trabalho etc. também desempenham um papel na arte bela livre.

§ 44 Devemos distinguir o seguinte: a ciência do belo, a crítica do belo e as ciências do belo.

arte		
arte mecânica (artesanato)	arte estética	
	arte agradável	arte bela
	(conversa de mesa, música de mesa, jogos de salão) visa aos prazeres sensuais	visa ao prazer de reflexão conformidade a fins formal representações para "conhecimento em geral"

- A arte bela tem a faculdade de juízo esteticamente reflexionante, quer dizer, o gosto como seu "padrão".

§ 45 O belo da natureza serve de modelo para o belo da arte.

- Problema: O belo artístico difere do belo natural pelo fato de ser produzido. Embora a forma bem estruturada do belo artístico seja produzida intencionalmente, ela não deve aparecer intencionalmente. Portanto, o belo artístico deve aparecer como um evento natural não produzido.
- Transição para a concepção do gênio:
- A produção de obras de arte deve ser muito especial:
 - a) Pontualidade, as regras de produção devem ser seguidas.
 - b) Sem constrangimento: mas o cumprimento das regras não deve ser óbvio na produção de obras de arte. A forma escolar não deve transparecer.
- O gênio resolve esse problema transformando todo o processo de produção baseado em regras, colocando-o a serviço da operação da regra da natureza.

II. Conceito do gênio & ideias estéticas (§§ 46-49)

§ 46 Na produção artística do gênio, as regras mecânicas do ofício são transformadas pela "regra da natureza". A genialidade é a unidade da produção consciente e planejada e da produtividade natural inconsciente.

- O gênio possui:
 1. talento, originalidade: habilidade prático-poiética que não pode ser aprendida ou ensinada e está em conformidade com as regras.
 2. validade do padrão exemplar ≠ imitação.
 3. regra natural de produtividade que não pode ser descrita ou analisada cientificamente.
- A arte bela é necessariamente a arte do gênio e somente a arte bela.

§ 47 Restrição do gênio à produção de belas artes vs. erudição, ciência e filosofia.

- Base natural da bela arte = limites imanentes da arte vs. perfectibilidade progressiva das ciências.
- Como a regra da natureza é desconhecida, o gênio está na sucessão de obras originais e exemplares.

- É necessário disciplinar o gênio por meio do gosto.

§ 48 Gênio e gosto

- O gosto ajuíza, o gênio produz objetos belos.
- Gosto: a regra conceitual objetiva é substituída pela faculdade subjetiva do juízo da pessoa.
- Gênio: as regras conceituais dos processos mecânicos de produção são entrelaçadas com as regras subjetivas da natureza.
- A diferença entre o gosto e o gênio resulta na diferença entre a beleza da natureza e da arte:
 - ✚ Beleza da natureza: gosto → conformidade a fins formal sem fim.
 - ✚ Beleza da arte: bela representação/expressão do conceito de fim material (conteúdo, substância), juízo estético condicionado teleológica ou logicamente.
 - ✚ No caso de objetos feios e assustadores, o gosto, às vezes, é sobrecarregado em seu ajuizamento. Limites da arte bela: nojo, abominação.
 - ✚ Embora a arte bela já transcenda o gosto puro, Kant relaciona-a novamente ao gosto. Para Kant, a arte deve, portanto, ser sempre arte bela.
 - ✚ O ponto decisivo é: diante do belo na arte, o gosto e o gênio distanciam-se. O gosto não é suficiente para julgar a arte bela. É necessário um conhecimento intelectual e o significado do conteúdo do objeto.

§ 49 Faculdades do ânimo do gênio

- O gênio que produz belas artes tem espírito e matéria. Ele coloca em movimento as faculdades de conhecimento do ânimo: faculdade da imaginação, entendimento e razão.

❖ Ideias estéticas:

a) representações da faculdade da imaginação que vão além dos conceitos de conhecimento. Elas contêm uma grande plenitude de significado e repleta de importância.

- - A faculdade da imaginação é liberada de sua escravidão à conformidade a leis do entendimento.

- - A faculdade produtiva da imaginação liberada transforma o material da natureza real, transforma-o em algo completamente diferente, em algo que supera a natureza.

b) Apresentação sensível e alegórica de ideias da razão (em si não apresentáveis).

c) Animação do ânimo das faculdades de conhecimento.

- A arte vai além da natureza e da beleza natural.
- Ao ampliar os conceitos de conhecimento esteticamente, a faculdade criativa da imaginação completa a transição estética dos conceitos de conhecimento para os conceitos de razão.
- - Atribuição alegórica de ideias morais da razão por meio de representações da faculdade da imaginação (nisso, o sublime entra no belo, na arte).
- - Atribuição alegórica de representações dos sentidos por meio de ideias da razão.
- ❖ Na apresentação estética de ideias da razão por meio da faculdade da imaginação, que transcende os limites da experiência, isso tem uma semelhança com o sublime. Tanto o sublime quanto a arte ativam a razão. Assim, a arte é estendida ao "sublime". Kant trata de arte "espiritual" em oposição à arte meramente bela.
- ❖ Dessa forma, o gênio, como a faculdade da apresentação de ideias estéticas, oferece uma alternativa ao conceito de razão e compete com o gosto. No contexto da transição da estética da recepção para a estética da produção, a estética de Kant atinge o clímax da heresia kantiana.

§ 50 Ligação do gênio e do gosto

- A arte apenas é bela se satisfizer os critérios do gosto. Na produção do gênio, reside o perigo de uma sobrecarga de significado e de uma faculdade da imaginação exuberante, com as quais, de acordo com Kant, o gênio requer a instância corretiva do gosto.
- A produtividade da natureza do gênio não deve explodir a relação do gosto com o conhecimento, mas apenas modificá-la. Kant defende disciplinar o gênio por meio do gosto.

III. Classificação das artes (§§ 51-55)

§ 51 Critérios da classificação das artes: três formas de expressão linguística: palavras/articulação, gestos/gesticulação, som ou sensação/modulação (sensações = sons e cores).

➤ Três gêneros artísticos: 1. artes elocutivas, 2. artes figurativas, 3 artes do livre jogo das sensações.

1. artes elocutivas

➤ Eloquência (retórica).

➤ Exerce o ofício do entendimento como jogo livre das faculdades de conhecimento: serve a fins externos.

➤ Poesia: Realiza o livre jogo de ideias como operação do entendimento. Não está relacionada a fins externos. Ela é arte livre em duplo sentido.

2. artes figurativas

➤ Plástica e pintura: expressão de ideias estéticas na percepção dos sentidos.

➤ Plástica: verdade dos sentidos

➤ Pintura: aparência sensível.

1. Plástica: a) escultura.

➤ Representação físico-esteticamente conforme a fins de conceitos de coisas que podem existir na natureza.

b) Arquitetura

➤ Representação esteticamente conforme a fins de conceitos que só são possíveis por meio da arte (no sentido de *techne*) e que têm um fim funcional para as pessoas.

2. Pintura

▪ a) Pintura propriamente dita: produção de pinturas com belas descrições da natureza.

▪ b) Jardinagem ornamental: apresenta suas formas de modo físico-sensível, mas apenas para o livre jogo da imaginação na contemplação.

▪ c) Decoração da arquitetura de interiores, luxo das damas = cosméticos.

3. Arte do belo jogo das sensações

- a) Música: jogo dos sons (sensações do ouvido).
- b) Arte da cor: ornamentação colorida (sensações do rosto).
- Há uma ambivalência aqui em Kant: por um lado, sons e cores pertencem às sensações dos sentidos, por outro lado, eles apenas podem ser objeto da reflexão estética em sua composição. Como estruturados temporal e matematicamente em si, eles pertencem à beleza.
- O motivo da ambivalência está no fato de Kant nivelar o conceito bem compreendido de forma ao conceito restrito de forma.

§ 52 Combinação das artes plásticas

- ✓ Teatro: síntese de eloquência e apresentação pictórica.
- ✓ Canto: síntese de poesia e música.
- ✓ Dança: síntese de música e gesto.
- O essencial da arte é a forma versus a sensação (atrativo e comoção).
- A arte bela apenas existe em conexão com ideias morais.

§ 53 Valor estético das artes belas

- A ordem de precedência é:

1. poesia: expressão das ideias estéticas, que mais enfaticamente coloca nosso ânimo em um movimento de sentimento e pensamento para o qual nenhuma expressão de linguagem (conceito de conhecimento) é adequada, de tal forma que nos faz sentir nossa determinação da razão independente da determinação da natureza. Há uma elevação estética nas ideias da razão.

2. Retórica: não é um jogo divertido das faculdades da imaginação, que, ao mesmo tempo, satisfaz as leis da razão, mas a bela aparência da apresentação sensível tem a intenção de persuadir a razão para outros fins (cf. a crítica de Platão aos sofistas).

3. Música: ocupa o segundo lugar na ordem da arte, depois da poesia, porque move o ânimo com mais força por meio das sensações de sons. Por meio de seu poder sobre o ânimo, ela expressa sentimentos.

- A música separa a dimensão da modulação da linguagem das palavras e de sua semântica. Ela é a pura "linguagem dos afetos". A modulação da música é a visualização de ideias estéticas, na medida em que ela traz à

tona um todo coerente de uma plenitude inominável de pensamentos que correspondem a determinados estados de ânimos e afetos.

- Beleza da música: ordem matemática dos tons na harmonia e na melodia.
- Problema: embora a configuração formal da música seja o critério de beleza, a música não se trata apenas de estruturas formais.
- Kant e Hegel defendem uma teoria expressiva da música. Para ambos, a música é a mais subjetiva das artes.

§ 54 [Observação]: Os pontos fortes da música são, ao mesmo tempo, suas deficiências. A linguagem dos afetos ameaça escapar do controle do entendimento.

- Outra deficiência da música = falta da urbanidade = a música assume a forma de poluição sonora.
- Na medida em que a música tem essa tendência, ela ocupa a posição mais baixa entre as artes.

A-propósito

I. Arte, Gênio e Mistificação

A visão de que a arte é algo restrito ao gênio parece estar superada e está fora de moda. Ela é descartada como uma mistificação. De acordo com Kant e Hegel, o gênio é, de um lado, aquilo que, na atividade autoconsciente do artista, não está mais ao seu alcance. Portanto, não há nada de místico no conceito de gênio, segundo o conceito racional de gênio. De outro lado, a mistificação do gênio é a representação de que o artista cria como um gênio original somente a partir de si mesmo, de sua interioridade. O gênio é algo que um indivíduo não pode habilitar-se em virtude de sua subjetividade. De fato, a grande arte refere-se à tradição, que, no entanto, não imita, mas, ao longo de seu padrão, faz surgir algo novo e inesperado. Kant e Hegel deixaram clara essa diferença entre o conceito racional de gênio e sua mistificação. Assim psoto, temos o conceito racional de gênio e o conceito mistificante de gênio.

O conceito de gênio nunca foi criticado na teoria estética do século XX. O maior esforço teórico para explicar o conceito de gênio consistiu em explicar seu surgimento, que foi confundido com crítica. O slogan era: democratização do gênio.

II. Razão, Antinomias e Ideia Reguladora

Para a razão, a estrutura paradoxal do juízo de gosto aparece como antinomia. Kant repete a mesma estrutura da *Crítica da Razão Pura*: As antinomias surgem sempre para a razão. Em outros termos, a antinomia na CFJ deve ser resolvida pela razão, de modo que o uso do juízo do gosto torne-se significativo e produtivo para a razão.

A razão necessariamente entra em antinomias por causa de sua necessidade metafísica. No entanto, as antinomias podem ser resolvidas pela razão. Porém, a necessidade metafísica permanece, então, permanece a aparência transcendental e a necessidade das antinomias. As antinomias que aparecem repetidas vezes são indicações de um pensar necessariamente falso da razão. A necessidade metafísica da razão é impulsionar em direção ao incondicionado e ao absoluto, ou seja, a razão tem a necessidade metafísica de alcançar o absoluto.

A crítica kantiana da razão não é contra essa necessidade metafísica, mas é para posicioná-la em seu devido lugar. Dessa forma, a razão não deve tomar o absoluto como dado, mas apenas dirigir-se para ele como uma ideia reguladora.

As antinomias referem-se às quatro antinomias do conceito de mundo. O resultado da terceira antinomia, a chamada antinomia da liberdade, permite que Kant estabeleça a liberdade como postulado em sua filosofia prática, ou seja, a resolução da terceira antinomia da liberdade tem importância para a razão prática.

Capítulo 10

I. Dialética da faculdade de juízo estética e antinomia do gosto §§ 55-58; II. A beleza como símbolo da moralidade § 59

I. Dialética da faculdade de juízo estética e antinomia do gosto §§ 55-58

Na segunda seção da *Crítica do Faculdade de Juízo Estética*, a "Dialética da faculdade de juízo estética", primeiro, a "antinomia do gosto" é apresentada no § 55, que é então resolvida no § 57. O que é interessante nessa seção é que Kant dá ao belo uma virada metafísica e especulativa da razão.

I.1 Introdução § 55

Kant começa declarando a condição sob a qual somente se pode falar de uma dialética do juízo estético de forma significativa: "Uma faculdade do juízo que deva ser dialética tem que ser antes raciocinante <vernünftig, rationcinans>, isto é, os seus juízos têm que reivindicar universalidade, e, na verdade, a priori, pois a dialética consiste na contraposição de tais juízos" (§ 55, B 131s).

Somente entre juízos que *a priori* reivindicam a universalidade pode ocorrer uma oposição e, dessa maneira, uma dialética. Sob dialética da faculdade de juízo esteticamente reflexionante, Kant entende os juízos estéticos contraditórios sobre uma mesma área de objeto, que se afirmam com a reivindicação de universalidade e necessidade. Não pode haver dialética dos juízos estéticos do sentido sobre o agradável e o desagradável, pois eles não reivindicam universalidade. "Tampouco o conflito dos juízos de gosto, na medida em que cada um refere-se simplesmente ao seu próprio gosto, não constitui uma dialética do gosto" (§ 55, B 232). Então, a questão se põe: Como é possível tornar inteligível uma dialética do gosto e fazer sentido uma disputa de juízos estéticos?

A antinomia do gosto deve ser diferenciada da dialética da faculdade de juízo esteticamente reflexionante. A tese de Kant é a seguinte: Se a antinomia do gosto

puder ser resolvida, então, uma dialética da faculdade de juízo estética e uma discussão de juízos de gosto terão sentido.

Já vimos, na analítica, que os juízos de gosto são juízos subjetivos, mas, ao mesmo tempo, reivindicam uma validade universal necessária. Neste ponto, a analítica e a dedução dos juízos de gosto já foram capazes de resolver esse paradoxo, remontando-o ao princípio *a priori* do juízo estético, o jogo das faculdades cognitivas. A questão é como esse paradoxo do juízo de gosto pode aparecer mais uma vez como antinomia dos princípios do gosto e causar problemas para o filósofo transcendental.

Isso pode ser entendido apenas quando o paradoxo dos juízos de gosto aparece sob um aspecto diferente, como antinomia de seus princípios. O paradoxo do gosto é, pois, interpretado pela razão. A razão pergunta o que a beleza, em sua dadibilidade, significa para si mesma, ou seja, para a razão, e pergunta ulteriormente como deve ser explicado que a beleza seja, primariamente, acessível na estrutura paradoxal do juízo de gosto.

Isso mostra claramente que a antinomia do gosto, em contraste com a dialética do juízo estético, não está ancorada no domínio da experiência estética imediata, mas surge apenas no nível superior da crítica do gosto pela razão. A "dialética da *crítica* do gosto (não do próprio gosto)" pode ser formulada "com base no conceito esclarecido de gosto"³⁸ e, precisamente, a partir da perspectiva da razão, enquanto antinomia dos princípios do gosto. A antinomia do gosto surge, portanto, dos caracteres opostos do juízo de gosto que surgiram na crítica do gosto e é formulada como pontos de vista opostos da razão sobre o *fundamento de determinação* de um juízo de gosto puro sobre o belo.

Kant, primeiro, reformula os vários lugares-comuns que existem sobre o gosto:

1. Todo mundo tem apenas seu gosto pessoal (subjetivo). Os fundamentos do gosto são meramente subjetivos. O juízo de gosto não pode reivindicar o assentimento de outros.
2. Não pode haver disputa sobre o gosto, pois nenhuma prova pode ser dada com base em conceitos objetivos (*de gestibus non est disputandum*).
3. Mas é possível discutir sobre o gosto. No entanto, a discussão deve ser diferenciada da

³⁸ Jens Kulenkampff. *Kants Logik des ästhetischen Urteils*, Frankfurt am Main 1978, 1994, p. 157.

disputa, pois também é possível discutir em casos em que nenhuma prova objetiva no sentido estrito pode ser apresentada. A máxima: 1) "Cada um tem seu próprio gosto"; e a máxima: 2) "Pode-se discutir sobre o gosto" são opostas uma a outra (§ 56, B 233).

1.2 Representação da antinomia do gosto § 56

A partir disso, Kant formula a seguinte antinomia, na qual a tese: "O juízo de gosto não se funda sobre conceitos"; e a antítese: "O juízo de gosto se funda sobre conceitos" são opostas uma a outra (§ 56, B 234). A tese e a antítese formulam, cada uma, um fundamento de determinação oposto para o juízo de gosto. Kant justifica a tese apontando que "do contrário se poderia disputar sobre isso (decidir mediante demonstrações)" (§ 56, B 234). Se fosse possível disputar (decidir mediante demonstrações) sobre um juízo de gosto, então, ele seria baseado em conceitos. Mas como não se pode disputar sobre juízos de gosto, eles não se baseiam em conceitos. Isso não significa outra coisa senão que os juízos de gosto têm apenas validade subjetiva.

Kant justifica a antítese apontando que "do contrário não se poderia, não obstante a diversidade do mesmo discutir sequer uma vez sobre ele (pretender a necessária concordância de outros com este juízo)" (§ 56, B 234). Se um juízo de gosto não pudesse ser discutido, ele não se basearia em conceitos. Porém, como um juízo de gosto pode ser discutido, ele baseia-se em conceitos. Discutir significa "buscar produzir sua unanimidade através de oposição recíproca dos juízos", sem, no entanto, "admitir *conceitos objetivos* como fundamentos do juízo" (§ 56, B 233). Isso não significa outra coisa senão que os juízos de gosto, embora sejam juízos estéticos subjetivos, ocorrem com a reivindicação de universalidade necessária, que é estruturalmente objetiva. A questão levantada pela antinomia da crítica do gosto é a dos conceitos não objetivos que atuam como fundamentos de determinação do juízo de gosto. Kant responde a essa questão no § 57.

É importante, contudo, que a tensão antinômica entre o fundamento de determinação subjetivo e a reivindicação quase objetiva de universalidade do juízo de gosto não seja mais formulada como um paradoxo da estrutura do juízo de gosto,

a partir do qual o princípio *a priori* do juízo de gosto é inferido, e do qual o paradoxo encontra sua explicação; em vez disso, a antinomia do gosto surge no processo "raciocinante" (§ 55, B 230), por conseguinte, pela razão. E a antinomia do gosto surge para a razão por que ele parece basear-se em dois princípios conflitantes que devem ser subordinados a ele pela razão, que pressiona pela não ambiguidade. A razão, portanto, insiste nisso: Na medida em que não se pode "decidir mediante demonstrações" (§ 56, B 234) sobre juízos de gosto concorrentes, eles "não se fundam sobre conceitos". Na medida em que se pode discutir sobre juízos de gosto porque eles reivindicam uma validade universal necessária, eles "se fundam sobre conceitos" (§ 56, B 234). Para a razão, o paradoxo do juízo de gosto, pois, aparece como o produto de princípios antinômicos. Ou o empirismo está certo e o racionalismo está errado, ou vice-versa. Para o empirismo, uma disputa de juízos de gosto não faz sentido. Tampouco faz sentido para o racionalismo, porque ele acredita que os juízos de gosto são baseados em conceitos, de modo que ele considera a discussão como uma forma da disputa.

Assim sendo, ao esforçar-se para tornar-se "unânime consigo mesma", a razão é levada a resolver essa antinomia. Na antitética, portanto, não se trata de um paradoxo dos caracteres do juízo de gosto, mas sobre a contradição dos princípios que são subordinados ao gosto pela razão. A razão dá a si uma interpretação dessa antinomia que a torna aceitável, percebendo que essa antinomia apenas é inevitável, porque ela não renuncia às suas rígidas reivindicações de não ambiguidade e incondicionalidade. A razão, por assim dizer, refere-se como que ingenuamente ao paradoxo do juízo de gosto, chegando, assim, a uma antinomia, e deve, então, por assim dizer, ser ensinada pelos resultados da análise transcendental do juízo de gosto.

1.3 Resolução da antinomia do gosto § 57

1.3.1 Resolução da antinomia do gosto no conceito de razão do suprasensível

No início do § 57, Kant aponta que os princípios subjacentes a "cada juízo de gosto (os quais não são senão as duas peculiaridades do juízo de gosto

representadas acima na analítica" (§ 57, B 234; cf. § 35, B 140, § 32, B 136): a) puramente subjetivo, b) pretensão quase objetiva à universalidade. Na dialética, as características opostas do juízo de gosto, que são reveladas na analítica, recebem o status de princípios a partir dos quais a razão tenta compreender o paradoxo do juízo estético, que é incompreensível para ela.

Kant, então, resolve a antinomia do gosto mostrando que, na tese e na antítese dessa antinomia, os "conceitos" nos quais o juízo de gosto baseia-se devem ser entendidos como algo diverso. O juízo de gosto não pode basear-se em conceitos, se por conceitos entendem-se conceitos objetivos do entendimento, que "[são] determiná[veis] por predicados da intuição sensível que lhes correspondem" (§ 57, B 235). O juízo de gosto não é um juízo de conhecimento. Por outro lado, o juízo de gosto pode basear-se em conceitos, se por conceitos forem entendidos aqueles conceitos que "não se pode absolutamente determinar por intuição, [pelos quais] não se pode conhecer nada, por conseguinte também não [permitem] apresentar *nenhuma prova* para o juízo de gosto" (§ 57, B 235s).

O conceito no qual o juízo de gosto é baseado é, desse modo, "o mero conceito racional puro do suprassensível, que se encontra como fundamento do objeto (e também do sujeito que julga) como objetos dos sentidos, por conseguinte enquanto aparecimento" (§ 57 B 236). Esse conceito é "o conceito racional transcendental do suprassensível, que se encontra como fundamento de toda intuição e não pode, pois, ser ulteriormente determinado teoricamente" (§ 57, B 235). Kant também se refere a ele como o "conceito [...] indeterminado [...] do substrato suprassensível dos aparecimentos" (§ 57, B 237) ou como "a ideia indeterminada do suprassensível" (§ 57, B 238). Sem esse conceito de razão, "a pretensão do juízo de gosto à validade universal não se salvaria" para a razão (§ 57, B 236). A razão, portanto, interpreta o paradoxo do juízo de gosto como uma expressão de suas ideias transcendentais e conceitos de razão, que permanecem indeterminados para o conhecimento teórico.

Para a razão, então, a antinomia do gosto é resolvida, na medida em que ela conhece o seguinte: "O juízo de gosto funda-se em um conceito (de um fundamento em geral da conformidade a fins subjetiva da natureza para a faculdade do juízo), a partir do qual, nada pode ser conhecido e provado acerca do objeto, porque ele é em si indeterminável e inadequado para o conhecimento " (§ 57, B 236). Kant especifica

o discurso do conceito indeterminado de razão subjacente ao juízo de gosto de um modo especulativo, apreendendo o fundamento de determinação do juízo de gosto como "o substrato suprassensível da humanidade" (§ 57, B 237). Kant visa, dessa forma, a uma interpretação filosófica da razão na experiência estética. Os idealistas (Schelling e Hegel) interpretarão o conceito de razão do substrato suprassensível dos aparecimentos como o absoluto. Assim, podemos afirmar que o juízo de gosto sobre a beleza da natureza e da arte reflete, por assim dizer, o absoluto subjacente da natureza e do ser humano, que é irreconhecível para o ser humano. Esse absoluto irreconhecível é o fundamento da misteriosa harmonia da natureza em suas belas figuras com as faculdades de conhecimento do ser humano, que se faz sentir no prazer na beleza.

Kant resume: O juízo de gosto não se baseia em nenhum conceito objetivo determinado do entendimento, caso contrário, seria um juízo de conhecimento; no entanto, ele baseia-se em um conceito, a saber, em um conceito de razão indeterminado. Assim, Kant resolveu a antinomia dialeticamente, pois, a partir de então, é possível dizer: ambos são verdadeiros, ou seja, que os juízos de gosto baseiam-se em conceitos e também não.

Mas mesmo após a dissolução da antinomia, uma certa aparência e uma certa colisão de princípios permanecem. A dialética da razão e, com ela, a aparência são inevitáveis e naturais. A antinomia não é resolvida de forma que toda a colisão desapareça, o que – como Kant aponta – também não é necessário. A colisão é transformada de um mero "contraditório" aparente em uma "mera colisão dialética" (Kant, KrV, A 505). "Mais" do que é provado que a antinomia é uma aparência e que as proposições antagônicas podem ambas permanecer unidas, lado a lado, "mais não podemos fazer" (§ 57, B 237). A resolução da antinomia do gosto em um tanto quanto, que dá razão a ambos os princípios, consiste, portanto, na intelecção do caráter meramente subjetivo e regulativo da ideia da razão do suprassensível.

Portanto, não existe um princípio objetivo do gosto. O princípio subjetivo do gosto apenas pode ser "a ideia indeterminada do suprassensível em nós" (§ 57, B 238), que é "a única chave para o deciframento desta faculdade oculta a nós em suas fontes, mas não pode ser tornada compreensível por nada ulterior" (§ 57, B 238). A antinomia do gosto, como as antinomias nas outras Críticas, exige "a olhar para além

do sensível e a procurar no suprassensível o ponto de convergência de todas as nossas faculdades a priori" (§ 57, B 239). Na resolução dialética da antinomia do gosto, ocorre uma transição bela-sublime do sensível para o superssensível. Esse ponto de convergência é precisamente o problema, porque todo juízo de gosto sobre o belo é uma reflexão estética do sujeito sobre aparecimentos concretos singulares, em que o sucesso do jogo das faculdades da imaginação e do entendimento está ligado à relação do sujeito com a forma contingente do objeto.

Do ponto de vista da razão, há um fundamento incondicional (não dependente do objeto como objeto dos sentidos e não dependente do sujeito julgador) para a relação conforme a fins da faculdade da imaginação e do entendimento no juízo estético sobre a forma de um objeto da natureza, a saber, como condição de possibilidade de um ajuizamento estético sobre objetos dados ou como o "fundamento da possibilidade dos juízos de gosto em geral" (§ 55, B 232). Esse fundamento, entretanto, é um absoluto que não pode ser conhecido pela razão, o substrato suprassensível dentro de nós.

Todas as antinomias são consequência da pressão da razão pela totalidade e incondicionalidade ou não ambiguidade, o que faz com que o mundo finito dos aparecimentos também seja necessariamente abandonado. A ideia da totalidade requer uma síntese completa de todas os aparecimentos, mas isso não é possível (sensivelmente) porque as intuições correspondentes estão ausentes.

1.3.2 Como pode ser interpretada a resolução da antinomia do gosto pela razão?

A razão resolve a antinomia conhecendo que os juízos de gosto, embora sejam juízos de valor meramente subjetivos, são necessariamente objeto de uma discussão, porque, estruturalmente, fazem uma reivindicação necessária de universalidade, e que a discussão sobre juízos estéticos é uma discussão sobre modos estéticos de ver, sendo, de fato, necessário e com sentido discutir sobre qual juízo estético é apropriado e correto. A razão compreende essa discussão como uma expressão da ininterpretabilidade e inesgotabilidade do belo na natureza e na arte para o juízo estético, que, por sua vez, é uma expressão da "ideia indeterminada do suprassensível em nós" ou do absoluto em nós. A razão, neste ponto também

compreende em que se baseia a infinita interpretabilidade do belo na natureza e na arte e que valor intrínseco ela tem. Como em um conceito de razão nenhuma intuição pode ser adequada, não pode haver outra referência aos conceitos de razão na esfera do belo vivamente dado que não seja por meio da inesgotabilidade do belo na natureza e na arte (ideia estética). Em contraste com o empirismo e o racionalismo, a dialética do juízo estético e a discussão indecidível dos juízos de gosto mostram-se com sentido.

Da perspectiva da interpretação da razão do belo, fica claro que, em última análise, a experiência estética não apenas nos ensina sobre as coisas belas singulares no mundo, mas que ela própria é uma forma fundamental de autocompreensão do ser humano sobre sua importância (da razão) no mundo.

Na resolução dialética da antinomia do gosto, a razão dá a si mesma uma interpretação da estrutura paradoxal do juízo de gosto ao tornar-se um complemento necessário do juízo de gosto. A interpretação da beleza pela razão transcende o diagnóstico do mero juízo de gosto e, ao mesmo tempo, expõe a condição de sua possibilidade, que ela busca na ideia indeterminada da razão do suprassensível, iniciando, assim, simultaneamente, a transição da beleza para a moralidade.

III.3.3. Mas de que modo a ideia de razão do suprassensível pode cumprir sua função como princípio de determinação do juízo de gosto?

Observação 1: Kant conecta a ideia de razão indeterminada do suprassensível com o conceito da "ideia estética", pois se a ideia, como "um princípio simplesmente subjetivo da concordância das faculdades de conhecimento entre si (da faculdade da imaginação e do entendimento)" (§ 57 observação I, B 239), está relacionada a uma imaginação, ela é uma ideia estética. Em contraste com a ideia de razão, que é uma ideia conceitual, ainda que ela seja uma representação indemonstrável por meio de uma intuição, a ideia estética é uma representação vívida que não pode, em princípio, ser capturada pelo conceito de entendimento. Por isso, Kant também a denomina de "representação *inexponível*" (§ 57, observação I, B 241) da faculdade da imaginação que joga livremente, uma vez que ela não pode, em princípio, ser determinada por um conceito.

Kant mantém firme: "o conceito racional do substrato suprassensível de todos os aparecimentos em geral, ou também da [...] liberdade transcendental" do ser humano, "quanto à espécie um conceito indemonstrável e uma ideia da razão" (§ 57, observação I, B 242). Somente na beleza, como faculdade da imaginação livremente ativa, a apresentação estética da ideia de razão da liberdade pode ser buscada com a ajuda da ideia estética:

Assim como numa ideia da razão a *faculdade da imaginação* não alcança com suas intuições o conceito dado, assim numa [ideia] estética o *entendimento* jamais alcança através de seus conceitos a inteira intuição interna da faculdade da imaginação, que ela liga a uma representação dada. Ora, visto que conduzir a conceito uma representação da faculdade da imaginação equivale a *expô-la*, assim a ideia estética pode denominar-se uma representação *inexponível* da mesma (em seu jogo livre) (§ 57 observação I, B 242).

A ideia estética foi definida por Kant como "aquela representação da imaginação que dá muito a pensar, sem que, contudo, qualquer pensamento determinado, isto é, *conceito*, possa ser-lhe adequado" (§ 49, B 192). A partir daí, Kant chegou à definição da beleza como "*expressão* de ideias estéticas" (§ 51, B 204). Mas Kant também estabeleceu que, na medida em que, na ideia estética, o conceito de entendimento é "aplica [do] esteticamente [...] de maneira ilimitada" pela imaginação, a ideia estética pode, dessa forma, servir a uma ideia de razão "em vez da apresentação lógica" (§ 49, B 195), a saber, da sua apresentação simbólica.

Posteriormente, Kant tenta vincular três coisas: a) o belo, b) a ideia da razão (indemonstrável), b) a ideia estética (inexponível). O belo, em vista do qual as faculdades cognitivas, a faculdade da imaginação e o entendimento entram em jogo harmonioso, que se torna consciente no sentimento desinteressado de prazer, é a expressão da ideia estética, na qual todo conceito do entendimento é transcendido pelas representações da faculdade da imaginação, por meio das quais as ideias da razão, que são, em si, indemonstráveis, são ajudadas a uma apresentação estética indireta (simbólica). Dessa forma, o belo, a ideia estética e a ideia da razão estão entrelaçadas.

Essa constelação das faculdades da imaginação, do entendimento (faculdade do juízo) e da razão está em ação no gênio, isto é, "aquilo que no sujeito é simples natureza" (§ 57 observação I, B 243). Portanto, "o substrato suprassensível de todas as suas faculdades (que nenhum conceito de entendimento pode alcançar), conseqüentemente aquilo em referência ao qual o fim último dado pela inteligência à nossa natureza é fornecer concordantes todas as nossas faculdades de conhecimento", pode "servir de padrão de medida subjetivo àquela conformidade a fins estética porém incondicionada na arte bela" (§ 57 observação I, B 243). Kant interpreta a regra natural do gênio aqui como uma expressão do substrato suprassensível da constelação das faculdades da imaginação, do entendimento e da razão, para a qual flui o fim do inteligível de nossa natureza, a saber, tornar concordantes todas as nossas faculdades cognitivas. O absoluto, assim sendo, serve à conformidade a fins estética na arte como um padrão de medida, mesmo que apenas como um padrão subjetivo. Portanto, não é surpreendente que os românticos, seguindo a teoria do gênio de Kant, tenham se esforçado para obter uma apresentação simbólica do absoluto (inteligível) na arte.

Observação 2: 1) Kant, primeiro, dá uma versão resumida da doutrina das antinomias de todas as três Críticas. Kant distingue três espécies de antinomias da razão pura: 1. A antinomia da razão com relação ao uso teórico do entendimento. Elas surgem quando a razão acredita que o entendimento pode conhecer a totalidade do mundo e, assim, toma os aparecimentos como coisas em si mesmas. 2. A antinomia da razão com relação ao uso estético da faculdade do juízo para o sentimento de prazer e desprazer. Ela surge quando a razão refere-se, ingenuamente, ao paradoxo do juízo de gosto e interpreta-o a partir de seus princípios incondicionais. 3. A antinomia da razão em relação ao uso prático da razão, que é autolegisladora em si, para a faculdade de desejar. Ela surge quando a razão toma as ideias práticas (o bem supremo, a imortalidade da alma e a existência de Deus) como conhecimento teórico ou até mesmo eleva-as a princípios da ciência. Na verdade, elas são apenas postulados práticos.

Todas as "*três espécies de antinomia da razão pura*" (§ 57 observação II, B 243) forçam a pessoa a abandonar a pressuposição falsa, mas muito natural, de considerar as coisas do mundo sensível como coisas em si e, em vez disso,

considerá-las como meros aparecimentos, e a reconhecer que uma ideia-razão do suprassensível meramente subjaz aos aparecimentos como um substrato inteligível. A resolução da antinomia enfatiza, portanto, a lacuna e a incompatibilidade entre ideia e aparecimento, em cuja fusão a antinomia baseia-se. A dialética marca o limite entre as faculdades cognitivas superiores, o entendimento, a faculdade do juízo e a razão, nesse caso, na faculdade do juízo, as faculdades cognitivas da imaginação, do entendimento e, portanto, do sensível e do suprassensível entram em constelação e são interpretados pela razão. As antinomias nas quais a razão inevitavelmente enreda-se são um motivo para o autoexame crítico da razão e levam à restrição de suas reivindicações.

Devido à ideia do substrato suprassensível, que é restringido desse modo, a antinomia do gosto deve ser determinada como uma restrição da razão teórica: "Sem uma tal antinomia a razão jamais se decidiria pela aceitação de um tal princípio tão estreitador do campo de sua especulação e por sacrifícios em que tantas esperanças, afora isso muito brilhantes, tem de desaparecer totalmente" (§ 57 observação II, B 243).

Todas as antinomias – logo, também a antinomia do gosto – resultam em uma autorrestrição da razão teórica, que – como é dito sobre as antinomias em geral – não procede "sem dor" (§ 57 observação II, B 243). Mas, além desse lado negativo, a antinomia igualmente tem um lado positivo, que, por sua vez, consiste no fato de que a crítica é posta em movimento e, por outro lado, "para reparação de suas perdas", que a restrição da razão significa em termos teóricos, "abre-se um uso tanto maior do ponto de vista prático" " (§ 57 observação II, B 243). Por meio da descoberta negativa em termos teóricos, ocorre uma mudança de perspectiva sobre a "perspectiva" para a prática como lado positivo. Isso indica que Kant vê as antinomias da razão pura e, em virtude disso, também a antinomia da razão com relação ao uso estético da faculdade do juízo, como uma instância mediadora entre a razão teórica e a razão prática.

Além disso, as antinomias enfatizam a separação entre o aparecimento condicionado e o em si incondicionado e, assim também, salvam o suprassensível incondicionado. Em sua estrutura negativa-positiva, a dialética do juízo estético também indica a transição do teórico para o prático.

2) A "antinomia no uso da faculdade do juízo, conformemente à exigência da razão, e sua resolução aqui dada" (§ 57 observação II, B 245) apenas pode ser evitada se alguém ou negar que os juízos de gosto têm um princípio *a priori* em sua base, portanto, assumir que os juízos de gosto são apenas juízos estéticos sobre coisas agradáveis (empirismo), ou assumir que eles são juízos ocultos da razão sobre a perfeição (racionalismo). Precisamente, então, a faculdade do juízo como uma faculdade autossustentada *a priori*, inevitavelmente, coloca-a em uma antinomia à luz da razão. Porém, em vista dessa antinomia do gosto, nenhuma discussão com sentido de juízos de gosto seria concebível.

Dessa forma, é somente por meio da resolução dialética da antinomia do gosto que a primeira parte da CFJ adquire seu caráter *de crítica* da faculdade de juízo estética. A analítica e a dedução mostraram que o juízo estético é uma faculdade autossustentada de conhecimento. O fato de a antinomia do gosto surgir apenas do ponto de vista da razão significa que a faculdade do juízo aqui também confronta a razão com sua autonomia. Essa antinomia não é, pois, primariamente, um conflito da faculdade de juízo estética consigo mesmo, mas "uma antinomia da razão [...] com respeito ao uso estético da faculdade do juízo" (§ 57 observação II, B 244). E a antinomia da razão sempre surge quando as faculdades têm princípios superiores *a priori*, de modo que essas faculdades "em conformidade com uma exigência incontornável da razão, também têm que poder julgar *incondicionalmente* e determina seus objetos segundo esses princípios" (§ 57 observação II, B 244). Precisamente, porque a faculdade de juízo estética é um princípio autossustentado, a razão faz uma reivindicação de absoluta incondicionalidade e inequivocidade na reflexão estética.

A resolução dialética da antinomia mostra que a faculdade esteticamente reflexionante do juízo como princípio autônomo é compatível com a exigência da razão para a ideia de seu substrato suprassensível como princípio meramente "subjetivo" e, portanto, princípio meramente concebido regulativamente. A razão deve abster-se de seu esforço teórico para chegar definitivamente a um fim e a um significado determinado com a interpretação do belo. O belo não é uma revelação do absoluto, mas apenas uma referência ao absoluto.

Assim, o seguinte resultado emerge: a dialética do juízo estético e a resolução da antinomia do gosto revelam 1. a ideia do suprassensível como o substrato da natureza; 2. a ideia do suprassensível como o "princípio da conformidade a fins subjetiva da natureza para nossas faculdades de conhecimento" (§ 57 observação II, B 245); e 3. a ideia do suprassensível "enquanto princípio dos fins da liberdade e, portanto, como "princípio da correspondência desses fins com a liberdade no campo moral " (§ 57 observação II, B 245). Por conseguinte, a resolução dialética da antinomia do gosto e a discussão dialética dos juízos estéticos completam a transição do suprassensível da primeira Crítica para o da segunda Crítica, por meio da qual – como Kant aponta na Segunda Introdução – a "*unidade* do suprassensível, que está na base da natureza, com aquilo que o conceito de liberdade praticamente contém" torna a transição possível.

1.3.4 Do idealismo da conformidade a fins tanto da natureza como da arte, como o único princípio da faculdade de juízo estética § 58

A resolução da antinomia do gosto deixa claro que o princípio do gosto não é nem um fundamento de determinação empírico, como supõe o empirismo, nem um fundamento de determinação racional *a priori*, como supõe o racionalismo. No primeiro caso, o juízo de gosto não se distinguiria dos juízos estéticos sobre o agradável, no segundo caso, não se distinguiria dos juízos conceituais sobre o bom. Como Kant demonstrou que existe um princípio subjetivo *a priori* do comprazimento, ele está do lado do racionalismo. Mas seu princípio racionalista do gosto não pode ser apreendido em conceitos determinados.

A resolução da antinomia do gosto com base nos resultados da analítica e da dedução do juízo de gosto deixa claro que o racionalismo do princípio do gosto não deve ser buscado no realismo da conformidade a fins do belo na natureza e na arte, mas no seu idealismo. A conformidade a fins do belo na natureza para o ser humano não é um fim real da natureza, mas é conforme a fins para o ser humano como produto acidental do mecanismo da natureza. Nisso, consiste a idealidade da conformidade a fins do belo na natureza para o ser humano. Ela é a expressão de um

acordo misterioso entre a natureza e o homem, cujo fundamento está em um absoluto incognoscível.

"Mas o que o princípio da *idealidade* da conformidade a fins no belo" (§ 58, B 253), no qual a razão baseia o juízo estético, prova é: "que no ajuizamento da beleza em geral nós procuramos o seu padrão de medida *em nós mesmos* a priori [CI] e a faculdade de juízo estética é ela mesma legisladora com respeito ao juízo se algo é belo ou não, o que com a aceitação do realismo da conformidade a fins da natureza não pode ocorrer" (§ 58, B 253).

Kant resume o resultado da crítica da faculdade de juízo estética no conceito de uma *conformidade a fins subjetiva*, "que repousasse no jogo da faculdade da imaginação em sua liberdade" (§ 58, B 253), quer dizer, a capacidade do sujeito de trazer as faculdades cognitivas da imaginação e do entendimento em uma unidade harmoniosa no meio da reflexão estética, que a razão declara "como necessária e universalmente válida a partir de um fundamento suprassensível" (§ 58, B 253), sem que uma conformidade a fins real da natureza se segue dessa conformidade a fins interna do sujeito que reflete esteticamente. O que está em jogo aqui, então, não é a possibilidade real da conformidade a fins da natureza como objeto da reflexão estética, mas apenas a possibilidade da referência do sujeito da faculdade de juízo estética autônoma à natureza. A conformidade a fins do belo não é um favor que a natureza nos concede, mas que nós testemunhamos à natureza.

Na arte, o idealismo da conformidade a fins do belo é ainda mais evidente, porque o comprazimento das ideias estéticas não está vinculado à realização de fins reais de uma arte mecânica, mas a arte bela é a arte do gênio. É, por assim dizer, um presente que a misteriosa produtividade natural do gênio nos dá. Assim, torna-se evidente: ao conseguir tornar compreensível o paradoxo do juízo de gosto a partir de seu ponto de vista, a razão, ao mesmo tempo, encontra a chave para a idealidade da conformidade a fins da beleza.

Assim, Kant conclui: o "único princípio da faculdade de juízo estética" é, pois, o "idealismo da conformidade a fins da natureza e da arte" (§ 58, B 246).

II. Da beleza como símbolo da moralidade § 59

Com base na analítica e na dedução do juízo de gosto puro, Kant elaborou o significado geral da experiência estética para a razão na dialética da faculdade de juízo estética e na antinomia do gosto. Já foi enfatizado, na concepção do gênio, que a ideia estética serve à ideia da razão "em vez da apresentação lógica" (§ 49, B 195). Essa descoberta foi reafirmada na interpretação da razão do paradoxo do juízo de gosto na antinomia do gosto. Assim, no âmbito da estética, surgiu uma referência imanente da beleza à moralidade, cujo domínio é, afinal de contas, a razão. A questão é se essa referência à moralidade não põe em risco a autonomia da beleza.

Quando Kant concebe a beleza como símbolo da moralidade, trata-se de uma questão de apresentação estética das ideias da razão. Enquanto a apresentação dos conceitos de entendimento na intuição pode ser dada sem problemas pelo esquema da faculdade de juízo determinante, a "realidade objetiva dos conceitos da razão, isto é, das ideias [...] absolutamente nenhuma intuição pode ser-lhes dada adequadamente" (§ 59, B 255). A afirmação da não apresentação na intuição das ideias da razão é o argumento central de Kant contra a metafísica tradicional.

Assim, além da apresentação direta do conceito no esquema, há também uma apresentação simbólica dos conceitos. Nesse caso, uma intuição não é diretamente incluída em um conceito pela faculdade de juízo determinante. A apresentação simbólica usa uma analogia. Ao fazer isso, a faculdade do juízo "cumprir uma dupla função": primeiro, ela aplica "o conceito ao objeto de uma intuição sensível" e, em seguida, "a simples regra da reflexão sobre aquela intuição a um objeto totalmente diverso do qual o primeiro [objeto] é somente o símbolo" (§ 59, B 257). Entre os dois conceitos "não há nenhuma semelhança, mas certamente entre a regra de refletir sobre ambos e sua causalidade" (§ 59, B 256c.). Por meio do modo simbólico de apresentação, dois conceitos que são deixados bem diferentes são colocados em conexão por meio da reflexão crítica sobre uma analogia (formal).

O exemplo de Kant: uma monarquia construída com base em princípios constitucionais pode ser apresentada pela imagem de um corpo animado, enquanto um regime despótico pode ser apresentado pela imagem de uma máquina (moinho manual). Embora não haja conexão direta entre o despotismo e o moinho manual, é

possível estabelecer uma conexão por meio de uma analogia e, precisamente, por meio da reflexão sobre o mecanismo de ação semelhante que existe entre a monarquia e o corpo animado. A apresentação simbólica é, como consequência, uma apresentação indireta porque usa um caminho indireto por meio de uma analogia.

A apresentação analógica e simbólica pode, assim, ser aplicada à relação entre beleza e moralidade: "Agora eu digo: o belo é o símbolo do moralmente bom" (§ 59, B 258). Até que ponto o belo é então uma apresentação indireta da moral? É importante que o belo não seja uma apresentação direta da moral. O belo apenas pode ser uma apresentação simbólica da moral se ele permanecer autônomo.

Kant afirma que ao gosto apenas agrada o belo no que diz respeito à moral "com uma pretensão de assentimento de qualquer outro" (§ 59, B 258). Ao mesmo tempo, o ânimo está ciente de um "certo enobrecimento e elevação sobre a simples receptividade de um prazer através de impressões dos sentidos" (§ 59, B 258). O gosto olha para "o inteligível" da razão, com o qual "as nossas faculdades de conhecimento superiores [concordam], e sem o qual cresceriam contradições entre sua natureza e as pretensões do gosto" (§ 59, B 258). Aqui, Kant refere-se à unidade das faculdades no inteligível, na ideia do suprassensível, que foi mencionada na antinomia do gosto.

Na apresentação simbólica do moralmente bom no belo, surge uma analogia entre a faculdade de juízo estética autônoma, que dá a si mesma a lei, e a lei autônoma da razão com relação à vontade. A apresentação da moral no belo, portanto, apenas pode ser simbólica se ambos – a faculdade de juízo estética e a razão prática – forem autônomos e autossubsistentes.

A faculdade de juízo estética "vê-se referida, devido a esta possibilidade interna no sujeito, quer devido à possibilidade externa de uma natureza concordante com ela, a algo no próprio sujeito e fora dele que não é a natureza e tampouco liberdade que, contudo, está conectado com o fundamento desta, ou seja, o suprassensível, no qual a faculdade teórica está ligada, em vista da unidade, com a prática de um modo comum e desconhecido" (§ 59, B 258c.). Assim, nessa ligação da razão teórica e prática, Kant visa, como na *Segunda Introdução* (cf. B XX) e na dialética (cf. § 57 observação I, B 239, § 57 observação II, B 245), à unidade das faculdades no inteligível. A analogia entre o belo e a moral é, desse modo, baseada

no supracensível, no qual a razão teórica e a razão prática também estão conectadas de uma forma desconhecida.

A questão é se essa conexão da razão teórica e prática no supracensível é, de fato, deixada tão indeterminada quanto é necessário para a autonomia do belo vis-à-vis o moral, ou se o belo não é fundado moralmente aqui. Não é a universalidade do prazer no belo fundada aqui pelo prazer no moral? Isso claramente moralizaria o senso comum estético e a referência da beleza à moralidade levaria à perda da autonomia da beleza. No final da analítica, Kant afirma que o senso comum como norma ideal do gosto pode basear-se em um "princípio ainda superior da razão" (§ 22, B 68). Será que Kant está se referindo ao inteligível ou ao princípio da razão prática?

Kant prova a analogia entre o belo e o moralmente bom em quatro pontos (cf. § 59, B 260):

1. Assim como sentimos um prazer imediato no belo, também temos um prazer imediato no bom, exceto quando o prazer estético baseia-se na intuição reflexionante e o prazer do bom no conceito. No entanto, a determinação da imediatidade do prazer moral do respeito contradiz o fato de que é tão "doloroso" e árduo adquiri-lo, razão pela qual Kant considera o prazer no belo como a preparação da receptividade à moralidade (cf. § 16, B 51, Segunda Introdução, B LVII).

2. Assim como o belo agrada sem qualquer interesse, o moralmente bom baseia-se em um prazer sem interesses sensíveis, mas tem, por consequência, um interesse na existência da moralidade.

3. Assim como no caso do belo, a liberdade da faculdade da imaginação concorda com a legalidade do entendimento; no caso da moral, a liberdade da vontade concorda consigo mesma de acordo com as leis universais da razão. Aqui, liberdades bastante diferentes e regularidades bastante diferentes são postas de forma análoga.

4. O juízo de gosto sobre o belo, assim como o juízo moral sobre o bom, reivindica validade universal, mas o primeiro sem conceitos, o segundo com conceitos.

Kant mantém firme que, por meio do gosto, quer dizer, por meio do belo, somos elevados acima do mero estímulo sensorial e podemos fazer a transição para a moralidade "sem um salto demasiado violento" (§ 59, B 260), embora uma transição que ele havia descrito anteriormente como "equivoca " § 41, B 165. Mas o que é expresso, nesse ponto, sobre o belo como uma demarcação do estímulo sensorial na verdade encaixa-se mais com o sublime, pois foi o sublime que nos elevou acima da sensualidade e fez-nos sentir o inteligível. A maior falha na construção de Kant da transição da beleza para a moralidade é o fato de ele não incorporar a categoria estética do sublime, que tem uma referência interna à razão e à moralidade nessa transição. Assim, a tese poderia ser aventada: Somente quando a beleza é ampliada pelo sublime é que se pode fazer uma transição da estética para a moralidade que não ponha em risco a autonomia da estética.

III. Apêndice. Da doutrina do método do gosto § 60

Em primeiro lugar, Kant afirma que não pode haver, de fato, uma doutrina do método do gosto, porque não pode haver uma ciência do belo, mas apenas normas exemplares para a imitação. No entanto, esses não devem ser tomados como arquétipos que não podem ser superados, pois, caso contrário, o específico da arte, o gênio, seria "asfixiado" (§ 60, B 262).

Uma "propedêutica de toda arte bela " (§ 60, B 265) não pode estar nos regulamentos, mas apenas na "cultura das faculdades do ânimo " (idem), quer dizer, na formação da humanidade burguesa. O que se quer dizer com isso?

O desenvolvimento da cultura na sociedade burguesa é testemunha das "grandes dificuldades" e da difícil "tarefa" de "unir liberdade (e, portanto, também, igualdade) à coerção [...]" e, precisamente, à coerção "mais do respeito e da submissão por dever do que do medo" (§ 60, B 262). A sociedade burguesa, primeiro, teve de encontrar e desenvolver laboriosamente a "arte da comunicação recíproca das ideias" (§ 60, B 262) dos grupos culturalmente superiores e dos culturalmente inferiores e, portanto, o "meio termo" (idem) entre "a cultura superior" e "a simples natureza" (idem). Isso requer exemplos (modelos), que a bela arte do gênio fornece.

Kant reforça sua tese de que a validade universal do belo deve a si à moralidade, quando ele define o gosto como a "faculdade de ajuizamento da sensificação de ideias morais" (§ 60, B 264) e considera a "maior receptividade" (idem) para o sentimento da moral como base para o sentimento do belo, ou quando ele afirma que "a verdadeira propedêutica para a fundação do gosto [é] o desenvolvimento de ideias morais e a cultura do sentimento moral" (§ 60, B 264). Isso é contradito por outras passagens em que, ao contrário, é expresso que o prazer no belo melhora a receptividade à moralidade. Assim, o que foi indicado como um perigo parece estar confirmado, a saber, que Kant não pode desenvolver a transição da estética do belo para a moralidade como uma estética imanente, mas apenas pode realizá-la de tal forma que o belo perca sua esteticidade e, como decorrência, sua autonomia. Aqui, também, a falha está no fato de que a transição do belo para a moralidade não é viável sem uma cultura estética do sublime. Somente por meio do sublime é que a transição do belo para a moralidade permaneceria dentro da estética.

O tema de Kant no § 59, a beleza como símbolo da moralidade, tem uma referência a Friedrich Schiller: Nas *Cartas de Kallias*, Schiller, em discussão com o § 59 da CFJ, determina a beleza como liberdade no aparecimento (= princípio objetivo da beleza), quer dizer, a beleza é um análogo da razão prática. E, de fato, a beleza simboliza a liberdade moral apenas na forma, mas não no conteúdo dos fins morais. Da maneira da simbolização, a beleza está imanentemente relacionada à moralidade e não é fundada ou determinada por ela. Assim como Kant, Schiller faz uma separação entre a estética e a moralidade e Schiller vê precisamente o perigo ao qual Kant está sujeito no § 59, a saber, uma fundamentação da beleza na moralidade.

Em *Anmut und Würde (Graciosidade e Dignidade)*, Schiller também defende a tese de que a beleza é a liberdade no aparecimento, mas essa determinação é, primeiramente, reduzida aqui à beleza do ser humano e, em segundo lugar, ela significa aqui a unidade harmoniosa da sensualidade e da razão, não a elevação análoga acima da sensualidade como na moralidade. Como tal, ela então é contrastada com a dignidade moral. A beleza é, portanto, ainda mais separada da

moralidade e até infinitamente superior a ela. Assim, começa sua tese de que a rígida moralidade kantiana pode ser reformada por meio da beleza e da arte.³⁹

Nas *Cartas Estéticas*, a beleza como unidade harmoniosa da sensualidade e da razão é aprofundada ao remontar-se à alternância do impulso da forma e da matéria do ser humano. No entanto, as *Cartas Estéticas* são caracterizadas por uma ambivalência: a) A condição harmoniosa da subjetividade na beleza é meramente um estágio de transição para a moralidade. b) A condição harmoniosa da subjetividade na beleza é a mais alta perfeição da humanidade. Em todo caso, Schiller, a partir de Kant, está interessado em uma relação sistemática entre arte e moralidade que não questiona a autonomia da arte.⁴⁰

³⁹ Friedrich Schiller. *Kallias oder über die Schönheit / Anmut und Würde*. Stuttgart: Reclam, 1986.

⁴⁰ Friedrich Schiller. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen: In einer Reihe von Briefen*. Stuttgart: Reclam, 2000.

Resumo Capítulo 10

I. Dialética da faculdade de juízo estética e antinomia do gosto §§ 55-59, II. A beleza como símbolo da moralidade § 60, III. Doutrina do método do gosto § 60,

I. Dialética da faculdade de juízo estética e antinomia do gosto §§ 55-59

§ 55 Há juízos de gosto opostos sobre um mesmo objeto, que aparecem com a alegação de universalidade e necessidade.

- Pergunta fundamental: Uma dialética do juízo estético e uma discussão sobre juízos de gosto são possíveis com sentido e até que ponto? Em caso afirmativo, o que ela expressa?

§ 56 Antinomia do gosto: Para a razão, a estrutura paradoxal do juízo de gosto aparece como antinomia dos princípios do gosto. Há pontos de vista opostos da razão sobre o fundamento de autodeterminação do juízo de gosto puro.

- Lugares comuns:
 1. cada um tem apenas seu próprio gosto.
 2. Não pode haver disputa sobre o gosto (*de gustibus non disputandum*).
 3. O gosto pode ser discutido.

- Para a razão, surge a seguinte antinomia:

Tese: o juízo de gosto não é baseado em conceitos (empirismo).

Antítese: o juízo de gosto é baseado em conceitos (racionalismo).

§ 57 Resolução da antinomia:

Tese: O juízo de gosto não se baseia em conceitos do entendimento.

Antítese: O juízo de gosto é baseado no conceito puro da razão do supracensível.

Tanto a tese quanto a antítese mostram-se verdadeiras.

Conceito transcendental da razão do substrato supracensível dos aparecimentos = o absoluto.

(a) a natureza ← juízo de gosto
em suas formas belas

(b) obras de arte

(c) o ser humano com suas faculdades de conhecimento

= aparecimentos, mundo finito dos aparecimentos no qual o ser humano está incluído.

➤ O juízo de gosto sobre o belo e a discussão sobre os juízos de gosto documentam a inesgotabilidade do belo, que, por sua vez, é a expressão de um absoluto que não pode ser conhecido. O absoluto incognoscível é o fundamento da misteriosa correspondência da natureza em suas belas formas com as faculdades cognitivas dos seres humanos.

➤ Com a resolução da antinomia do gosto, por meio da qual a discussão dos juízos de gosto tem um sentido produtivo, ocorre uma transição do sensível para o suprasensível, que, no entanto, funciona apenas como regulador.

❖ Empirismo: existem apenas aparecimentos = a discussão não tem sentido.

❖ Racionalismo: no mundo dos aparecimentos, podemos conhecer o absoluto = a discussão é uma disputa.

✓ Kant: um absoluto incognoscível subjaz aos aparecimentos. A discussão dos juízos de gosto, em sua indecidibilidade, tem sentido porque nos remete dos aparecimentos ao absoluto incognoscível, que é o fundamento da misteriosa correspondência do mundo e do ser humano que aparece na estética.

➤ *Observação I:* a) O belo, b) ideias estéticas, c) conceitos de entendimento e ideias da razão.

○ O belo é a expressão de ideias estéticas, em que todo conceito de entendimento é transcendido pelas representações da faculdade da imaginação, por meio da qual as ideias da razão são ajudadas a uma apresentação estética indireta, ou seja, simbólica. A ideia estética faz a mediação entre os conceitos do entendimento e as ideias da razão.

○ No gênio, como a faculdade das ideias estéticas, a constelação das faculdades da imaginação, do entendimento e da razão está em ação, o que se refere a um substrato suprasensível, o absoluto, em vista do qual as faculdades estão em correspondência.

➤ *Observação II:* Consequências da resolução da antinomia.

1. Abismo entre aparecimento e coisa-em-si, ideia.

2. Limite entre as três faculdades cognitivas supremas.

3. Autoexame crítico da razão e restrição de suas reivindicações teóricas.

✚ A resolução da antinomia da razão em termos de seu uso estético prova que a faculdade de juízo estética é a instância mediadora entre a razão teórica e a razão prática.

✚ A antinomia do gosto não é uma antinomia da faculdade de juízo estética, mas uma antinomia da razão com relação ao uso estético da faculdade do juízo.

✚ A resolução dialética da antinomia revela: a faculdade de juízo estética é uma faculdade de conhecimento independente e autônoma que é compatível com a exigência da razão de um substrato suprassensível como princípio subjetivo e regulador.

✚ A resolução da antinomia do gosto e a dialética da faculdade de juízo estética constituem a transição da razão teórica (natureza) para a razão prática (liberdade), sendo que a ideia do suprassensível, que fundamenta a natureza e a liberdade humana, torna essa transição possível.

§ 58 O princípio do gosto não é um fundamento de determinação empírico nem um fundamento de determinação objetivo-racionalista (nem o empirismo nem o racionalismo são corretos).

✓ O princípio transcendental universal do gosto é a idealidade da conformidade a fins da natureza e da arte para sujeitos humanos conscientes.

✓ A conformidade a fins do belo na natureza para os seres humanos não é um fim real da natureza, mas a expressão de uma correspondência misteriosa entre a natureza e os seres humanos, cujo fundamento está em um absoluto incognoscível.

✓ O padrão do ajuizamento da beleza está, *a priori*, em nós mesmos, na subjetividade humana.

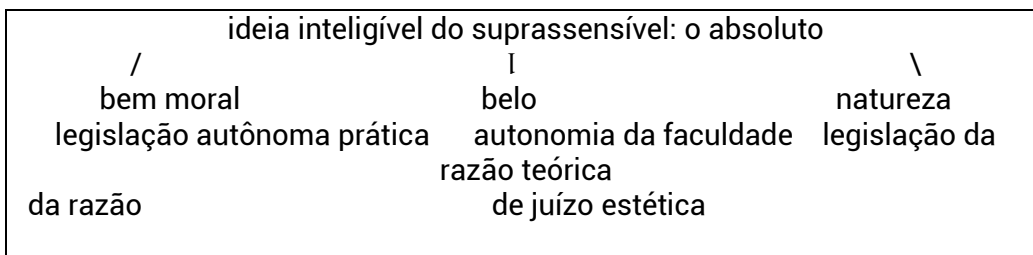
✓ A conformidade a fins estética é a conformidade a fins subjetiva = a capacidade do sujeito de colocar as faculdades do conhecimento em um jogo harmonioso no meio da reflexão estética.

II. O belo como símbolo da moralidade § 59

Espécie simbólica de apresentação:

- (a) Despotismo = moinho de mão
(b) Monarquia = corpo animado

- Analogia formal: nenhuma semelhança no conteúdo, afinidade, mas semelhança meramente de acordo com a forma da reflexão: espécie da causalidade, diz Kant.
- A beleza é um símbolo do moralmente bom.
- A analogia formal entre o belo autônomo e o bem moral autônomo é estabelecida por meio do "inteligível", o absoluto.



Capítulo 11

A determinação do lugar da faculdade de juízo estética na segunda introdução (1793) à Crítica da Faculdade do Juízo de Kant

A *segunda introdução* (da segunda edição de 1793) é dividida em *três partes*: A *primeira parte* (seções I-III) trata da relação da *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790) (=CFJ) com as duas primeiras Críticas e delinea a tarefa sistêmica da CFJ. Mostra-se até que ponto a faculdade cognitiva subjetiva da faculdade de juízo reflexionante existe ainda ao lado do entendimento e da razão e o que ela alcança de modo *a priori*. Enfim, elabora-se a base crítica dessa faculdade.⁴¹

A *segunda parte* (seções IV-VIII) descreve a tarefa da faculdade de juízo reflexionante e seu princípio *a priori* da conformidade a fins formal da natureza. A tarefa fundamental da faculdade de juízo reflexionante é possibilitar transcendentemente a unidade sistemática da multiplicidade de leis particulares da natureza. Kant tenta, primeiramente, justificar o princípio da conformidade a fins formal da natureza por meio da dedução. Em uma segunda etapa, a faculdade de juízo reflexionante é diferenciado nas faculdades de juízo estética e teleológica com seus princípios da conformidade a fins formal-subjetiva sem fim e a conformidade a fins objetiva-real sem fim. Kant faz essa diferenciação ao vincular o sentimento de prazer ao conceito de conformidade a fins da natureza. A característica especial da faculdade de juízo estética é que, somente nela, é encontrada a atribuição sistemática da faculdade de juízo reflexionante e do sentimento de prazer, de modo que a faculdade de juízo estética cumpre a tarefa e a estrutura da faculdade de juízo reflexionante de maneira exemplar.

A *terceira parte* (seção IX) indica até que ponto a faculdade de juízo reflexionante é capaz de fazer a transição da filosofia teórica para a filosofia prática. A função sistemática da ligação entre as duas partes da filosofia resulta da

⁴¹ A segunda e a primeira Introdução são citadas de acordo com a seguinte tradução: Immanuel Kant. *Duas introduções à Crítica do Juízo*. Ricardo Ribeiro Terra (Org.). São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.

capacidade específica da faculdade de juízo reflexionante como uma faculdade *a priori*.

*

Na segunda introdução, Kant destaca a dupla tarefa e, como decorrência, a difícil natureza multifacetada da CFJ. Com sua terceira crítica, Kant quer levar o sistema da crítica da razão a uma conclusão e fechar uma lacuna em seu sistema; por outro lado, aqui ele expõe a análise factual. A CFJ é de importância sistemática para o problema da transição da razão teórica para a razão prática e para a tarefa de construção do sistema que se liga com isso. Em termos factuais, a CFJ consiste em dois complexos, a "Crítica da Estética" e a "Crítica do Juízo Teleológico". De um lado, Kant quer estabelecer uma estética crítica; por outro, Kant está preocupado com uma teleologia crítica, a interpretação da natureza de acordo com conceitos de fim, que se enquadra no domínio do conhecimento teórico da natureza. A análise factual e a função do sistema estão inseparavelmente entrelaçadas.

I. Da divisão da filosofia

De acordo com Kant, a filosofia é dividida em duas partes principais com relação a seus "objetos" específicos, a filosofia teórica e a filosofia prática. Enquanto a *Crítica da Razão Pura* (1781, 1787) examina a legislação dos conceitos da natureza, isto é, as categorias do entendimento puro e, assim, realiza uma demarcação crítica entre o conhecimento empírico justificável e a metafísica especulativa, a *Crítica da Razão Prática* (1788) preocupa-se com a legislação por meio do conceito de liberdade da razão pura, examinando criticamente o que pode ser justificado em termos filosóficos morais.

Para preencher a lacuna entre o reino da natureza e o mundo moral da liberdade, Kant busca uma mediação na CFJ e acredita tê-la encontrado na faculdade de juízo reflexionante. Kant vê a faculdade do juízo como o elo entre a sensualidade, o entendimento e a razão. Seus princípios *a priori* são examinados criticamente na CFJ quanto aos limites de sua capacidade.

Para ilustrar a lacuna entre a filosofia teórica e prática, Kant chama a atenção para a diferença entre a determinação técnico-prática e moral-prática da vontade,

que corresponde à diferença entre a prática de acordo com as leis naturais e a prática de acordo com as leis da liberdade. A esfera técnico-prática é uma mera aplicação do conhecimento teórico. A razão puramente moral-prática distingue-se pelo fato de que a vontade é determinada pela causalidade por liberdade.

Ambas as esferas separadas da legislação, a legislação dos conceitos de natureza do entendimento puro e a dos conceitos de liberdade da razão pura, baseiam-se na ideia do supracensível, que, entretanto, é um "campo inacessível" "para nossa faculdade de conhecimento em seu conjunto" (B XIX).

II. Do domínio da filosofia em geral

Embora o conceito de natureza e o conceito de liberdade tenham uma relação complementar entre si, a filosofia teórica e a filosofia prática são absolutamente independentes uma da outra em suas respectivas constituições. A divisão da filosofia em teórica e prática é completa na medida em que não há outras áreas nas quais a legislação positiva seja possível *a priori*.

A separação radical do entendimento e da razão pode ser visto como a realização da crítica kantiana à razão como um todo. Há um abismo entre os dois mundos ou as duas legislações. A filosofia divide-se em duas partes: o ser e o dever ser, a natureza e a liberdade, o sensível e o supracensível, o teórico e o prático, o entendimento e a razão estão abruptamente opostos um ao outro.

A questão de saber se a lacuna entre as duas áreas da filosofia pode ser remediada por uma transição surge, sobretudo, na esteira da filosofia prática. A filosofia teórica não tem qualquer "influência" (B XVIII) sobre a moralidade das ações, porque, a moralidade não é algo empírico no mundo e, ao mesmo tempo, a moralidade deve ter "influência" sobre o mundo empírico. Disso, resulta que a prática tem primazia em toda parte.

A CFJ tem, a partir de então, a tarefa de mediar as áreas separadas pelas duas primeiras críticas. Ela deve fechar "uma lacuna no sistema" (Primeira Introdução, p. 38). Essa é a única maneira de garantir que a razão prática possa influenciar o reino do mundo sensível-finito. Deve haver – afirma Kant – um "fundamento da *unidade* do supracensível que está no fundamento da natureza com o que o conceito de

liberdade contém praticamente" (B XX), e esse fundamento é a faculdade de juízo reflexionante. Porém a faculdade de juízo reflexionante liga as duas partes do sistema de tal forma que o abismo, a justaposição das duas partes do sistema, permanece, pois ele apenas organiza a transição da espécie de pensar de uma para a outra.

III. Da crítica da faculdade do juízo como meio de ligação das duas partes da filosofia em um todo

Kant tenta realizar a transição exigida pelo sistema introduzindo uma terceira faculdade entre o entendimento e a razão, a faculdade do juízo, cuja princípio *a priori* é a conformidade a fins. Com essa consideração, Kant acredita que pode concluir sua tarefa crítica para, a partir daí, prosseguir para a tarefa "doutrinária", portanto, de fato, metafísica (cf. B X).

Para que a transição necessária entre o sensível e o suprassensível seja realizada, a possibilidade de realizar o suprassensível deve aparecer no sensível. No sensível, é descoberta uma "pista" para o suprassensível, uma espécie de apresentação da ideia suprassensível.

A tarefa sistêmica da CFJ consiste, pois, em passar do mundo finito do entendimento para o mundo suprassensível da moralidade, sem desfazer a separação dos dois reinos, que é, afinal, o resultado crítico das duas primeiras críticas. Principalmente, não se pode reivindicar o conhecimento teórico do suprassensível.

Kant destaca uma dupla particularidade da transição necessária e sistemática. A primeira característica especial da transição é que a faculdade de juízo reflexionante não tem um "lugar". A faculdade de juízo reflexionante, como elo entre o entendimento e a razão, não tem seu próprio território como essas duas faculdades. Sendo assim, ele conecta as duas partes do sistema sem se tornar um sistema de três partes. De acordo com a arquitetura de Kant, duas partes objetivas estão lado a lado no sistema, e um elemento subjetivo que não pertence nem a uma nem a outra parte, mas é autossustentado, o que garante que a razão prática (liberdade) possa influenciar a razão teórica (natureza).

Em segundo lugar, a ausência de lugar da transição faz com que ela apenas possa ser gerenciada de forma crítica. A CFJ torna-se, assim, a crítica por excelência. Kant sempre enfatiza que todo o empreendimento da crítica serve para preparar a metafísica como doutrina e sistema (cf. B VI), mas não é ela mesma uma parte da doutrina. Além disso, as três críticas não preparam um sistema metafísico de três partes, porque a metafísica, como sistema, apenas pode ser de duas partes, de modo que o elo – a faculdade de juízo reflexionante – é indiscutivelmente uma parte especial da crítica, mas não pode constituir uma parte do sistema metafísico. O CFJ como elo é apenas parte da crítica, que não é uma doutrina e não tem seu próprio campo (cf. B XXs.). Como parte da "crítica das faculdades cognitivas" como um todo, a CFJ – como a crítica que contém os princípios que não podem ser usados nem teórica nem praticamente – avança para a crítica por excelência.

A faculdade de juízo reflexionante é a faculdade que "não tem propriamente domínio" ou área de objeto, mas apenas "um território qualquer" (B XXI). Ele dá a si mesmo a lei e, como o próprio procedimento crítico, distinto do dogmático, é sempre apenas reflexionante e subjetivo (cf. CFJ § 74, B 329). Segue-se, portanto, da mera subjetividade da faculdade do juízo que ela não é legisladora dentro de uma esfera de objeto, nem pertence ao sistema doutrinário da filosofia.

A verdadeira tarefa da CFJ consiste em demonstrar a aprioridade do princípio da faculdade de juízo reflexionante, da conformidade a fins em uma dedução transcendental. Somente dessa forma, é possível realizar a tão almejada transição da razão prática para a teórica, pois, com o conceito de conformidade a fins, o ser humano livre, que põe fins para si mesmo, traz uma ordem conforme a fins para o mundo da natureza e, assim, garante a si mesmo a possibilidade de que a natureza, que segue leis causais e mecânicas, venha, por assim dizer, ao seu encontro.

Kant assume um princípio *a priori* da faculdade do juízo devido ao seu "parentesco" (B XXII) com as outras duas faculdades cognitivas, o entendimento e a razão (B XXII). No nível das "faculdades [...] da alma" (B XXII) (faculdades do ânimo), em que a faculdade cognitiva corresponde ao entendimento e a faculdade de desejar à razão, o sentimento de prazer e desprazer corresponde à faculdade do juízo: "Ora, o sentimento de prazer está contido entre as faculdades de conhecimento e a de desejar, assim como a faculdade do juízo está contida entre o entendimento e a

razão" (B XXIV).⁴² Disso, Kant deriva a suposição de que a faculdade do juízo contém um princípio *a priori* e, portanto, efetua a transição do reino dos conceitos da natureza para o reino dos conceitos da liberdade, assim como também torna possível a transição do entendimento para a razão.

Ao colocar as faculdades cognitivas superiores em relação às faculdades do ânimo, Kant deixa claro: o entendimento contém o princípio *a priori* para a faculdade cognitiva, a razão contém o princípio *a priori* para a vontade e a faculdade do juízo contém o princípio *a priori* para o sentimento de prazer/desprazer.

Apresentamos a posição da faculdade do juízo no sistema das três críticas, tabela da Segunda Introdução à CFJ (B LVI):

<i>conjunto das faculdades do ânimo</i>	<i>faculdades de entendimento</i>	<i>princípios a priori</i>	<i>aplicação</i>
faculdades cognitivas	entendimento	conformidade a leis	natureza
sentimento do prazer e desprazer	faculdade do juízo	conformidade a fins	arte
faculdade de desejar	razão	fim último	liberdade

IV. Da faculdade do juízo como uma faculdade legisladora a priori

Em geral, a faculdade do juízo é definida como "a faculdade de pensar o particular como contido no universal" (B XXV). É importante observar que Kant distingue duas formas da faculdade do juízo. A faculdade de juízo determinante subsume o particular sob o universal dado, quer dizer, a intuição sob o conceito de entendimento. Esse é o tema da *Crítica da Razão Pura*. A faculdade de juízo reflexionante busca o universal não dado para o particular dado. A faculdade de juízo determinante, portanto, não tem necessidade de dar seu princípio a si mesmo como

⁴² Kant retoma ao pensamento da pluralidade das faculdades da alma da psicologia racional do século XVIII, sem remontá-las à faculdade fundamental da representação, como Christian Wolff. O importante é que o valor numérico das faculdades está empiricamente dado, enquanto seus princípios, que determinam o escopo e a relação das faculdades, são transcendentais em Kant. Carl Leonhard Reinhold (1757-1823) faz referência ao rastreamento de Wolff das faculdades da alma até a representação em sua reconstrução da filosofia de Kant

lei. De fato, como faculdade da subsunção, ela não pode produzir conceitos por si mesmo, mas deve tomá-los do entendimento; não é uma faculdade autossustentada, mas um órgão do entendimento.

Kant expõe a tarefa da faculdade de juízo reflexionante a partir de um problema não resolvido na *Crítica da Razão Pura*. As leis transcendentais da natureza do entendimento puro, as categorias sob as quais a faculdade de juízo determinante subsume as intuições, contêm as condições de possibilidade da experiência, mas não ajudam na exploração da natureza em suas leis empíricas. Para que isso seja bem-sucedido, deve ser possível demonstrar a unidade da experiência de acordo com as leis particulares da natureza como sistema. Para isso, todos os fenômenos particulares e leis empíricas da natureza que a primeira crítica deixou como "resto" devem ser levados em consideração. A questão é se as leis particulares da natureza, que não podem ser derivadas das leis universais do entendimento, podem ser integradas em um sistema unificado. É aqui que entra em cena a faculdade de juízo reflexionante. Em seu significado fundamental, a faculdade de juízo reflexionante tem a tarefa de integrar a multiplicidade empírica da natureza em uma unidade não dada.⁴³

O conceito que designa a realização específica da faculdade de juízo reflexionante é o conceito da conformidade a fins formal da natureza em geral, no qual todo o empreendimento da CFJ é refletido e resumido. A CFJ é uma teoria da conformidade a fins. Ela parte do pensamento fundamental de que os seres humanos têm à disposição fundamental de estruturar e ordenar a efetividade com sentido, por sua vez, a conformidade a fins é o título para a organização e a ordenação da efetividade. O conceito de conformidade a fins formal da natureza em geral denota a ordenação epistemicamente orientada da natureza para nosso interesse de pesquisa sistemática.

Kant, primeiro, define o termo "*fim*" da seguinte forma: um fim é "o conceito de um objeto, na medida em que contém ao mesmo tempo o fundamento da efetividade desse objeto" (B XXVIII). O fim aqui designa, portanto, a intenção, ou o estado ou objeto pretendido do próprio sujeito produtor. Ao mesmo tempo, fim aqui significa o

⁴³ Em geral, Kant pressupõe que a experiência não pode ser um agregado desordenado, mas deve formar um sistema.

'princípio organizador' de uma Coisa. A "conformidade de uma coisa com aquela constituição das coisas que somente é possível segundo fins" é definida como a "*conformidade a fins da forma*" (B XX VIII) das coisas. Assim, uma coisa é conforme a fins quando ela comporta-se de acordo com seu princípio organizador. A palavra conformidade a fins aqui não significa meramente "utilidade" ou "usabilidade" de uma coisa, mas tanto quanto "ordem", "harmonia" ou "boa ordenação". A conformidade a fins é, por conseguinte, apenas outra expressão para o "princípio da unidade do múltiplo" (B XXVII). E Kant só pode pensar na ordenação da natureza em suas figuras particulares (que, afinal de contas, não serve a nenhum fim humano real) como se um entendimento não humano a tivesse projetado dessa maneira. Somente com a suposição de um tal entendimento divino como substrato suprassensível da natureza é que a natureza pode ser concebida como *única* natureza.

A conformidade a fins da forma significa que essa ordem não serve a nenhum fim real, que ela não é, de fato, o produto de um princípio ordenador (objetivo). Em segundo lugar, que ela diz respeito à forma das coisas. As coisas são conforme a fins em sua forma na medida em que (1) a relação das partes entre si e (2) a relação das partes com o todo é conforme a fins. Um objeto conforme a fins, neste sentido, é uma estrutura bem ordenada em oposição a um agregado desordenado.

Para poder integrar as leis particulares da natureza em uma unidade sistemática, portanto, é necessário o conceito da conformidade a fins formal da natureza como um princípio *a priori* da faculdade de juízo reflexionante. "A conformidade a fins da natureza é, portanto, um conceito a priori especial que tão somente tem sua origem na faculdade do juízo reflexionante" (B XXVIII).

O conceito da conformidade a fins formal da natureza não é, portanto, uma determinação objetiva da natureza como na tradição aristotélica, mas apenas o horizonte de expectativa (um princípio regulador) concebido *a priori* pela faculdade de juízo reflexionante, que permite ao cientista identificar a natureza em suas leis empíricas de modo não caótico, mas uniformemente estruturada. Temos direito a essa expectativa de descobrir regularidades e conexões sistemáticas nas leis particulares da natureza, que podem ser resumidas em teorias, porque somente sob essa pressuposição podemos buscar sistematicamente um conhecimento objetivo da natureza.

A faculdade de juízo reflexionante apreende os fenômenos particulares empiricamente dados e as leis da natureza, que são acidentais para o entendimento, porque não podem ser derivados de suas leis transcendentais, numa unidade e totalidade intencionais que não se originam da experiência. A conformidade a fins é o princípio *a priori* da faculdade de juízo reflexionante, que ela apenas pode dar-se como lei. Desse modo, nos juízos de conformidade a fins da faculdade de juízo reflexionante, a dadibilidade sensual da natureza e a "espontaneidade-liberdade" do sujeito formam uma unidade original.

V. O princípio da conformidade a fins é um princípio transcendental da faculdade do juízo

O conceito da conformidade a fins da natureza é um princípio transcendental, pois, sem ele, não é possível fazer uma pesquisa com sentido sobre a natureza. Ele não diz como julgamos de fato, mas como devemos julgar, um dever ser que não pode ser derivado da experiência. No ajuizamento do particular, a faculdade de juízo reflexionante exhibe um universal que não pode ser obtido a partir da intuição do empírico.

Essa seção contém o novo momento decisivo da nova versão da introdução, a saber, o pensamento de que o princípio *a priori* da faculdade de juízo reflexionante requer uma "dedução transcendental" (B XXXI), cujo fundamento deve ser buscado nas "fontes do conhecimento a priori" (BXXXI). O objetivo da dedução é, por isso, demonstrar que o princípio da conformidade a fins é um princípio *a priori*, porque não pode ser extraído da empiria, mas tem seu fundamento na estrutura de reflexão do sujeito julgador.

O primeiro passo na dedução é o resumo dos resultados da analítica da *Crítica da Razão Pura*. A condição da possibilidade da experiência é os princípios universais do entendimento, isto é, a aplicação das categorias às condições formais de todas as intuições possíveis, na medida em que elas também são dadas *a priori* nos esquemas temporais transcendentais. A faculdade de juízo determinante subsume espontaneamente as impressões sob as leis *a priori* do entendimento.

A natureza como objeto da experiência em geral está sujeita aos princípios do entendimento puro (por exemplo, causalidade). Esse é o resultado da dedução das categorias do entendimento como princípios transcendentais de uma legislação universal da natureza. Mas, com isso, Kant chega apenas ao conceito da "natureza em geral".

Como natureza em geral, todos os objetos têm em comum o fato de estarem sujeitos às condições do entendimento e suas leis. No entanto, como objetos particulares da intuição empírica, eles exibem propriedades que não podem ser derivadas do conceito da natureza em geral. Entretanto, deve ser possível compreender a particularidade da natureza como necessária, embora essa necessidade não possa ser compreendida devido às limitações de nossa faculdade cognitiva finita; em vez disso, a multiplicidade das leis empíricas parece-nos acidental.

Mas a experiência da natureza deve ser necessariamente pressuposta como unidade da experiência de acordo com as leis empíricas, pois, de outra forma, não poderia haver conexão contínua das leis empíricas com uma experiência completa. A possibilidade da pesquisa natural em suas leis particulares baseia-se na pressuposição dessa sistematização.

Para que a unidade da experiência como sistema de acordo com leis particulares seja garantida para nosso entendimento, apesar da contingência da multiplicidade das leis particulares da natureza, a conformidade a fins é necessária como princípio *a priori* da faculdade de juízo reflexionante. Temos direito à pressuposição de encontrar regularidades e conexões sistemáticas na natureza – de acordo com o esboço denso de Kant de uma dedução transcendental – porque somente sob essa pressuposição podemos buscar um conhecimento objetivo da natureza.

A conformidade a fins formal da natureza é um princípio *a priori* que toda pesquisa natural deve pressupor. A origem desse princípio *a priori* está na própria faculdade de juízo reflexionante subjetivo e é expressa nas máximas metodológicas da faculdade do juízo pelas quais os naturalistas são guiados, por exemplo: "a natureza toma o caminho mais curto (*lex parsimoniae*)" (B XXXI); "sua grande multiplicidade em leis empíricas é também unidade sob poucos princípios" (idem).

Vamos resumir: A tese da dedução é a seguinte: O problema da necessidade subjetiva de ter que pensar a natureza em suas leis empíricas como uma unidade sistemática de acordo com um entendimento não humano (divino) está ligado ao conceito da conformidade a fins como um princípio transcendental da faculdade de juízo reflexionante.

Esse princípio *a priori* da faculdade de juízo reflexionante para a avaliação da natureza é apenas subjetivo, pelo qual a faculdade do juízo não prescreve a lei à natureza (autônomo), mas apenas dá a lei a si mesmo (heautônomo⁴⁴). Kant denomina isso de "*lei da especificação da natureza*", porque "a natureza especifica suas leis universais para nossa faculdade de conhecimento segundo o princípio da conformidade a fins" (B XXXVII). A especificação do universal para o particular como particular é a tarefa essencial da CFJ.

Enquanto o entendimento apenas pode ser um legislador *a priori*, porque reduz a natureza a uma mera forma, a faculdade de juízo reflexionante tem de lidar com a diversidade material da natureza, na qual ele busca a racionalidade suprassensível com o princípio da conformidade a fins.

VI. Da ligação do sentimento de prazer com o conceito da conformidade a fins da natureza

As duas introduções têm em comum o fato de elas 1. apresentarem o caráter transcendental da faculdade de juízo reflexionante antes da derivação da faculdade de juízo estética e da faculdade de juízo teleológica e 2. enfatizarem o caráter heautônomo da faculdade de juízo reflexionante como princípio subjetivo por excelência. De acordo com Kant, a conformidade a fins como princípio da faculdade

⁴⁴ Kant usa o conceito da heautonomia na Seção V, B XXXVII da Segunda Introdução. Heautonomia significa: a faculdade do juízo permanece dentro de si na sua autolegislação. O entendimento dá de forma autônoma suas leis da natureza. Em outras palavras, heautonomia é um termo cunhado por Kant que caracteriza uma forma especial da autonomia que deveria ser denominada "de fato" autonomia. O que se quer dizer é a forma da autonomia que pertence à faculdade do juízo e seu procedimento específico da legislação *a priori*, ou seja, ao contrário do entendimento teórico e da razão prática, não ser legislativo com relação a uma área do objeto (natureza e moral), mas com relação a si mesmo como uma faculdade subjetiva. Heautônomo é tanto o procedimento da faculdade do juízo teleológica em seu caráter regulador quanto o da faculdade do juízo estética em sua função constitutiva.

de juízo reflexionante pode assumir diferentes formas, de acordo com as quais a faculdade de juízo reflexionante divide-se em diferentes figuras.

Primeiro, Kant conhece o princípio da conformidade a fins formal da natureza em geral como princípio da faculdade de juízo reflexionante em geral. Em seguida, Kant examina duas outras formas da conformidade a fins. O princípio da faculdade de juízo estética é a conformidade a fins subjetiva-formal sem fim da forma bela e bem-ordenada na natureza e na arte para o sujeito cognoscente; o princípio da faculdade de juízo teleológica é a conformidade a fins objetivo-real sem fim que constitui a estrutura do organismo e da vida na natureza.

A transição da faculdade de juízo reflexionante e seu princípio da conformidade a fins, que serve como princípio especificador da natureza, para a faculdade de juízo estética, ocorre quando Kant conecta o conceito da conformidade a fins da natureza com o sentimento de prazer, por meio da consideração que apresentamos.

Embora a ordem sistemática da natureza em suas leis particulares apareça para o entendimento como "contingente", ele espera encontrar uma tal ordem sistemática da natureza, pois, caso contrário, não poderia buscar um conhecimento sistemático da natureza. Para esse fim, a faculdade de juízo reflexionante atribui a *priori* conformidade a fins formal à natureza, que fornece o horizonte de expectativa para toda a pesquisa sobre a natureza. Kant formula a intenção do sujeito cognoscente de encontrar uma ordem sistemática na multiplicidade da natureza como intenção.

Assim sendo, "a consecução de cada propósito está ligada com o sentimento de prazer" (B XXXIX). Em nosso caso, é a intenção sistematizadora da faculdade de juízo reflexionante, sendo que a "condição" para a realização dessa intenção é a representação *a priori* da conformidade a fins da natureza, que é o "princípio para a faculdade do juízo em geral" (*idem*). Se a intenção sistematizadora da faculdade de juízo reflexionante for alcançada, toda pessoa inquiridora sentirá prazer "por um fundamento [...] *a priori*" (B XXXIX), a saber, o prazer da alegria da descoberta. Para Kant, então, há uma conexão *a priori* entre a realização da intenção de descobrir a ordem conforme a fins na multiplicidade da natureza e o prazer que o cientista natural sente ao fazer isso.

Enquanto a subsunção de intuições percebidas sob as leis do entendimento não é acompanhada de nenhum prazer, a descoberta da "compatibilidade de duas ou mais leis empíricas heterogêneas da natureza" está associada a um "prazer considerável" ou "frequentemente até de uma admiração" (B XL). Isso significa: se o ser humano descobre que a natureza é conforme a fins em relação à sua intenção de sistematizar o conhecimento, ele sente prazer.

Essa conexão *a priori* entre o princípio *a priori* da conformidade a fins e o sentimento de prazer vem a si mesma, por assim dizer, na faculdade de juízo esteticamente reflexionante e, precisamente, porque aqui essa conexão não é intencional ou não está mais ligada a uma intenção epistêmica de conhecimento. No prazer no belo, a conformidade a fins ou "adequação" da representação de um objeto "às faculdades de conhecimento que estão em jogo na faculdade de juízo reflexionante" (B XLIV) é deliberada, sem que a representação do objeto esteja relacionada a um conceito para fins do conhecimento determinado. A conformidade a fins subjetivo-formal do juízo estético difere da conformidade a fins formal da natureza em geral, pois, nela, não está entendida um princípio de sistematização teórica, mas uma ordenação das representações do objeto que não podem ser apreendidas conceitualmente.

VII. Da representação estética da conformidade a fins da natureza

Considerando que a conformidade a fins está diretamente ligada a um prazer, então, Kant deve provar a aprioridade desse prazer para atingir seu objetivo de justificar a conformidade a fins como princípio *a priori* da faculdade do juízo. Portanto, a CFJ é também uma "*crítica do sentimento de prazer e desprazer*" (Primeira Introdução, p. 42). Na faculdade de juízo esteticamente reflexionante, convergem o sentimento de prazer e a faculdade subjetiva da faculdade do juízo, sendo assim, convergem a faculdade intermediária do ânimo e a faculdade intermediária do conhecimento. Como as duas faculdades têm o caráter da subjetividade, é de supor que, apenas para o sentimento de prazer, a faculdade subjetiva da faculdade de juízo reflexionante contém o princípio *a priori*.

a) Em primeiro lugar, Kant distingue o juízo de conhecimento lógico do juízo estético. O juízo cognitivo também tem um lado estético: a qualidade estética da representação de um objeto é sua relação com a sensação do sujeito. Mas o que serve para determinar o objeto para o conhecimento a partir da representação do objeto pertence à "validade lógica" (B XLIII). Ambos pertencem ao conhecimento de um objeto empírico dos sentidos.

Estética, portanto, é a relação de uma representação de objeto com a sensação do sujeito por meio da sensibilidade suas formas *a priori* de intuição, espaço e tempo. Aqui, o conceito da sensação é usado no sentido epistemológico e significa a receptividade do sujeito por meio dos sentidos. Na medida em que tudo o que é sensual no conhecimento depende da constituição da receptividade do sujeito, Kant denomina o estético da representação de um objeto: o subjetivo de nossa representação. O sensível-estético como o subjetivo de nossa representação condiciona, por um lado, o status de aparecimento dos objetos de conhecimento, e, por outro, refere-se à coisa-em-si subjacente.

b) No juízo estético, o subjetivo de uma representação, que não pode tornar-se conhecimento de forma alguma, é o sentimento de prazer ou desprazer associado à representação. Em um segundo passo, Kant conecta o prazer ou desprazer associado à representação de um objeto com o conceito de conformidade a fins. No juízo estético, a conformidade a fins de uma representação de um objeto é puramente subjetiva, porque não é usada para nenhum conhecimento, mas está diretamente ligada ao sentimento de prazer. Assim, fica claro que é o juízo estético no qual a representação estética da conformidade a fins está diretamente ligada ao prazer.

Na sequência, Kant desenvolve a tese de que, no juízo estético, a representação estética da conformidade a fins é o princípio *a priori* do sentimento de prazer. Assim, Kant apresenta aqui um breve resumo da dedução do princípio *a priori* do juízo estético.

No juízo estético, o prazer na percepção da forma de um objeto expressa "a adequação do objeto às faculdades de conhecimento que estão em jogo na faculdade de juízo reflexionante", "portanto, meramente uma conformidade a fins subjetivo-formal do objeto" (B XLV). Kant remonta essa conformidade a fins subjetivo-formal do objeto à relação subjetivamente conforme a fins das faculdades cognitivas em

seu jogo harmonioso, o que é constatado pela faculdade de juízo reflexionante. Uma vez que esse jogo cognitivo mostra o fundamento *a priori* do prazer, o prazer na percepção da forma conforme a fins do objeto, também pode ser afirmado para todos aqueles que julgam.

Haja vista que, no juízo estético, o fundamento do prazer é apenas colocado no ajuizamento da forma do objeto pela faculdade de juízo reflexionante, sem que haja qualquer intenção epistêmica de conhecimento, somente aqui ocorre uma concordância da relação conforme a fins sujeito-interno da faculdade da imaginação e do entendimento com a representação do objeto na reflexão da faculdade do juízo, cujas condições são *a priori* universais, porque apresentam as condições universais para o conhecimento em geral. Uma vez que essa concordância do objeto com a faculdade cognitiva do sujeito é contingente em vista do belo, "ela então provoca a representação da conformidade a fins [inesperada CI] do mesmo em vista das faculdades de conhecimento do sujeito" (B XLVI).

O prazer estético na forma do objeto, como todo prazer que não surge do conceito de razão, como o sentimento de respeito, parece, a princípio, ser incapaz de fazer qualquer reivindicação *a priori* de necessidade e validade universal. O aspecto estranho e desviante do juízo de gosto reside no fato de que aqui um sentimento de prazer, como se fosse um predicado em um juízo de conhecimento, aparece com a reivindicação de validade universal e é afirmado como estando necessariamente conectado com a representação do objeto.

Assim, embora o juízo estético seja um juízo empírico e singular sobre um objeto e expresse, nisso, um prazer no objeto, ele deve ser capaz de reivindicar uma validade universal necessária.

Qual é a base dessa legitimidade da reivindicação de validade? Essa reivindicação de validade é justificada pelo fato de que o fundamento do prazer é encontrado nas condições subjetivas universais dos juízos reflexionantes, a saber, na "correspondência [concordância, CI] conforme a fins de um objeto (seja ele produto da natureza ou da arte) com a relação das faculdades de conhecimento entre si [faculdade da imaginação e o entendimento CI], exigida para todo conhecimento empírico" (B XLVII).

Com efeito, o prazer no juízo de gosto depende da representação empírica do objeto, ao mesmo tempo, ele apenas pode ser o fundamento de determinação do juízo de gosto, porque, no ajuizamento do objeto, ele baseia-se na relação subjetivo-objetiva das faculdades de conhecimento em seu jogo harmonioso, no qual as condições subjetivo-universais "da concordância dos mesmos com o conhecimento dos objetos em geral" (B XLVII) são expressas *in concreto*, como seu princípio *a priori*.

Resumo: No juízo estético, a conformidade a fins subjetivo-formal mostra o princípio constitutivo *a priori* do sentimento de prazer. Com efeito, o fundamento de determinação do juízo estético é puramente subjetivo, o sentimento de prazer. Mas ele pode reivindicar uma validade universal necessária porque ele baseia-se nas condições universais do conhecimento em geral. O jogo das faculdades cognitivas contém a regra que permite que o sentimento de prazer seja necessariamente ligado à representação do objeto. Para Kant, portanto, o elo procurado entre as faculdades de conhecimento e as faculdades do sentimento está na faculdade de juízo estética. Portanto, os juízos de gosto devem ser submetidos a uma crítica transcendental, para que eles sejam conforme à estrutura da faculdade de juízo reflexionante.

O juízo estético é dividido em juízo do belo e do sublime, pois o prazer que surge no ajuizamento reflexionante da forma dos objetos diz respeito não apenas à conformidade a fins dos objetos em sua relação com a faculdade de juízo reflexionante, mas também à conformidade a fins do sujeito em relação à forma ou não-forma dos objetos, que expressa sua determinação suprassensível da razão. O belo diz respeito à conformidade a fins da forma de um objeto da intuição para a faculdade da apreensão do sujeito; o sublime não diz respeito a uma conformidade a fins que pertence à forma de um objeto, mas resulta do uso conforme a fins da representação pelo sujeito por meio da faculdade do juízo, a fim de alcançar o sentimento de superioridade da razão sobre a natureza. O sublime, portanto, não é uma forma de um objeto, mas surge unicamente de "um sentimento espiritual" (B XLIX) do ser humano.

VIII. Da representação lógica da conformidade a fins da natureza

1. A faculdade de juízo reflexionante é dividida em faculdade de juízo estética e teleológica. A faculdade de juízo é estética quando ajuíza o prazer na forma do objeto como expressão de conformidade a fins formal-subjetivo dessa forma do objeto; a faculdade de juízo é teleológica quando ela representa certos objetos naturais, a saber, organismos, como "fins naturais"(B LII) e atribui-lhes conformidade a fins objetivo-real.

A faculdade de juízo teleológica procede logicamente de acordo com conceitos, visa a determinado conhecimento e não tem nada a ver com o prazer nas coisas. Ela (a faculdade de juízo teleológica) ajuíza o conceito do objeto de acordo com o padrão de medida do conceito de razão de um fim. A relação específica do todo e das partes no organismo é o que nos obriga a aplicar o conceito de finalidade natural a eles. Para explicar a forma unificada do organismo, precisamos usar o conceito de finalidade, que conhecemos a partir da causalidade da razão humana.

A faculdade de juízo teleológica não põe apenas em relação, como a faculdade de juízo estética, a faculdade da imaginação e o entendimento, mas o entendimento e a razão. Como conceitualmente procedente, a faculdade de juízo teleológica também poderia constituir uma parte do sistema da *Crítica da Razão Pura*. O que ele tem em comum com a faculdade de juízo determinante é sua orientação conceitual na intenção teórica.

O que as faculdades de juízo estética e teleológica têm em comum é o momento reflexionante, o caminho do particular para o universal. Ambos pressupõem seu princípio da conformidade a fins como máxima heurística do juízo subjetivo da natureza, a faculdade de juízo estético, o princípio da conformidade a fins subjetiva com relação à forma representada de um objeto, a faculdade de juízo teleológica, o princípio de uma conformidade a fins objetiva com relação às próprias coisas naturais realmente existentes.

Uma vez que Kant apenas pode pensar a conformidade a fins ou o bem-ordenado por analogia com um fim, quer dizer, que uma vontade ou entendimento conscientemente projetou-o dessa forma, de acordo com um princípio ou fim desconhecido para nós, ele pode interpretar a beleza natural como *apresentação* do

conceito da conformidade a fins subjetivo-formal, e os fins naturais como *apresentação* do conceito da conformidade a fins objetiva (independente dos sentimentos do sujeito) e real (relacionada a coisas realmente existentes). A primeira é ajuizada pelo gosto (a faculdade de juízo esteticamente reflexionante); a segunda o é pela faculdade de juízo teleológica. Ambas (a faculdades de juízo estética e teleológica) são, portanto, formas da apresentação do suprassensível no sensível.

2. Kant justifica a prioridade sistemática da faculdade de juízo estética sobre a teleológica pelo fato de que apenas a faculdade de juízo estética contém o princípio *a priori* "no qual a faculdade do juízo põe inteiramente a priori no fundamento de sua reflexão sobre a natureza" (B L), a saber, o princípio da conformidade a fins formal da natureza para nossa faculdade de conhecimento, enquanto a faculdade de juízo teleológica não pode dar nenhum fundamento *a priori* de que deve haver coisas como fins naturais. Em vez disso, ele refere-se ao fato de que tais produtos naturais ocorrem na natureza. No caso dos organismos e de seu modo de ser, a faculdade de juízo teleológica julga "sem conter em si a priori um princípio para isto" (B L), com a ajuda do conceito de razão do fim.

A faculdade do juízo contém apenas a regra que permite que o conceito de razão do fim seja aplicado à natureza, mas não faz declarações sobre a própria natureza. Isso significa que a conformidade a fins objetiva não é um princípio constitutivo, mas regulador, um princípio de pesquisa do cientista natural.

No ajuizamento estético, a faculdade de juízo reflexionante *in persona* representa a autorreferencialidade de seu princípio puramente, porque aqui depende inteiramente dele quando, onde e em quais casos ele aplica seu princípio da conformidade a fins no juízo de gosto e declara a adequação das coisas naturais singulares para o conhecimento em geral por meio do sentimento, refletindo sobre o acordo sujeito-interno da faculdade da imaginação e do entendimento. A faculdade de juízo estética determina, assim, por si mesmo, qual forma de objeto é conforme a fins para ele. A conformidade a fins subjetivo-formal é, desse modo, não apenas um princípio regulador, mas também um princípio constitutivo da faculdade de juízo estética para o sentimento de prazer/desprazer.

3. Não é por acaso que Kant denomina a crítica da faculdade de juízo estética de "a peça mais importante" da CFJ (Prefácio, B VIII), enquanto ele atribui apenas

uma importância secundária à crítica da faculdade de juízo teleológica. A caracterização do juízo estético como "uma faculdade particular de ajuizar as coisas segundo uma regra, mas não segundo conceitos" (B LII) indica sua primazia sobre o juízo teleológico, que "não é uma faculdade particular, mas apenas a faculdade de juízo reflexionante em geral" (idem), na medida em que seu procedimento é orientado para a especificação de conceitos. Do ponto de vista de sua aplicação, a faculdade de juízo teleológica "pertence à parte teórica da filosofia" (idem). Do ponto de vista da crítica dessa faculdade, no entanto, a crítica da faculdade de juízo teleológica pertence à CFJ, que, com o conceito da conformidade a fins formal da natureza com *status a priori*, que é o princípio da faculdade de juízo reflexionante em geral, torna a crítica dessa faculdade em seu uso teleológico possível em primeiro lugar. A crítica da faculdade de juízo teleológica é uma crítica baseada no princípio *a priori* da faculdade reflexionante do juízo, que recebe sua justificativa final na dedução dos juízos estéticos.

IX. Da vinculação das legislações do entendimento e da razão através da faculdade do juízo

Nessa seção final da segunda introdução, Kant retorna ao teorema da transição. Ele constata novamente um grande abismo entre o entendimento e a razão, a natureza e a liberdade, o sensível e o suprasensível. Nesse ponto, entretanto, fica ainda mais claro que a questão da transição do campo do conceito de natureza para o campo do conceito de liberdade surge da perspectiva da filosofia prática. Com o conceito de "causalidade através da liberdade" (B LV), Kant tenta traduzir a teoria da liberdade em termos de filosofia teórica. A liberdade de ação é tratada aqui do ponto de vista da explicação teórica da natureza, para a qual apenas o conceito de causalidade mecânica está disponível.

Se o conceito da liberdade deve ser capaz de ter um efeito de modo que o fim último, o ser humano como ente racional, seja capaz de existir no mundo dos sentidos, está pressuposto como condição dessa possibilidade que o mundo dos sentidos seja adequado para isso e não se impeça de tal efeito. Uma tal pressuposição *a priori*, ou seja, "sem levar em conta o prático" (B LV), pode ser

fornecida pela faculdade e o juízo reflexionante com seu princípio *a priori* da conformidade a fins. À luz desse princípio, a natureza aparece como mais do que ela parece ao ser constituída pelo entendimento, por meio do qual é conhecida a "possibilidade do fim último" (B LVI), que é o único que pode tornar-se real na natureza. Desse modo, a faculdade de juízo reflexionante "torna possível a passagem do domínio do conceito da natureza ao domínio do conceito da liberdade" (B LVII), sem minar a diferença entre natureza e liberdade, entendimento e razão.

A realização da lei moral no mundo que aparece, que completa o homem como ente de razão, é resumida pela faculdade de juízo teleológica em um fim último supremo, a ideia da razão de Deus (cf. B LV), porque somente Deus garante a viabilidade do fim último moral do mundo. A ideia da razão de Deus é a última possibilidade de preencher a lacuna entre natureza e liberdade e, portanto, entre filosofia teórica e prática. É a conquista final da faculdade de juízo reflexionante em sua figura teleológica e a pedra chave da filosofia crítica de Kant. Assim, a faculdade de juízo teleológica parece, de fato, fazer a transição que estamos procurando.

De acordo com Kant, é, portanto, uma conquista da faculdade do juízo e de seu princípio da conformidade a fins estabelecer um vínculo entre o conceito da liberdade e a causalidade mecânica da natureza. Precisamente, porque o conceito da conformidade a fins tem manifestações bastante diferentes, a faculdade do juízo tem a capacidade de fazer a transição de uma espécie de pensar para outra. Contra o pano de fundo da virada crítica na filosofia propagada por Kant, a intenção fundamental da CFJ pode ser descrita de tal forma que somos nós mesmos, a subjetividade humana, que trazemos uma ordem para o mundo da experiência que é conforme a fins para a subjetividade. Em última análise, a questão é como os seres humanos com sua liberdade, quer dizer, como seres que agem e põem fins, encaixam-se na natureza, que é governada por leis causais e mecanicistas. Isso é feito pela subjetividade humana ao descobrir o substrato suprassensível subjacente à natureza e à liberdade.

A faculdade do juízo com seu princípio da conformidade a fins, em virtude do qual a concordância da natureza e da liberdade torna-se concebível, refere-se, por si só, ao conceito do substrato suprassensível, no qual os dois princípios separados da filosofia teórica e prática são mediados juntos de uma maneira desconhecida.

Enquanto o entendimento, que, por meio de suas categorias *a priori*, conhece a natureza apenas como aparecimentos, dá "indicações de um substrato suprassensível dos mesmos" (LVII), mas deixa este inteiramente "*indeterminado*" (idem)⁴⁵, e a faculdade do juízo, por meio de seu princípio *a priori* da conformidade a fins com o qual ela ajuíza a natureza, fornece ao "substrato suprassensível [...] (tanto em nós como fora de nós) a determinidade através da faculdade intelectual" (idem), chega-se à determinação positiva do substrato suprassensível por meio da lei *a priori* da razão prática. É, portanto, a faculdade de juízo reflexionante que, na estética e na teleologia, fornece ao substrato suprassensível a determinidade, que é um mediador entre a indeterminação do substrato suprassensível por meio do conceito de natureza do entendimento e a determinação positiva que a razão prática lhe dá por meio de suas leis de liberdade.

Tornar o substrato suprassensível determinável significa: demonstrar ou apresentar o suprassensível no próprio sensível e, precisamente, por meio da faculdade de juízo reflexionante com seu princípio *a priori* da conformidade a fins. Com isso, a faculdade do juízo alcança algo que é impossível para o entendimento e a razão, a saber, a reconciliação das áreas heterogêneas da natureza e da liberdade, cuja ligação requer uma explicação por meio de um substrato suprassensível, que, assim, torna-se determinável por meio da faculdade de juízo reflexionante, no sentido de que se torna acessível sem, no entanto, ser capaz de ser conhecido de forma determinada.

A faculdade de juízo reflexionante, que realiza uma concordância de membros heterogêneos e, nisso, refere-se a um substrato suprassensível, deixa claro que ela é impossível como faculdade subjetiva sem a suposição de um substrato suprassensível, que, no entanto, não sintetiza os membros heterogêneos em uma unidade, mas permite que eles existam em sua justaposição não mediada. A suposição de um substrato suprassensível não suprassume a separabilidade das duas partes da filosofia. Somente a faculdade de juízo reflexionante, que não tem um domínio de objeto próprio, é capaz de relacionar-se com o substrato suprassensível.

⁴⁵ No conceito do aparecimento, o substrato suprassensível, a coisa-em-si como um noumenon meramente pensado, já está sempre concebido.

Kant enfatiza mais uma vez a conexão constitutiva entre as três faculdades cognitivas superiores e as três faculdades do ânimo. Enquanto o entendimento contém os princípios constitutivos *a priori* da faculdade cognitiva, a faculdade do juízo contém os princípios constitutivos *a priori* para o sentimento de prazer e desprazer, por sua vez, a razão contém os princípios constitutivos *a priori* para a faculdade de desejar. A razão determina o "fim último [moral] que traz juntamente consigo o comprazimento intelectual em relação ao objeto" (B LVII).

Ao mesmo tempo, Kant chama a atenção para o papel particular do juízo estético no problema da transição. Enquanto o "conceito da faculdade do juízo de uma conformidade a fins da natureza ainda pertence aos conceitos da natureza", porque contém o princípio para a especificação da natureza, "mas apenas como um princípio regulativo da faculdade de conhecimento" (B LVII), "o juízo estético sobre certos objetos (da natureza ou da arte), que dá ocasião tal conceito [o conceito da conformidade a fins CI], [é] um princípio constitutivo em vista do sentimento de prazer ou desprazer" (B LVII). No juízo estético, o conceito da conformidade a fins não tem apenas uma função reguladora, mas também constitutiva em relação ao sentimento subjetivo de prazer.

Na medida em que a relação espontaneamente conforme a fins da faculdade da imaginação em seu jogo harmonioso, que é o fundamento para o prazer no objeto belo, "estimula ao mesmo tempo a receptividade do ânimo ao sentimento moral" (B LVII), a faculdade de juízo estética "torna o conceito pensado [de um substrato suprassensível CI] como apropriado à mediação a da vinculação dos domínios dos conceitos da natureza com o conceito da liberdade em suas conseqüências" (B LVII). Em sua referência ao conceito de substrato suprassensível, o juízo estético torna-o apropriado para ligar os campos heterogêneos da natureza e da liberdade. Assim, a faculdade de juízo esteticamente reflexionante também tem um papel muito particular na transição da natureza para a liberdade.

Para concluir, gostaríamos de apresentar a seguinte tese: A transição do campo dos conceitos da natureza para o campo do conceito da liberdade ocorre de maneira particular no juízo estético, porque aqui um conceito da conformidade a fins da natureza é adicionado à sensualidade, que, (1) por um lado, ocorre sem referência a uma intenção de conhecimento, mas (2), por outro lado, não é compreensível sem

referência a um substrato suprassensível que apenas recebe sua determinação por meio da razão prática. Neste sentido, o belo e o sublime complementam-se.

No juízo sobre o belo, a faculdade do juízo coloca a faculdade da imaginação e o entendimento em uma relação conforme a fins, sem que a transição para a razão tenha sido aqui realizada. No sublime, a faculdade do juízo coloca a faculdade da imaginação e a razão em uma relação conforme a fins, de modo que o belo e o sublime juntos fazem essa transição para o reino do conceito da liberdade. Com Odo Marquard, podemos afirmar que Kant resgata a metafísica no reino da estética, enquanto ela é negada ao conhecimento.⁴⁶

Entretanto, Kant realmente não segue esse caminho. Em vez disso, ele escolhe o caminho da combinação do prazer estético no belo com o sentimento moral do respeito, a fim de passar, ainda assim, da faculdade da imaginação e do entendimento para a razão. No prazer no belo, podemos nos preparar para as tarefas mais elevadas que a razão prática exige. O fato de Kant não levar em conta o sublime nessa transição, na qual a natureza como aparecimento realmente torna-se uma apresentação do suprassensível, é um déficit decisivo da CFJ, pois não é tanto o belo, mas o sublime que desperta em nós o sentimento do respeito moral.

⁴⁶ Odo Marquard. Kant und die Wende zur Ästhetik. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, Bd. 16, H 3 (1962), pp. 363-374.

Resumo Capítulo 11

A determinação do lugar da faculdade de juízo estética na segunda introdução (1793) à Crítica da Faculdade do Juízo de Kant

- Posição da faculdade do juízo no sistema das três críticas, tabela da Segunda Introdução à CFJ (B LVI).

<i>conjunto das faculdades do ânimo</i>	<i>faculdades de entendimento</i>	<i>princípios a priori</i>	<i>aplicação</i>
faculdades cognitivas	entendimento	conformidade a leis	natureza
sentimento do prazer e desprazer	faculdade do juízo	conformidade a fins	arte
faculdade de desejar	razão	<i>fim último</i>	liberdade

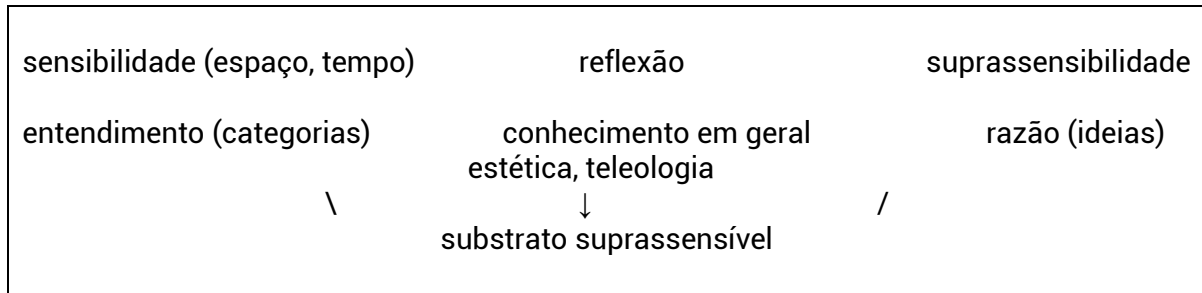
- O sentimento de prazer/desprazer e a faculdade de desejar têm referência ao substrato suprassensível

<i>Formas da faculdade de juízo reflexionante</i>			
faculdades do ânimo	faculdade de conhecimento	princípios a priori	aplicação
sentimento de prazer/desprazer	+ faculdade de juízo reflexionante em geral + faculdade de juízo estética + faculdade de juízo teleológica	+ conformidade a fins formal da natureza + conformidade a fins subjetivo-formal + conformidade a fins objetivo-formal	+ experiência como sistema de leis particulares da natureza + belo na natureza e arte + organismos na natureza

Metafísica ou doutrina em duas partes:

- metafísica da natureza
- metafísica da moral - liberdade

<i>Crítica em três partes</i>		
Crítica da Razão Pura	Crítica da Faculdade de Juízo	Crítica da Razão Prática
- Legislação dos conceitos da natureza	- autolegislação da faculdade de juízo reflexionante com seu princípio da conformidade a fins	- legislação por do conceito da liberdade da razão pura



2ª Parte: Perspectiva sobre Hegel e Adorno

Capítulo 12

A recepção da estética kantiana por Hegel na introdução das Lições sobre a Estética

I. Qual é a finalidade imanente da arte de acordo com Hegel?

A fim de poder determinar corretamente o ponto de partida para a chamada "dedução histórica do verdadeiro conceito da arte" (Hegel. Curso de Estética I, p. 74; TW 13, 83)⁴⁷ na discussão com Kant, gostaríamos de recapitular brevemente pontos importantes da discussão de Hegel sobre a finalidade imanente da arte na introdução das *Lições sobre a Estética*:

1. Hegel desenvolve o verdadeiro conceito da arte, quer dizer, a finalidade imanente da arte na crítica da visão de que a finalidade da arte é a purificação das paixões por meio da instrução e do aperfeiçoamento moral. Essa visão foi discutida no final do século XVIII, desde a determinação de Kant do belo como símbolo do moralmente bom. Schiller, por exemplo, definiu a arte como uma instituição moral em seu discurso sobre o teatro (*Schaubühnrede*).

Embora Hegel não se oponha, em princípio, à instrução moral na arte, essa finalidade não deve emergir diretamente como uma *fabula docet* e, assim, reduzir a forma sensual da obra de arte a um acessório não essencial. Nesse caso, a arte é instrumentalizada para uma finalidade externa. A forma e o conteúdo da arte são separados. A referência à moralidade não deve colocar em questão a autonomia estética da arte. O "ou ou" do ditado de Horácio – a arte deve agradar ou beneficiar – deve ser transformado em um "tanto quanto".

2. Em um segundo passo, Hegel ainda caracteriza a referência à moralidade na própria arte como deficiente, passando à crítica do ponto de vista moral. Na moralidade, o ser humano move-se nos opostos indissolúveis entre o dever universal, por causa do dever, e seus interesses particulares e inclinações naturais. Entretanto,

⁴⁷ A *Introdução* de Hegel às *Lições sobre a Estética* é citada segundo G.W.F. Hegel. *Cursos de Estética. Volume I*. Com prefácio da 1ª edição de H. G. Hotho. Tradução: Marco Aurélio Werle. Editora da Universidade São Paulo: São Paulo, 2001² e G.W.F. Hegel. *Theorie Werkausgabe* Bd. 13, Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel (Orgs.), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970 (TW 13).

os opostos da vida não se limitam à moralidade. Além disso, Hegel menciona os opostos entre o espiritual e o natural, o espiritual e o sensual, a essência e o aparecimento, e a teoria e a experiência viva. Os conflitos da vida aparecem como indissolúveis na realidade. Ao mesmo tempo, há a exigência de que esses conflitos sejam equilibrados, porque essas contradições têm um efeito destrutivo sobre a vida que produz sofrimento.

3. A filosofia conhece que a verdade está na reconciliação ou mediação dessas contradições e que essa reconciliação é somente aquela que está se realizando, na medida em que ela já é realizada em si e para si. Em conformidade com Hegel, a reconciliação não permanece como uma mera ilusão vazia, na medida em que o absoluto que realiza a reconciliação já está presente na efetividade atual. Hegel, a partir daqui, defende esse ponto de vista filosófico da reconciliação também para a arte, libertando-a de sua instrumentalização moral. A tese de Hegel é que a arte resolve sua contradição de conteúdo e forma, reconcilia-se consigo mesma, se ela trazer a verdade enquanto reconciliação à apresentação na configuração sensual.

4. A grande arte, que tem sua finalidade dentro de si, refere-se ao todo e às dimensões profundas da vida humana. Ela visualiza o curso do movimento da vida, que ocorre em opostos e conflitos, e o faz com vistas a um possível equilíbrio e reconciliação. Essa reconciliação ou mediação, entretanto, apenas pode ser o resultado ou o resumo do caminho da vida que ocorre em opostos. Os romances e os dramas são particularmente adequados para essa finalidade.

A perspectiva da reconciliação como finalidade imanente da arte atribui-lhe a tarefa de consolação. A arte oferece a certeza consoladora de que a superação dos conflitos que geram sofrimento é possível para os quais somos inevitavelmente atraídos e que, muitas vezes, parecem sem esperança na vida real e que a conquista de uma liberdade que não ameace nossa segurança interior é possível para nós. A finalidade reconciliatória imanente da arte também pode dar origem à percepção de como podemos chegar a um acordo com as deficiências de nossa existência factual, como podemos nos reconciliar com nosso sofrimento em nós mesmos e no mundo, aprendendo a aceitar-nos em nossa factualidade, a aceitar o sofrimento como um componente de nossas vidas. Ao recebermos essas obras, somos atraídos por uma agitação emocional que nos abala em nosso âmago mais profundo e que, ao mesmo

tempo, experimentamos como libertação para nós mesmos que pode ser de uma eficácia avassaladora.

Vou resumir: Em contraste com a referência da arte à moralidade, a referência da arte à verdade enquanto reconciliação diz respeito ao todo e às dimensões profundas da vida humana. Os efeitos que a verdadeira arte desencadeia não são sensações agradáveis superficiais, mas, em certo sentido, sensações substanciais que atingem o âmago da existência humana.

5. A partir daí, podemos construir uma ponte para a interpretação da arte abstrata moderna, da qual não se pode dizer que ela apresente o absoluto ou a reconciliação. Mantendo as premissas de Hegel, podemos dizer que a arte moderna apresenta a reconciliação no modo de retirada. Ela apresenta o absoluto como não presença. Assim, a arte moderna também seria orientada para a reconciliação, embora de modo negativo. A arte abstrata moderna, em particular, tem o caráter da mediação ou reconciliação impensável previamente do Eu e do mundo. Dieter Henrich tentou definir a arte moderna a partir da perspectiva do fundamento impensável previamente da subjetividade humana⁴⁸ e Theodor W. Adorno tentou identificar a referência à utopia da reconciliação na arte moderna.⁴⁹ Mas se a arte moderna pode ser corretamente interpretada dessa forma, então a tese de Hegel sobre a referência da arte à verdade é inescapavelmente correta.

II. Dedução histórica do verdadeiro conceito da arte

De acordo com Hegel, é necessário um conceito adequado de filosofia para compreender o "conceito da arte em sua necessidade interna" (*Cursos de Estética*, p. 74; TW 13, p. 83). Devido à referência à verdade da bela-arte, uma estética filosófica ou uma filosofia que se posicione do ponto de vista da verdade é necessária para sua discussão.

Somente uma filosofia que seja capaz de "superar de modo fundamental" (*Cursos de Estética I*, p. 74; TW 13, p. 83) a oposição da natureza e do espírito que

⁴⁸ Cf. Dieter Henrich. *Versuch über Kunst und Leben. Subjektivität – Weltverstehen – Kunst*, München 2001, p. 308.

⁴⁹ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1973, pp. 202s.

caracteriza a filosofia moderna é capaz de compreender seu "autêntico conceito" e o seu "conceito de natureza e arte" (idem). Essa filosofia, conforme Hegel, é a filosofia do idealismo objetivo que foi lançada por Kant e complementada por Schelling. O idealismo subjetivo de Fichte não concebe uma filosofia autossubsistente da natureza e, então, nenhuma estética filosófica pode surgir em sua base. Schelling critica a falta de uma filosofia da natureza em Fichte, enquanto Hegel aponta a falta de uma estética como déficit do idealismo subjetivo de Fichte.

Na apresentação crítica das representações comuns da obra de arte, o "meio" (*Cursos de Estética I*, p. 59; TW 13, 60) entre o universal espiritual e o particular sensual emergiu como a determinação essencial da arte, um motivo que atravessa toda a estética hegeliana. Já no início da introdução, a arte foi determinada como "o primeiro elo intermediário reconciliador entre o que é meramente exterior, sensível e o passageiro e o puro pensar, entre a natureza e a efetividade finita e a liberdade infinita do pensamento conceitual" (Curso de Estética I, pp. 32s.; TW 13, p. 21). O verdadeiro conceito de arte revelou o fundamento que permite que a arte apareça como um meio termo entre o espírito e a sensualidade. Esse fundamento reside no fato de que a tarefa e a finalidade da arte é explicitar a verdade ou a reconciliação (sob a forma da ideia) como unidade da natureza e do espírito na forma de aparecimento externo e sensível.

No início da "dedução histórica do verdadeiro conceito da arte" enquanto o ponto de partida para uma reflexão filosófica mais elevada sobre a arte como "base de sua determinação mais geral", afirma-se "que o belo artístico foi reconhecido como um dos meios que resolvem e reconduzem à unidade aquela oposição e contradição do espírito, que se baseia dentro de si abstratamente, e da natureza - tanto a que aparece externamente quanto a que é interior ao sentimento [*Gefühl*] e ao ânimo subjetivos" (*Cursos de Estética I*, p. 74; TW 13, p. 83). A arte é apenas uma forma desses meio termos, a religião e a filosofia são outras formas desses "meio termos". Para acessar esse conhecimento, é necessário elevar-se a um ponto de vista mais elevado na filosofia, que é o idealismo alemão, o qual foi exposto por Kant.

Vamos recapitular: Hegel entende a verdade como ideia e, para ele, a ideia é a unidade de conceito e realidade, o conceito que penetrou completamente na realidade. Supõe-se que a bela arte tenha uma relação essencial com a verdade,

sendo que a verdade é a articulação completa da realidade por meio do pensamento dentro do pensamento. A beleza é a articulação da realidade penetrada pelo pensamento em aparecimento sensível externalizado. Um conceito adequado de beleza pressupõe, portanto, a suprassunção da oposição entre subjetividade e objetividade.

II.1. A filosofia kantiana

A) Primeiro, Hegel faz uma avaliação geral da filosofia de Kant. Com todas as suas reservas em relação a Kant, Hegel enfatiza que a filosofia de Kant não apenas "sentiu esse ponto de unificação", como a filosofia emocional do absoluto de Jacobi, mas também definitivamente "o reconheceu e representou" (*Cursos de Estética I*, p. 74; TW 13, p. 83s). "Foi Kant que de fato transformou [tanto na filosofia prática (vontade) quanto na filosofia teórica (inteligência)] em fundamento a racionalidade que se refere a si, a liberdade e a autoconsciência que se encontra e se reconhece infinitamente em si mesma" (*Cursos de Estética I*, p. 74s. TW 13, p. 84), Kant provocou "a virada" (*Cursos de Estética I*, p. 45; TW 13, p. 84) na filosofia moderna.

Com sua virada transcendental, Kant supera o empirismo em particular, que, aliás, é incapaz de formar uma estética filosófica. A doutrina das proposições sintéticas *a priori* é o ponto de partida das críticas de Kant, com as quais se indica uma referência à verdade e, portanto, à suprassunção da oposição entre objetividade e subjetividade, que é estranha à essência do empirismo. É possível para o sujeito transcendental 1. alcançar o conhecimento objetivo por meio do pensar conceitual – independentemente do mundo natural; o fundamento da verdade não é, por conseguinte, o mundo material empírico, mas a subjetividade pensante; 2. torna-se possível estabelecer proposições morais normativas que não são rastreáveis a proposições empíricas. No desenvolvimento da filosofia moderna, Kant, realmente, ocupou apenas um estágio intermediário entre o empirismo e o racionalismo.

Em consonância com Hegel, a deficiência da filosofia de Kant consiste, em primeiro lugar, no fato de que, na filosofia teórica, ela recai "na firme contraposição do pensamento subjetivo e dos objetos objetivos" (*Cursos de Estética I*, p. 75; TW 13, p. 84), o que se reflete no dualismo entre conceito e intuição (experiência) ou

aparecimento e coisa-em-si; em segundo lugar, no fato de que a filosofia prática está presa na oposição "da universalidade abstrata e da singularidade sensível da vontade" (idem). Devido a essas oposições, a unidade da subjetividade e da objetividade apenas pode ser afirmada na figura de ideias subjetivas da razão teórica e como postulados da razão prática, que, em seu "em si essencial" (*Cursos de Estética I*, p. 75; TW 13, p. 84), escapam ao pensar cognoscente e, em sua realização prática, permanecem um mero dever ser.

Na filosofia teórica e prática, Kant "realmente representou a contradição reconciliada, mas não conseguiu desenvolver cientificamente sua verdadeira essência nem demonstrá-la como a única e verdadeira efetividade" (*Cursos de Estética I*, p. 75; TW 13, p. 83). No entanto, isso não leva à conclusão frequentemente sugerida por Hegel de que o absoluto e a reconciliação já podem ser encontrados como concluídos na efetividade. Em vez disso, Hegel parece pensar a identidade da subjetividade e da objetividade (na filosofia teórica) e a unidade do ser e do dever ser (na filosofia prática) como algo dinâmico. O sujeito cognoscente apenas pode conhecer a verdade se ela já estiver pressuposta, por sua vez, o sujeito moral apenas pode obter sua autoconfiança de que a moralidade tornar-se-á efetiva a partir da confiança em Deus, em quem a reconciliação já está presente. O pensamento de que o absoluto ou a reconciliação já deve estar pressuposta para que nós, como seres finitos, possamos estar sempre a caminho dele, é o que Hegel opõe à concepção dualista da filosofia de Kant, que leva a contradições.

Embora a filosofia de Kant esteja situada no campo da divisão do sujeito e do objeto, em sua terceira parte, a *Crítica da Faculdade do Juízo* (= CFJ), a unidade exigida é encontrada novamente sob o título "entendimento intuitivo" (*Cursos de Estética I*, p. 75; W 13, p. 84); cabendo acrescentar, apenas em algumas esferas limitadas, a saber, no belo da natureza, na arte e na natureza orgânica. Assim, o próprio Kant sugere aqui a síntese do que até então estava separado para ele: intuição e entendimento, o particular e o universal, a subjetividade e a objetividade. No entanto, a CFJ de Kant é completamente ambivalente aos olhos de Hegel: embora a unidade seja indicada nela sob o título "entendimento intuitivo", ela é subjetivamente desfigurada (cf. Enc. §§ 55, 56).

B) Em geral, Hegel enfatiza o subjetivismo da CFJ de Kant. Os organismos naturais e os objetos da bela natureza e da arte são considerados apenas sob a perspectiva da reflexão subjetiva que os ajuíza.

Como é bem conhecido, Kant distingue duas formas da faculdade do juízo. A faculdade determinante do juízo subsume o particular sob o universal dado, quer dizer, a intuição sob o conceito de entendimento. Esse é o tema da *Crítica da Razão Pura*. A faculdade de juízo reflexionante busca o universal não dado para o particular dado. O princípio da faculdade de juízo reflexionante é o da conformidade a fins, no qual, de acordo com Hegel, todo o empreendimento da CFJ é refletido e resumido. A CFJ é uma teoria da conformidade a fins. Ela parte da ideia básica de que os seres humanos têm a disposição fundamental de estruturar e ordenar com sentido a efetividade, sendo que a conformidade a fins é o título para a organização e a ordenação da efetividade. Trata-se da questão do ser humano: Como ser livre que age e põe fins, pode encaixar-se no mundo determinado por leis mecânico-causais e como a necessidade natural e a liberdade humana podem harmonizar-se entre si.

Em consonância com Kant, o princípio da faculdade de juízo teleológica é a conformidade a fins objetiva, que constitui a estrutura do organismo e da vida. Entretanto, o princípio da conformidade a fins objetiva não é constitutivo, mas apenas regulador, quer dizer, o princípio subjetivo da faculdade do juízo. Hegel interpreta a conformidade a fins objetiva no sentido de que, aqui, o conceito universal, como finalidade do organismo vivo, determina seus membros a partir de dentro, "de tal modo que o particular corresponde por si mesmo à finalidade" (*Cursos de Estética I*, p. 76; TW 13, p. 85). Ao mesmo tempo, ele critica Kant por tratar a conformidade objetiva e interna apenas como princípio subjetivo do tipo "como se". A conformidade a fins objetiva é apenas um princípio crítico de nosso entendimento para a faculdade do juízo.

O juízo de Hegel sobre a filosofia do organismo de Kant é, portanto, ambivalente. Hegel vê, na análise de Kant da conformidade a fins interna, o avanço para a compreensão da ideia concreta, a unidade da subjetividade e da objetividade, mas rejeita a reviravolta subjetivista que Kant lhe dá.

De acordo com Hegel, o semelhante vale para a concepção de Kant do juízo estético. Ele não emerge nem do entendimento como uma faculdade dos conceitos,

nem da multiplicidade colorida da intuição sensível, mas do "livre jogo do entendimento e da faculdade da imaginação" (*Cursos de Estética I*, p. 76; TW 13, 85). Nessa harmonia das faculdades de conhecimento, entretanto, o objeto apenas está relacionado ao sujeito e ao seu sentimento de prazer, de modo que essa harmonia qualifica o prazer como prazer estético.

Hegel vê a CFJ de Kant como o "ponto de partida para a verdadeira apreensão [*Begreifen*] do belo artístico" (*Cursos de Estética I*, p. 78; TW 13, 89). Sim, de acordo com ele, nela, "a primeira palavra racional sobre o belo" (Hegel. *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie III*, TW 20, p, 377) foi dita na filosofia moderna. A seguir, Hegel refere-se à aprovação das determinações essenciais da analítica do belo ou do juízo de gosto sobre o belo: desinteresse, universalidade do comprazimento, forma da conformidade a fins e necessidade do comprazimento. Hegel enfatiza que, embora as características do juízo de gosto sobre o belo estejam todas definidas pela referência ao sujeito, todas elas contêm indicações de sua validade trans-subjetiva.

II.2 A interpretação de Hegel da analítica do belo de Kant

a) O juízo de gosto de acordo com a *qualidade*: O comprazimento no belo não tem referência com o interesse, não tem referência com a faculdade de desejar, que está sempre relacionada com a existência sensorial do objeto. A existência de um objeto é o fundamento do sentimento de prazer, que, quando se torna habitual, dá origem à inclinação e ao interesse pelo objeto.

Enquanto, no agradável, há uma dependência mútua entre sujeito e objeto, de modo que ambos não são livres; no ajuizamento estético, por outro lado, ambos são livres, uma vez que o objeto belo não é usado como um meio para um fim, mas tem "sua finalidade em si mesmo" (*Cursos de Estética I*, p. 75; TW 13, p. 86). O objeto belo agrada na mera contemplação, quer dizer, por si mesmo, e não porque emanam efeitos agradáveis de sua existência. O comprazimento estético é um prazer contemplativo livre de desejo e inclinação subjetivos.

É verdade que o comprazimento desinteressado no belo também se distingue do comprazimento no moralmente bom, pois este último está sempre ligado a um interesse na existência do bem. O comprazimento no bem também não é livre, porque

a intelecção conceitual do bem leva, necessariamente, a desejar a existência do bem. Somente o comprazimento no belo é suspenso da causalidade natural, bem como da causalidade por liberdade e, portanto, verdadeiramente livre.

b) O juízo de gosto de acordo com a *quantidade*: O comprazimento no belo é, em segundo lugar, de universalidade subjetiva e sem conceito. Embora o juízo sobre o belo baseie-se no sentimento subjetivo da pessoa que julga, ele reivindica a universalidade. Todos os juízos estéticos devem achar belo o "x" que eu acho belo. Esperamos que todos compartilhem a nossa apreciação estética. Portanto, os juízos de gosto sobre o belo não são apenas relativos a pessoas, como os juízos sobre o agradável. No entanto, não podemos citar nenhum critério conceitual objetivo para a alegação de universalidade, portanto, "sem conceito". Isso distingue a universalidade estética do juízo de gosto da universalidade objetivo-conceitual do juízo de conhecimento. Além disso, o juízo de gosto faz uma reivindicação quase objetiva de validade, como se o predicado "belo" se referisse a uma propriedade objetiva do objeto.

A universalidade do comprazimento estético requer a formação do espírito para permitir que o ser humano abstraia-se de suas preferências e interesses subjetivos, para formar seu sentimento estético universalizável. Kant denomina esse sentimento estético universalizável de "senso comum". O ser humano, como um ser governado por suas inclinações, não pode julgar sobre o belo. E o gosto, como um senso comum emocional, também deve, segundo Kant, passar por uma formação cultural.

O juízo estético de um objeto belo reivindica a validade universal, embora não tenha critérios objetivos e conceituais. Hegel interpreta a falta de conceito do juízo estético, assim como os conceitos de entendimento não desempenham um papel determinante nele. O belo, assim sendo, não pode ser adequadamente apreendido por meio de conceitos de entendimento. Hegel interpreta a ausência de conceito e a imediatidade da universalidade do comprazimento no belo de uma forma mais detalhada: "na observação [Betrachtung] do belo não tomamos consciência do conceito e da subsunção que se opera sob esse conceito " (*Cursos de Estética I*, p. 76s; TW 13, p. 87). De fato, o próprio Kant trata do gosto como princípio subjetivo da faculdade do juízo que contém um "princípio de subsunção", "mas não das intuições

sob conceitos, mas da *faculdade* das intuições ou apresentações (isto é, a faculdade da imaginação) sob a *faculdade* dos conceitos (isto é, o entendimento)" (Kant. CFJ, § 35, B 147). Essa subsunção é, de fato, inconsciente, pois ocorre no jogo harmonioso da faculdade da imaginação e do entendimento. O que é decisivo nessa subsunção inconsciente é que a faculdade da imaginação não perde sua liberdade e, ao mesmo tempo, não precisa dispensar a conformidade a leis do entendimento.

c) O juízo de gosto de acordo com a *modalidade*: O comprazimento associado ao juízo estético não é apenas universal, mas também necessário. Kant afirma que o juízo de gosto sobre o belo está ligado de forma não contingente ao sentimento do comprazimento em todas as pessoas. A necessidade não é teórica nem prática, mas "subjéctiva, exemplar": a necessidade da concordância de todos com um juízo de gosto exemplar, em que a regra universal não pode ser invocada.

Kant remonta o aspecto da necessidade do juízo de gosto à suposição de um senso comum, portanto, aquele sentimento universalizável por beleza estética, que permite que a reivindicação de validade universal seja feita com necessidade. (Para todos aqueles que julgam, o seguinte é necessariamente verdadeiro: este x é belo). Essa necessidade é meramente exemplar, pois, embora exista um fundamento para a necessidade da concordância universal em um juízo de gosto (senso comum), ela não pode ser conceitualmente indicada.

Conforme Hegel, a necessidade do juízo de gosto "indica uma relação interna essencial" (*Cursos de Estética I*, p.77; TW 13, 88), a saber, entre o comprazimento e o belo, e isso sem qualquer relação com conceitos de entendimento. Em vez disso, ela está relacionada à percepção da conformidade a fins.

d) O juízo de gosto em *relação ao fim*: Hegel, obviamente, reinterpreta o termo de Kant "forma da conformidade a fins sem fim" e, precisamente, refere-se à conformidade a fins interna. Ele empreende essa reinterpretação porque, para ele, a beleza não é apenas a forma conceitualmente não compreensível e bem estruturada do objeto (isso é o que o termo de Kant "conformidade a fins subjéctivo-formal sem fim" representa), mas é a forma-formação conceitualmente incompreensível e bem estruturada do conteúdo do conceito de finalidade. Assim, a conformidade a fins do

belo aproxima-se da conformidade a fins do organismo e a tarefa é distinguir a conformidade a fins do organismo natural da conformidade a fins do belo.⁵⁰

II.3 A reinterpretação de Hegel do conceito de conformidade a fins de Kant

Vamos resumir: Hegel aprova as determinações essenciais de Kant a respeito da analítica do juízo de gosto do belo: desinteresse e universalidade do comprazimento, necessidade e forma da conformidade a fins do comprazimento. Duas coisas são significativas na interpretação que Hegel faz de Kant: 1. Ele enfatiza que, embora as características do juízo de gosto sobre o belo sejam todas definidas pela referência ao sujeito, todas elas contêm indicações de sua validade trans-subjetiva. 2. Hegel reinterpreta o conceito de conformidade a fins de Kant. É, precisamente, por meio de seu conceito de conformidade a fins que Kant cai novamente no dualismo epistemológico da subjetividade e da objetividade, que ele, de fato, superou com seu conceito de conformidade a fins. Isso significa que o conceito de Kant de conformidade a fins subjetiva-formal não supera, realmente, o dualismo da subjetividade e da objetividade. A principal crítica que Hegel faz a Kant é o fato de ele não ter resolvido o problema da subjetividade da estética. Hegel avalia a posição de Kant a partir de seu próprio ponto de vista, afirmando ter mostrado as suas deficiências imanentes.

De que forma Hegel reinterpreta o conceito de conformidade a fins de Kant? De acordo com Hegel, o conceito de razão de fim é subjacente ao belo, mas não da maneira que a representação conceitual é conhecida separadamente de sua realização, porém o fim aparece "como realizado" no objeto belo (*Cursos de Estética I*, p. 77; TW 13, p. 87). Recordemos a lei de arte do característico de Alois Hirt (cf. *Cursos de Estética I*, pp. 41-45; TW 13, pp. 33-39): A conformidade a fins do belo significa a adequação da espécie particular da apresentação em relação a um conteúdo apresentado. Na bela obra de arte, há uma relação conforme a fins entre

⁵⁰ Para um estudo recente sobre o pensar em termos de fins e de conformidade a fins em Kant e Hegel, consulte: Karen Koch. *Denken in Zwecken. Bedeutung und Status der Teleologie in der theoretischen Philosophie Kants und Hegels*. Hamburg: Meiner, 2023.

um fim com conteúdo substancial da razão e sua formação, na qual ele está realizado, de tal forma que os dois lados não podem ser separados um do outro.

Em contraste com a conformidade a fins finita e externa, em que o fim e a realização do fim caem fora um do outro como no trabalho e na ação, na conformidade a fins interna, eles estão em unidade indivisa na atividade artística que produz a beleza artística. Outro exemplo da conformidade a fins interna, ou seja, da inseparabilidade do conceito de fim e da realização do fim, é o organismo da natureza. Os membros de um organismo são conforme a fins integrados em um todo funcional, cuja finalidade é a reprodução de si mesmo. O fim é realizado nos membros, uma vez que eles são fins e meios uns dos outros.

Essa conformidade a fins interna também vale para o belo. O belo é "a correspondência conforme a fins do interior e do exterior" (*Cursos de Estética I*, p. 77; TW 13, p. 87), ou seja, ele carrega dentro de si a mediação conforme a fins do lado espiritual e sensível. Para o organismo e o belo valem, portanto, que, neles, na maneira da conformidade a fins interna, o conceito de finalidade e sua realização na multiplicidade externa não estão separados, o conceito de sua finalidade, conseqüentemente, não precede sua realização. Enquanto a conformidade a fins do organismo consiste no fato de que os membros e o todo são mutuamente fim e meio, a conformidade a fins do belo distingue-se por uma relação de correspondência entre o interior e o exterior.

Hegel obviamente tem a posição de que o conceito de conformidade a fins subjetivo-formal sem fim é uma conseqüência da desfiguração subjetivista de Kant do conceito de conformidade a fins e do conceito de finalidade. Para Kant, a conformidade a fins sem fim está sempre presente quando algo é assim constituído como se uma vontade o tivesse conscientemente moldado dessa forma, de acordo com um fim, sem que possamos especificar esse fim porque nós não o conhecemos. É claro que a finalidade aqui sempre significa a finalidade de um sujeito que age ou produz.

Para Kant, a conformidade a fins subjetivo-formal sem fim tem essencialmente dois significados: a) estrutura de ordem conceitualmente incompreensível de um objeto; relação conforme a fins das partes do objeto entre si e com o todo: conformidade a fins estrutural de um objeto, sem que se possa ser

averiguado um fim com base no qual eles são assim ordenados, b) conforme a fins em relação ao sujeito julgador e suas faculdades de conhecimento.

Uma consequência do conceito da forma da conformidade a fins sem fim é que Kant interpreta o belo como um bem-ordenado sem significado. A pressuposição para esse conceito é que Kant baseie seu conceito de finalidade e conformidade a fins em artefatos, em objetos produzidos por seres humanos. O fim é o conceito de um objeto que é, ao mesmo tempo, a causa de sua possibilidade (o produto representado na mente); a conformidade a fins é a realização apropriada do fim. Kant denomina o produto realizado, que foi executado de acordo com seu conceito de finalidade, de conforme a fins (conforme a fins = adequado a uma finalidade).

Para Hegel, a conformidade a fins externa e finita é a realização ativa de uma finalidade em objetos externos, enquanto, para Kant, a conformidade a fins externa é basicamente o que constitui a conformidade a fins em geral. Portanto, Kant elimina o conceito de finalidade pela conformidade a fins interna dos objetos. Assim, Kant distingue duas formas de conformidade a fins sem fim: a) a conformidade a fins objetivo-material sem fim: os organismos da natureza; b) a conformidade a fins subjetivo-formal sem fim, que ocorre nos juízos de gosto sobre o belo.

Hegel, ao contrário, distingue três formas de conformidade a fins: 1. a externa do espírito prático-poiético: trabalho e ação; 2. a conformidade a fins interna da vida orgânica; e 3. a interna da ideia do belo, na qual a conformidade a fins interna da vida natural retorna em um nível espiritual mais elevado. Em primeiro lugar, Hegel faz a distinção entre a conformidade a fins externa e interna; em segundo lugar, não faz abstração do fim no caso da conformidade a fins interna. Para ele, o fim não é apenas o conceito de um objeto externo, mas também um princípio organizador interno. Dessa forma, Hegel retorna a uma tradição teleológica mais antiga, a saber, a tradição aristotélica de pensar na finalidade. O problema com Hegel, entretanto, parece ser o fato de ele não conseguir distinguir bem entre a conformidade a fins interna da vida orgânica e a da arte. Mas essa aparência é enganosa. Primeiro, a obra de arte deve, de fato, ser concebida como uma espécie de organismo e, segundo, é uma espécie de organismo mais elevado do que a vida natural (Sobre a comparação da ideia do belo com a da vida em Hegel, cf. *Cursos de Estética I*, pp. 131ss, 138ss; TW 13, pp. 157ss; 167ss).

As obras de arte são produtos organicamente formados pelo espírito humano. Nelas, nem o particular é meramente acidental, nem o sentido, o sentimento, o ânimo e a inclinação são meramente subsumidos em categorias universais de entendimento e dominados pelo conceito de liberdade em sua universalidade abstrata, mas estão conectados de maneira interna ao conceito. A matéria não é determinada externamente pelo pensamento, mas o natural tem, ele mesmo, medida, fim e, em si mesmo, sua correspondência com o espiritual. A elevação da intuição e da sensação à universalidade espiritual corresponde ao fato de que o pensamento deixou de lado sua inimizade contra a natureza e está entusiasmado com ela. Natureza e liberdade, sensualidade e conceito encontram seu direito e satisfação em um só.

A obra de arte é, portanto, uma forma particular do organismo que tem uma conformidade a fins interna estética e, assim, distancia-se da efetividade fenomenal da vida cotidiana. A unidade e a coerência interna da obra de arte não devem parecer forçadas ou intencionais, mas apenas podem fazer-se sentir de forma alusiva, quer dizer, sugestivamente, na autossustentação das partes. Sobre a teoria da obra de arte de Hegel, cf. *Cursos de Estética I*, pp. 138-141; TW 13, pp. 155-157).

A tese de Hegel é a de que Kant, ao explicar o ajuizamento estético do belo com o conceito de "forma da conformidade a fins sem fim", reivindicou, de fato, o conceito de uma conformidade a fins interna, tal como é concebida no conceito de finalidade dentro de si. A falha de Kant é que ele não investiga conceitualmente a noção do fim e da conformidade a fins e nem a reconhece em seu teor de verdade, mas apenas a apreende subjetivamente.

Em resumo, Hegel observa que Kant considerava o belo apenas subjetivamente e não como "o que é em si e para si verdadeiro e efetivo" (*Cursos de Estética I*, p. 78; TW 13, p. 89). A subjetividade da estética aponta para problemas não resolvidos em Kant, aos quais Hegel responde e pretende resolver com sua estética.

II.4 Transição da subjetividade do estético em Kant para o subjetivismo do estético no romantismo

A subjetividade do estético implica, em primeiro lugar, que, no ajuizamento estético, o objeto está relacionado apenas ao sujeito e suas faculdades cognitivas e, em segundo lugar, que a norma do gosto tem apenas o caráter de um senso comum a ser adquirido e é, portanto, apenas subjetiva.

A despeito da prova da legitimidade da reivindicação de universalidade do juízo de gosto, no caso de juízo factual, o julgador nunca pode ter certeza se ele julgou de acordo com a norma e, por conseguinte, fez corretamente um juízo universalmente válido. O juízo de gosto factual continua na incerteza sobre o que ajuíza. Isso coloca em questão a prova da possibilidade principal de um juízo de gosto universalmente válido. Kant não resolveu o problema da subjetividade, embora ele tenha dado algumas dicas para uma solução: Essas dicas incluem a referência à arte clássica antiga, a tematização do ideal de beleza e a inclusão da moral na estética. Em terceiro lugar, a subjetividade da estética inclui a afirmação de que todo sujeito deve experimentar o belo por si mesmo e encontrar "dentro de si" (Kant. CFJ§ 17, B 55) o ideal do belo como um padrão do ajuizamento. Com isso, contudo, é feita a transição para a subjetividade que se põe absoluta, aquela consciência romântica e irônica que se eleva ao "mestre sobre a lei e a Coisa" (= eticidade juntamente compartilhada) (Hegel. *Filosofia do Direito*, TW 7, § 140 observação).

Se perguntarmos sobre o conjunto de problemas com os quais Hegel deparou-se em sua época com o romantismo, é a onipresença do estético enraizada na subjetividade absolutizada, que hoje foi herdada do romantismo pelo desconstrutivismo pós-moderno e proclamada na teoria e implementada na prática. A onipresença do estético significa que, no horizonte dessas teorias, a própria efetividade torna-se uma construção estética, um jogo, uma encenação ou uma aparência.

A tese de Hegel sobre o absolutismo estético do romantismo é, grosso modo, a seguinte: O esteticismo romântico é apenas a absolutização da subjetividade do estético e, portanto, sua decadência. Assim sendo, ele é internamente deficiente em

termos estéticos. Em outras palavras, a estética de Hegel como um todo pode ser entendida como mais avançada em relação à estética romântica.

Em nossa opinião, atualmente, estamos nos deparando com uma situação semelhante à da era do pós-modernismo, em que temos um "boom da estética". Em sua estética, Hegel tentou dar uma resposta crítica à onipresença do estético.⁵¹ Neste sentido, este parece ser um ponto de partida adequado tanto para uma interpretação filosófica da estética de Hegel quanto para uma discussão crítica com a estética pós-moderna.

⁵¹ Um exemplo da onipresença da estética no pós-modernismo é o programa da Art Nouveau no início do século XX, que afirmava "que toda vida é beleza". A negação da diferença entre vida e arte leva a uma estetização abrangente da vida. Isso significa um recalçamento e ocultação da banalidade da vida cotidiana. O que significaria assoar o nariz como beleza?

Resumo Capítulo 12

A análise de Kant do juízo de gosto (JG) na analítica do belo da Crítica da Faculdade do Juízo (CFJ) e a crítica de Hegel

I. A crítica geral de Hegel à CFJ de Kant é seu subjetivismo.

- O princípio da faculdade de juízo reflexionante da CFJ é a conformidade a fins.
- A faculdade de juízo determinante subsume o particular no universal dado, quer dizer, a intuição sob um conceito de entendimento. A faculdade de juízo reflexionante busca o universal não dado para o particular dado. O princípio da faculdade de juízo reflexionante é o da conformidade a fins. Ver a explicitação abaixo sobre esse princípio.
- Hegel diz sobre a CFJ de Kant que ela é o "ponto de partida para a verdadeira apreensão [*Begreifen*] do belo da arte" (Hegel. *Cursos de Estética. Vol. I*, p. 78) e "a primeira palavra racional sobre o belo" (Hegel. *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie III*, TW 20, p. 377).

II. A discussão das determinações essenciais da analítica do belo ou da análise do gosto (sobre a interpretação hegeliana de Kant na estética, cf. Hegel. *Cursos de Estética I*, pp. 74-78; TW 13, pp. 83-89).

- ✓ O gosto é a "faculdade de ajuizamento < *Beurteilung* > do belo" (CFJ, B 4; A 4, observação). O juízo de gosto (= JG) diz: "x é belo".

1. O JG de acordo com a qualidade (CFJ, §§ 1-5)

<i>o agradável</i>	<i>o belo</i>	<i>o bom</i>
apetece na sensação sensorial	agrada na mera contemplação	é apreciado em virtude da intelecção
ligado com interesse na existência do objeto	sem interesse objeto é apreciado por si mesmo	ligado com interesse no bom
compulsão causalidade da natureza todos os seres dos sentidos	liberdade prazer de contemplação estético especificamente humanos	compulsão causalidade por liberdade todos os seres da razão

2. O JG em termos da quantidade (CFJ, §§ 6-8)

- ✓ O JG é de universalidade subjetiva.
- ✓ Universalidade objetiva: é baseada em conceitos, pode ser provada.
- ✓ Universalidade subjetiva: sem conceito.
- ❖ "vale para todos": ≠ todos os x são belos
A universalidade subjetiva: "x é belo" vale para todos os sujeitos julgadores.
- ❖ No JG, "x é belo", o x ajuizado como belo atua como um quase-objeto.

3. O JG de acordo com a modalidade (CFJ, §§ 18-22).

- O JG é de necessidade subjetiva.

ajuizamento estético	
objeto belo	← sujeito
jogo das faculdades de conhecimento (faculdade da imaginação e entendimento), = necessário e a priori	

ligado ao sentimento estético de prazer/ comprazimento = de acordo com uma regra que não pode ser alegada conceitualmente
= exultação das faculdades cognitivas = necessidade subjetiva e exemplar: Exijo que todos concordem com meu JG exemplar.

4. O JG de acordo com a relação (CFJ, §§ 10-14)

- O JG é conforme a fins/apropriado para o sujeito julgador com seu jogo das faculdades cognitivas: faculdade da imaginação e conhecimento, causando o sentimento estético de prazer/comprazimento.
- A teoria da conformidade a fins de Kant:
- Fim: Conceito de um ser consciente de um objeto a ser produzido.
- Conformidade a fins: a) utilidade, adequação ou utilidade dos meios para o objetivo real da ação, b) harmonia, ordem, bem-ordenado.
- A conformidade a fins sem fim: está sempre presente quando algo é como se uma vontade o tivesse produzido conscientemente assim, de acordo com um fim, mas sem que possamos indicar esse fim. Assim, a beleza da natureza é, por assim dizer, como feita para a contemplação estética.
- 1. Conformidade a fins objetivo-material sem fim, mas apenas como princípio subjetivo do tipo "como se": organismos da natureza.
- 2. Conformidade a fins subjetivo-formal sem fim: o belo.

- A conformidade a fins subjetivo-formal sem fim tem dois significados:

52

a) a bem-ordenação conceitualmente incompreensível da forma de um objeto = relação conforme a fins das partes entre si e com o todo da forma bem-ordenada, sem que seja possível averiguar um fim com base no qual a forma do objeto assim concebido é ordenada.

b) conforme a fins em relação ao sujeito julgador e ao jogo de suas faculdades de conhecimento.

PS: Com sua teoria do belo da arte (CFJ, §§ 46-50), Kant torna relevantes visões cujo valor estético não se esgota no mero fato de serem belas. Com sua doutrina das ideias estéticas, Kant transcende os limites estreitos de sua própria teoria do gosto. Neste sentido, a plenitude do significado da obra de arte expressa nelas não se abre ao gosto, mas à razão interpretativa; e baseia-se em outras condições que a mera beleza dos objetos.

- A teoria da conformidade a fins de Hegel (cf. Hegel. *Cursos de Estética I*, pp. 77-75; TW 13, pp. 87-89):

1. conformidade a fins externa, finita: o conceito de fim e a realização do fim caem fora um do outro: espírito prático/poiético (ação, trabalho).

2. conformidade a fins interna: inseparabilidade do conceito de fim e a realização do fim:

a) conformidade a fins interna da natureza orgânica. No organismo natural, suas partes realizam o princípio ou o fim do todo, servindo umas as outras reciprocamente como fins e meios.

⁵² A introdução do conceito de "conformidade a fins sem fim" em vez do conceito tradicional de beleza "unidade na multiplicidade" pode ser considerada a obra-prima estratégica de Kant.

b) conformidade a fins interna da ideia do belo: um fim de razão de conteúdo e substancial não está separada de sua forma-configuração externa e, portanto, não a precede. Hegel refere-se à lei de arte de Alois Hirt, segundo a qual essa é a maneira especial pela qual um conteúdo no sentido do *sujet* é trazido à apresentação. Ela contém a exigência de que tudo o que há de particular na forma-configuração deve servir para caracterizar o conteúdo apresentado (cf. Hegel. *Cursos de Estética I*, pp. 41-45; TW 13, pp. 33-39).

➤ A questão central em Hegel é a seguinte: Como pode ser compreendida com mais precisão a diferença entre a conformidade a fins do organismo natural e a do belo na arte? (para uma comparação da ideia do belo com a da vida em Hegel, cf. Hegel. *Cursos de Estética I*, pp. 131s, 138s; TW 13, pp. 157s; 167s). A obra de arte é uma forma particular do organismo que apresenta uma conformidade a fins estética interna e, assim sendo, distancia-se da efetividade fenomenal da vida cotidiana. A unidade e a conexão interna da obra de arte não devem aparecer forçadas ou de forma intencional, mas apenas alusivas, quer dizer, podem ser percebidas apenas de forma insinuante na autossubsistência das partes. Sobre a teoria de Hegel da obra de arte, cf. Hegel. *Cursos de Estética I*, pp. 128-141; TW 13, pp. 155-157).

A crítica de Hegel à teoria do JG de Kant:

1. Todas as características do JG são caracterizadas pela referência ao sujeito, mas também contêm indicações de uma validade trans-subjetiva. Os JGs são juízos de valor subjetivos e, ao mesmo tempo, reivindicam uma validade universal e necessária.
2. O conceito de conformidade a fins de Kant faz com que ele caia novamente no subjetivismo ou no formalismo.

3. Kant não resolveu o problema da subjetividade da estética.

Capítulo 13

O fim da arte na contemporaneidade

I. Sobre o fim da arte em Hegel

1. A arte bela transcende a efetividade finita da sociedade burguesa. Hegel desenvolve a necessidade da arte a partir da falta da efetividade finita da sociedade burguesa, na qual os indivíduos livres experimentam-se realmente não livres e limitados.⁵³ Somente na arte bela, o espírito humano é capaz de contemplar para si mesmo sensivelmente sua infinitude e liberdade. A arte surge da necessidade de resolver a oposição entre a liberdade do indivíduo que precisa de reconciliação e o mundo não reconciliado. Portanto, seu tema constante é a reconciliação entre o universal e o particular, entre o espiritual e o sensível.⁵⁴

2. Por um lado, a arte rompe com o egoísmo privado dos membros da sociedade burguesa, mostrando-lhes a parcialidade de sua liberdade e a satisfação de suas necessidades na vida burguesa por meio da visão da liberdade e da reconciliação objetivadas nessa mesma arte, que, ao mesmo tempo, permite e motiva a crítica a essa parcialidade e limitação. Por outro lado, com o surgimento do cristianismo, ela não pode originalmente fundar essa liberdade e reconciliação. Essa fundamentação da liberdade e reconciliação foi transmitida à religião cristã. Hegel descreve a beleza que se tornou possível com o surgimento do cristianismo como

⁵³ Hegel discute a transição do espírito objetivo (sociedade, Estado) para o espírito absoluto (arte, religião, filosofia) no item "Posição da Arte em relação à Efetividade Finita e à Religião e Filosofia" na primeira parte de suas *Lições sobre a Estética I*. cf. TW 14, pp. 127-144; *Cursos de Estética. Vol. I*, pp. 107-120.

⁵⁴ A reconciliação aqui deve ser entendida principalmente como reconciliação moral, que tem seu modelo na reconciliação cristã-religiosa. Hegel desenvolve a reconciliação moral a partir do nível religioso como ideal no final da *Fenomenologia do Espírito* nos capítulos sobre a boa consciência, a religião manifesta e o saber absoluto (cf. G.W.F. Hegel. *Phänomenologie des Geistes*. In: TW 3, pp. 464-494; pp. 545-574; pp. 575-582). A conexão entre concorrência, direito e moralidade na sociedade burguesa é constatada por Hegel, mas não por Adorno. Os dois permanecem presos em uma crítica moral da sociedade. Adorno, além disso, dá ao ideal da reconciliação moral uma fundamentação metafísica mais profunda com uma transcendência irruptiva (cf. Th. W. Adorno. *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, pp. 192-205). Adorno segue Kant, segundo o qual a estética salva a metafísica porque ela não é mais possível em nível do conhecimento.

"beleza espiritual"⁵⁵, na qual o religioso como tal é central, a saber, a história da redenção, isto é, a vida, a morte e a ressurreição de Cristo.

3. Com a separação da religião e da arte no decorrer da forma romântica da arte, esta tem a possibilidade de dar uma multiplicidade de orientações sobre o sentido e a finalidade da vida no âmbito da função fundadora de cultura da religião, que faz do mundo, em toda a sua deficiência, um lar para os seres humanos. No final da forma romântica da arte, o "humanus" torna-se o "novo santo"⁵⁶ da arte. Assim, a arte mantém sua relevância no sentido da religião estética da arte de Goethe. Ela não é mais o único poder de orientação, mas traz à tona diversas possibilidades de formas humanas da vida nas quais a busca por uma vida que faz sentido é exemplificada.

Essa abertura para tudo o que move o ser humano abre a possibilidade de a arte moldar artisticamente todos os conteúdos do mundo. Para Hegel, a única garantia de que a arte continuará a proporcionar a presença vívida de Deus na consciência finita está na multiplicidade da orientação do mundo que a arte, a partir de então, oferece às pessoas. Contudo, com a libertação da arte no papel de serva da religião, há a necessidade de uma garantia complementar do absoluto na realidade finita: "A arte [...] tem seu futuro na verdadeira religião [religião cristã]"⁵⁷, na filosofia e no público que a discute.

A arte cede seu papel de orientação final e força legitimadora na sociedade e no Estado para a religião, a filosofia e o público deliberativo. O significado remanescente e insubstituível que ainda tem a arte, cabe ser cultivado pelo Estado em suas instituições educacionais. Hegel defende um museu nacional no qual as grandes obras do passado sejam coletadas e apresentadas em exposições.

II. Sobre o fim da arte em Adorno

1. A transição de Hegel do espírito objetivo (sociedade, Estado) para o espírito absoluto (arte, religião, filosofia) pode ser criticada: Se o espírito subjetivo decide

⁵⁵ G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik II*. In: TW 14, p. 129.

⁵⁶ G.W.F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik II*. In: TW 14, p. 237.

⁵⁷ G.W.F. Hegel. *Enzyklopädie III*, § 563. In: TW 10, p. 372.

dissolver sua oposição à efetividade não reconciliada separadamente de sua existência efetiva no Estado e na sociedade burguesa de tal forma que ele busca sua liberdade e reconciliação além dela, então essa transição não elimina as oposições e as contradições da efetividade finita e o espírito também não realiza efetivamente sua soberania, mas apenas em sua imaginação. O espírito absoluto (arte, religião e filosofia) é o reino da soberania imaginada.

2. A arte é uma expressão do protesto contra a negatividade do existente e, ao mesmo tempo, sua legitimação. A arte, que, em suas possibilidades imanentes, sempre permite que as potencialidades reais dos indivíduos sociais brilhem, tem algo de ideológico, porque pretende que as pessoas tenham uma pequena parcela de felicidade geral no terreno da efetividade social não reconciliada. As oposições e contradições que Hegel atribui à efetividade finita como tal são essencialmente de natureza social.

3. A arte está associada à mistificação que, por meio dela, partindo da limitação dos indivíduos na efetividade social, as contradições socialmente produzidas aparecem ser suprassumíveis, as quais, no entanto, continuam a existir em toda a sua severidade. A liberdade do indivíduo de referir-se à possibilidade real da individualidade livre e da reconciliação das oposições no domínio especial da arte, que não são efetivas na sociedade e, com base nisso, desfrutar da satisfação de uma necessidade socialmente inatingível, constitui a mistificação associada à arte na sociedade burguesa: "Em sua própria verdade, a reconciliação que a realidade empírica nega, ela [a arte] é cúmplice da ideologia, fingindo que a reconciliação já existe".⁵⁸

É questionável se a arte, de fato, atende bem à necessidade da libertação individual das contradições da efetividade social, uma vez que, em seu domínio, não há mais nem mesmo uma tentativa de anexar a esse mundo as razões que justificariam a vontade da afirmação. Em vez disso, a necessidade da arte satisfaz a necessidade da reconciliação das pessoas apenas na fruição da arte, afastando-se

⁵⁸ Th. W. Adorno. *Ästhetische Theorie* (1970), p. 203. Essa mistificação está relacionada ao caráter enigmático da arte, do qual Adorno fala repetidamente (cf. idem, pp. 182 e segs.; pp. 192 e segs. et al.), segundo o qual a arte necessariamente obscurece o que está buscando. Nas obras de Thomas Mann, por exemplo, o leitor apenas reconhece a mensagem mais profunda por meio do estilo de escrita irônico do autor, que a enigmatiza e oculta.

do mundo: "Sério é a vida, alegre é a arte".⁵⁹ Como negação espiritualmente imanente da sociedade burguesa, o reino da arte é expressão necessária da retirada do indivíduo de uma efetividade experimentada como ruim. Mesmo na contemporânea, a arte mantém seu significado original, segundo o qual ela é a transformação do terrível em belo.⁶⁰

Concretizar as razões para a crítica da sociedade não na arte, mas na própria sociedade, não seria teoria da arte, mas teoria social. Esta visa à transformação socioeconômica da sociedade e não se reduz à crítica moral da sociedade, como faz a arte; Adorno também critica a sociedade de acordo com as linhas da crítica moral da arte.

4. Em conformidade com Adorno, para expor o potencial moral sociocrítico da arte, a tarefa é demonstrar seu caráter social por meio da lógica interna da efetividade estética da própria arte: "Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam nas obras de arte como os problemas imanentes de sua forma. Isso, e não a inclusão de elementos objetivos, define a relação da arte com a sociedade".⁶¹ O autor continua: "De acordo com sua própria lei, a individualização é limitada pelo universal, pela sociedade; a arte conduz para fora e, no entanto, não para fora; o mundo que ela reflete permanece o que é porque é meramente refletido pela arte".⁶²

Poderíamos, neste ponto, interpretar o fim da arte bela em Adorno da seguinte maneira: A tentativa de transpor, na beleza da obra de arte, a ruptura pressuposta entre a liberdade dos indivíduos que precisam de reconciliação e a efetividade social não reconciliada, para reconciliá-la diretamente na obra de arte, deve necessariamente esbarrar em uma barreira, já que o indivíduo moderno e contemporâneo pode render-se à ilusão da liberdade na arte, mas, ao mesmo tempo, deve reproduzir as contradições sociais em sua particularidade socialmente determinada. Esse limite das tentativas da liberação espiritual dos indivíduos na arte

⁵⁹ Friedrich Schiller. *Wallenstein Lager Prolog*.

⁶⁰ Cf. Pindar, *a Décima Segunda Pítia*. In: Michael Theunissen. *Pindar. Menschenlos und Wende der Zeit*. München: Verlag C.H. Beck, 2000, pp. 1007-1008. Para a interpretação de Theunissen da Décima Segunda Pítia, cf. idem, pp. 442-482. A ode narra o mito da invenção da bela flauta pela deusa Atena, que imita o lamento do terrível. Na medida em que a beleza imita o terrível, ela também preserva o terrível dentro de si.

⁶¹ Th. W. Adorno. *Ästhetische Theorie* (1970), p. 16.

⁶² Th. W. Adorno. *Ästhetische Theorie* (1970), p. 521.

teria de ser comprovado analiticamente pelas contradições inerentes à própria obra de arte espiritual-sensível.

5. A grande arte do início da modernidade, em particular, que escolhe conteúdos substanciais para seu conteúdo (cf. por exemplo, *A Divina Comédia* de Dante e *Fausto* de Goethe), com os quais ela varia o tema moral sempre idêntico da reconciliação do universal e do particular, nega, com a seriedade apropriada a esse tema, que tenha ocasiões e objetos a oferecer, o livre jogo harmonioso das faculdades de conhecimento e, assim sendo, é, muitas vezes, prejudicial ao prazer da arte. Para a arte da modernidade desenvolvida, isto é, da contemporânea, deixa de existir a necessidade de mediação harmoniosa da forma e do conteúdo na arte-bela. O fato de suas obras serem consideradas belas, é visto pelos artistas mais como reprovação do que como complemento: "A experiência artística apenas é autônoma quando se livra do gosto pelo prazer".⁶³ Em resposta a Schiller, Adorno afirma: "O cidadão quer que a arte seja opulenta e a vida ascética; seria melhor o contrário".⁶⁴

Em conformidade com Adorno, a arte contemporânea expressa o fracasso do desejo de reconciliação em face da efetividade não reconciliada do mundo e, portanto, o sofrimento causado por ela. Em suas dissonâncias, ela mostra a luta apaixonada, mas fútil, entre o indivíduo que precisa de reconciliação e o mundo não reconciliado. Ela aponta para a necessidade de mudar o mundo sem conseguir isso. O fracasso da tentativa de reconciliação pode transformar-se em uma recusa explícita da reconciliação, que está inscrito no curso da forma de arte e traz à tona a inibição interna do movimento da subjetividade que visa à liberdade e à reconciliação.⁶⁵

6. Como a arte enquanto "beleza destituída de poder"⁶⁶ ilumina apenas pontualmente o ideal da reconciliação, enquanto transcendência principal da efetividade não reconciliada, ela é incapaz de cumprir sua promessa. Como consequência, em última análise, a arte quer transformar a realidade social não

⁶³ Th. W. Adorno. *Ästhetische Theorie* (1970), p. 26.

⁶⁴ Th. W. Adorno. *Ästhetische Theorie* (1970), p. 27.

⁶⁵ Portanto, não é o caso, como alguns supuseram, que Adorno substitua o sujeito revolucionário perdido (o proletariado) pela arte. Em vez disso, a arte expressa a necessidade da mudança social e, ao mesmo tempo, sua impossibilidade.

⁶⁶ Th. W. Adorno/M. Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1969, p. 33.

reconciliada, cuja transcendência é invocada por ela, porém, ela está submetida às leis do princípio da utilidade e à perspicácia comercial do mercado.

Ao apontar a necessidade e a possibilidade da reconciliação sem ser capaz de realizá-la, a arte continua sendo uma mera performance. Nos atos exibicionistas monocrônicos e monótonos de liberdade, a arte torna-se uma celebração da liberdade abstrata e da própria particularidade do artista. Na arte abstrata, o artista celebra sua liberdade de expressão, que não é limitada por nenhuma lei estética. Por querer apresentar-se nessa celebração como o cumprimento de sua missão, a arte moderna é cúmplice da fraude que a indústria cultural completa. Ela engana as pessoas quanto à libertação que a arte promete proporcionar, porque sempre oferece as mesmas variantes estéticas na produção em série para confirmar a visão de mundo arraigada no público, cujo abalo colocaria em questão as certezas de sua existência na sociedade moderna e contemporânea.

7. Adorno revelou a tendência da arte contemporânea à autonegação, que reside no fato de ela tornar-se abstrata. A arte torna-se abstrata ao nivelar todas as diferenças. O nivelamento das diferenças, das formas e das figuras, que também é ocultação, é acompanhada pelo gesto do desaparecimento, do silêncio e do silenciamento. O artista da arte abstrata não permite que a lei do objetivo ou outras leis estéticas restrinjam sua liberdade da produção artística. Esta é uma liberdade abstrata que se abstrai de todo conteúdo. O que importa é a performance de ser capaz de desconsiderar as leis estéticas. O artista quer ser reconhecido em sua liberdade artística de expressão.⁶⁷ A liberdade abstrata tem suas raízes na propriedade privada, que se abstrai do conteúdo objetivo da propriedade. Ela depende apenas da disposição excludente da riqueza monetária, não do conteúdo dessa riqueza.

⁶⁷ Um bom exemplo é o pintor alemão Gerhard Richter, que é considerado, no momento, o mais caro pintor em atividade. Atualmente, a Neue Nationalgalerie, em Berlim, está exibindo o famoso ciclo Birkenau de Richter, de 2014, que consiste em quatro pinturas abstratas em grande escala, nas quais não se vê nada além de movimentos de espátulas cinzas, às vezes verdes e vermelhas. Somente a gênese das pinturas deixa claro seu conteúdo. Richter pintou originalmente quatro fotografias do campo de concentração de Auschwitz-Birkenau, tiradas por um prisioneiro e, depois, pintou sobre o que havia sido pintado. Primeiro, Richter apropria-se culturalmente do sofrimento dos prisioneiros, pintando-os e, em seguida, desloca o sofrimento pintando sobre ele. O trabalho abstrato oblitera os traços do assassinato em massa. O que Richter consegue fazer é trazer seu próprio estado de ânimo melancólico à tona com as pinturas abstratas. As pinturas são, por assim dizer, a nova ideologia alemã colocada em imagem de reconciliar-se com o passado fascista.

Quando a arte abstrata celebra a liberdade abstrata, ela celebra a liberdade burguesa e o faz na forma ideológica de dizer que essa é a verdadeira liberdade. Adorno diagnosticou não apenas o ponto de convergência da arte de vanguarda e da indústria cultural, que enganam a liberdade que prometem; tanto a arte da indústria cultural, como também a arte de vanguarda estão submetidas à dialética do esclarecimento, segundo a qual a racionalidade transforma-se em irracionalidade e a liberdade, em falta de liberdade. Portanto, está afetado o próprio conceito normativo da arte orientado para a arte de vanguarda. Adorno estava ciente disso, mas não tirou nenhuma consequência crítica desse fato em relação à sua própria teoria. Assim, podemos dizer: Adorno vê não apenas o fim da arte bela e refinada, mas o fim da arte autêntica em geral.

III. Considerações finais: Arte, filosofia e estética

1. Qual é a diferença entre filosofia e arte? A filosofia, na medida em que é algo bom, deve ser - como Hegel sabia - filosofia científica⁶⁸. Entendida racionalmente, a filosofia precisa desenvolver o conceito da arte. As questões que ela aborda são as seguintes: Quais as determinações na arquitetura, na pintura, na música, na poesia e no cinema etc.? Qual é o seu fundamento e a sua finalidade? Ao desenvolver o conceito de sua Coisa, a abordagem científica do assunto afasta-se deles e faz juízos sobre eles que são tão precisos quanto possível, isto é, juízos objetivos.

2. A poesia (e igualmente a pintura, a música etc.) não faz juízos objetivos sobre o mundo, mas estabelece uma certa relação entre a subjetividade e a objetividade, na qual o que importa é a expressão externa da própria subjetividade interna do artista. Enquanto o filósofo científico ou o cientista visa à Coisa própria, fazendo juízos objetivos, a Coisa do poeta é sua própria subjetividade, cujas ideias ele quer dar objetividade por meio da fantasia, da faculdade da imaginação e do entendimento. O poeta apresenta sua subjetividade em oposição à objetividade do

⁶⁸ Entendemos, a partir de Hegel, que a filosofia deve ser científica, isto é, a filosofia precisa fundamentar seus juízos. Então, a filosofia científica é aquela que argumenta. O fundamento de um juízo é um silogismo: Conceito, juízo e silogismo são as formas pelas quais a filosofia progride cientificamente. A filosofia científica não tem nada a ver com o cientificismo, ou seja, a redução da filosofia à ciência natural.

mundo e quer apresentar seu sofrimento no mundo, que decorre do fato de o mundo não corresponder ao seu ideal moral. O objetivo do poeta é sempre a moralidade imaginada e não cumprida. Um idealismo da moralidade atravessa a história da poesia moderna e contemporânea.

3. As teorias da estética visam a um conhecimento justificador da arte. Elas proclamam que a arte deve ser promovida como uma questão socialmente necessária e útil à sociedade. Em outras palavras, elas elogiam a arte como um luxo socialmente necessário por sua utilidade ideológica localizado no reino da liberdade.⁶⁹ As teorias estéticas querem garantir espaço e um maior reconhecimento à arte, porque entendem que a arte é indispensável para a crítica das relações sociais. Para Adorno, a arte é, ao mesmo tempo, a única instância verdadeira de concordância e de não concordância com o mundo. O fato de a arte ser o único verdadeiro ajuntamento da efetividade não é correto, porque a concordância e a crítica do mundo existem igualmente na consciência comum e científica (que inclui a filosofia científica), não o sendo apenas em nível estético.

4. A apresentação estética da negatividade da realidade social na arte expressa o sofrimento produzido por ela, bem como a indignação moral com relação a ela, mas não chega a refletir sobre as razões do estado negativo do mundo. A arte detém-se na intuição e na representação do negativo do mundo criadas pela faculdade da imaginação e na indignação moral em relação a esse negativo do mundo. Ela não prossegue para explicar esses estados negativos. É por isso que a crítica moral da arte e as relações sociais criticadas coexistem permanentemente. A crítica moral da arte, ou a crítica moral da arte da sociedade, no desenrolar da modernidade, alojou-se na sociedade ao lado da sociedade criticada. Ela incorpora, por assim dizer, a má consciência da sociedade, que tem um lugar legítimo nela. Não se trata de uma declaração teórica de guerra à sociedade.

⁶⁹ Sobre o reino da liberdade no qual a cultura está situada, Karl Marx escreve: "De fato, o reino da liberdade começa onde o trabalho deixa de ser determinado por necessidade e por utilidade exteriormente imposta; por natureza, situa-se além da esfera da produção material propriamente dita" (Karl Marx. *Das Kapital Vol. III*. In: Marx-Engels-Werke Vol. 25, Berlin 1973, p. 828). O domínio da liberdade não é o tempo livre do não trabalho, mas o tempo livre para atividades que não estão ligadas à produção material como o trabalho, quer dizer, para atividades que são "fins em si mesmos" (idem). Sobre a cultura nas sociedades de classe e no socialismo, cf. Christian Iber. *A Cultura. O que é e como funciona?* In: Temas de Filosofia Política Contemporânea [recurso eletrônico]. Leno77 Danner (Org.). Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2013, pp. 122-138.

A crítica filosófica científica da sociedade, como existe na crítica da economia política de Marx, vai além da crítica moral-religiosa da realidade negativa. Ela expõe as razões da realidade negativa em suas oposições e contradições e mostra os fins dominantes em sua incompatibilidade com uma vida boa para os membros da sociedade. A partir da declaração teórica de luta da sociedade, surge a necessidade de sua transformação prático-socialista.

5. O que restaria da arte no socialismo? Localizada no reino da liberdade, a arte seria o objeto de prazer, de fruição estética e de discussão crítica, livremente acessível a todos, sobre o conteúdo da arte bem ou mal apresentado em termos de habilidade. Nesse contexto, não haveria tabu algum em dedicar-se às obras de arte tradicionais, mas também às modernas e contemporâneas, aliás, nem mesmo no que diz respeito à "nova música" (Schönberg etc.). A natureza prescritiva das teorias da estética, ou seja, o conceito normativo da arte como o de Adorno que prioriza a arte de vanguarda, teria tido seu tempo. Coisas novas seriam bem-vindas e, se fossem agradáveis, seriam recepcionadas. A autonomia da arte e a apreciação crítica da arte apenas se tornariam realidade no socialismo.

Resumo capítulo 13

O fim da arte contemporânea

I. O fim da arte em Hegel

1. Transição do espírito objetivo para o espírito absoluto:

- - Sociedade e Estado: oposições e contradições.
- - A arte, a religião e a filosofia visam à reconciliação das oposições e das contradições.

2. O fim da arte como a consciência abrangente de uma época ocorre com a forma romântica da arte, na qual ocorre uma separação entre arte e religião cristã.

✓ A forma romântica da arte: arte ↔ religião

✓ Com a separação da arte e da religião, a arte pode tornar todos conteúdos em seu objeto ou seu tema. No centro da arte está o "humanus" como o novo santo.

3. A consciência abrangente de uma época está concentrada na religião cristã e em um público debatedor. A arte está sob os cuidados do Estado moderno.

II. O fim da arte em Adorno

❖ 1. A arte não é capaz, na modernidade e na contemporaneidade desenvolvidas, de reconciliar as oposições e as contradições da sociedade e do Estado; ao contrário, ela participa das oposições e das contradições e as reproduz em suas formas. No entanto, ela permite que a reconciliação utópica apareça em seu interior. A arte vai além da sociedade e, no entanto, está envolvida nela.

❖ 2. A arte contemporânea, que reproduz dentro de si as contradições e a irreconciliabilidade do mundo e expressa-as em sua negatividade, recusa-

se a ser bela. No desenrolar da modernidade, o fim da arte é, antes de tudo, o fim da arte bela.

❖ 3. A arte que não é mais bela tem a tendência à autonegação de si mesma. Adorno diagnostica essa tendência à autodestruição na arte abstrata (pintura abstrata e nova música), que, de fato, também é o fim da arte autêntica em geral.

❖ 4. A arte abstrata, que se abstrai de todo o conteúdo, é uma expressão da liberdade burguesa, que Adorno erroneamente considera ser o próprio conceito de liberdade.

III. Considerações finais: Filosofia, arte e estética

➤ 1. A filosofia científica⁷⁰ e a arte têm uma posição diferente em relação à efetividade. Enquanto a filosofia científica desenvolve o conceito da arte em juízos objetivos, visando à objetividade em geral, a arte preocupa-se com a expressão objetivada da subjetividade do artista.

➤ 2. A arte defende um idealismo da moralidade e contém uma crítica moral-religiosa da sociedade. Ela mede a realidade negativa em relação ao ideal de reconciliação.

➤ 3. A filosofia científica vai além da arte e de sua crítica moral, fornecendo uma explicação da efetividade negativa, expondo as razões de suas contradições e mostrando que os fins dominantes são incompatíveis com uma vida boa.

➤ 4. Somente no contexto do socialismo, a autonomia da arte e a avaliação crítica da arte são realizadas pela reabilitação simultânea da arte como arte bela. Somente sob o socialismo, todo o patrimônio da arte é preservado e apreciado esteticamente junto com o novo na arte e disponibilizado para discussão livre e acessível a todos.

⁷⁰ Entendemos, a partir de Hegel, que a filosofia deve ser científica, isto é, a filosofia precisa fundamentar seus juízos. Então, a filosofia científica é aquela que argumenta. O fundamento de um juízo é um silogismo: Conceito, juízo e silogismo são as formas pelas quais a filosofia progride cientificamente. A filosofia científica não tem nada a ver com o cientificismo, ou seja, a redução da filosofia à ciência natural.

Bibliografia

Bibliografia básica

ADORNO, Theodor W./HORKHEIMER, Max. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1969.

ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

ARISTOTELES. *Metafísica*. Ensaio interdutório, texto grego com tradução e comentário de Giovanni Reale. Volume II. Texto grego com tradução ao lado. Tradução: Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

KANT, Immanuel. *Duas Introduções à Crítica do Juízo*. Ricardo Ribeiro Terra (Org.). São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.

HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik I*. In: G. W. F. Hegel. Theorie-Werkausgabe Bd. 13, Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel (Orgs.), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

HEGEL, G.W.F. *Phänomenologie des Geistes*. In: G. W. F. Hegel. Theorie-Werkausgabe Bd. 3, Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel (Orgs.), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

HEGEL, G. W. F. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III*. In: G.W.F. Hegel. Theorie-Werkausgabe Bd. 10, Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel (Orgs.), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. V. I. Trad. Marco A. Werle. São Paulo: EDUSP, 2001.

IBER, Christian. *Inwiefern ist Kant in seiner Ästhetik sein eigener Häretiker? [Até que ponto Kant é seu próprio herege em sua estética?]* In: *Dialektik – Zeitschrift für Kulturphilosophie* 2001/2. Christoph Hubig, Ulrich Johannes Schneider, Pirmin Stekeler-Weithofer (Orgs.). Hamburg: Felix Meiner Verlag 2001, pp. 33-43.

IBER, Christian. *Warum bedürfen Geschmacksurteile nach Kant einer Deduktion? [Por que os juízos do gosto requerem uma dedução, de acordo com Kant?]* In: *Die Vollendung der Transzendentalphilosophie in der Kritik der Urteilskraft*. Philosophische Schriften (PHS) Bd. 68. Reinhard Hiltcher, Stefan Klingner, David Süß (Orgs.), Berlin: Duncker&Humblot 2006, pp. 103-123.

IBER, Christian. *A Cultura. O que é e como funciona?* [Kultur. Was ist und wie funktioniert sie?]. In: Temas de Filosofia Política Contemporânea [recurso eletrônico]. Leno Danner (Org.). Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2013, pp. 122-138.

DELEUZE, Gilles. *A Filosofia Crítica de Kant*. Lisboa: Edições 70, 1994.

GUYER, Paul. *The Cambridge Companion to Kant*. New York, Cambridge: 2008.

HENRICH, Dieter. *Explicación kantiana del juicio de estetico*. Estudos de Filosofia. Universidade de Antioquia, Medellín. 1992.

LEBRUN, Gerard. *Kant e o fim da metafísica*. Trad. de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

HEIDEGGER, M. *Nietzsche. Vol. 1*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

HEIDEGGER, M. *A doutrina kantiana do belo. Sua interpretação equivocada por meio de Schopenhauer e de Nietzsche*. In: idem, pp. 98-113.

MARTINEZ, Gustavo L. *Intersubjetividade y gusto em la Crítica Del juicio*. In: SOBREVILLA, David. *Filosofia, política y estética em la Crítica Del juicio de Kant*. Actas del Coloquio de Lima conmemorativo del bicentenário de la tercera Crítica. Lima: Goethe-Institut, 1991. pp. 167-182.

RÖHDEN, V. *O sentido do termo 'Gemüt' em Kant*. In: *Analytica*, Rio de Janeiro: 1 - 1993, pp. 61-75.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung I. Zweiter Teilband*. In: Schopenhauers Werke Bd. II, Anhang: Kritik der Kantischen Philosophie, Zürich: Diogenes Verlag AG, 1977.

TROMBETTA, Gerson Luís. *O que há de moderno na estética de Kant: uma 'outra' leitura dos paradoxos da Crítica da Faculdade do Juízo Estética*. In: HANSEN, Gilvan L.; CENCI, Elve M. *Racionalidade, modernidade e universidade: Festschrift em homenagem ao prof. Leonardo Prota*. Londrina: CEFIL. Editora da UEL, 2000.

Bibliografia complementar

ADORNO, Theodor W. *Sobre Walter Benjamin: recensiones, articulos, cartas*. Trad. espanhol Carlos Fortea. Madrid: Ed. Catedra, 2001.

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

- ALLISON, Henry E. *Pleasure and Harmony in Kant's Theory of Taste: A Critique of the Causal Reading*. In: PARRET, Herman (ed.) (1998). *Kants Ästhetik. Kant's Aesthetics. L' esthetique de Kant*. Berlin / New York: De Gruyter.
- ARENDT, Hannah. *Lições sobre a Filosofia Política de Kant*. Trad. André Duarte de Macedo. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.
- ARISTÓTELES. *A Poética Clássica. Aristóteles, Horácio e Longino*. Trad. Jaime Bruna. 12. Ed. – São Paulo: Cultrix, 2005.
- BARTUSCHAT, Wolfgang. *Zum systematischen Ort von Kant's Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt am Main 1972, 1994².
- BOJANOWSKI, J. *Kant über das Prinzip der Einheit von theoretischer und praktischer Philosophie*. In: Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Otfried Höffe (Org.). Berlin/Boston: De Gruyter, 2018², pp. 21-36.
- BRANDT, R. *Von der ästhetischen und logischen Vorstellung der Zweckmäßigkeit (Einleitung VI-IX)*. In: Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Otfried Höffe (Org.). Berlin/Boston: De Gruyter, 2018², pp. 37-54.
- CAYGILL, Howard. *Dicionário Kant*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- CENCI, Ângelo V. (Org). *Temas sobre Kant: metafísica, estética e filosofia política*. Porto Alegre: Edipucrs, 2000.
- DAHLHAUS, Carl. *Zu Kants Musikästhetik*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* (1953), pp. 338-347.
- DE DUVE, Thierry. *Kant depois de Duchamp*. Rio de Janeiro – Revista de Mestrado em História da Arte EBA, UFRJ: 1998.
- DE FRIAS, Linconl. *A Capacidade de Imaginação Produtiva em Kant – as relações entre a "Analítica Transcendental" e a "Capacidade de Juízo Estética"*. Orientador: Professor Doutor Rodrigo Duarte. Linha de Pesquisa: Estética e Filosofia da Arte. Belo Horizonte: UFMG, Maio de 2006.
- DIELS, Hermann; KRANZ, Walter (Orgs.). *Fragmente der Vorsokratiker. Erster Band [Primeiro volume]*. Berlin 1952.
- DORSCHER, Andreas. *Gestaltung – Zur Ästhetik des Brauchbaren*, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter: 2002.
- FIGUEIREDO, Vinicius de. *A natureza conivente: a importância transcendental do gosto para o conhecimento em Kant*. In: *Studia kantiana*, São Paulo, v. 3, n.1, p. 161-194, nov. 2001.

FRANK, Manfred; ZANETTI, Veronique. *Kants Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie. Text und Kommentar*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

GUYER, Paul. *Kant and the Claims of Taste*. New York, Cambridge: 1997.

HADDOCK-LOBO, Rafael (Org.). *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

HENRICH, Dieter. *Versuch über Kunst und Leben. Subjektivität – Weltverstehen – Kunst*, München: Carl Hanser, 2001.

HERDER, Johann Gottfried. *Kalligone*. 3 Bde. Leipzig 1800; à Musik cf. Vol. 2., pp. 147-186.

HÖFFE, Otfried (Org.). *Immanuel Kant. Kritik der Urteilskraft*. Berlin: Akademie Verlag, 2008.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig: Hirzel, 1850.

KALUZA, B. *Kants Kritik der Urteilskraft im Entwurf der beiden Einleitungen*, (Dissertation) Basel 1971.

KOCH, Karen. *Denken in Zwecken. Bedeutung und Status der Teleologie in der theoretischen Philosophie Kants und Hegels*, Hamburg: Meiner, 2023.

KIVY, Peter (org.). *Estética – Fundamentos e questões de Filosofia da Arte*. São Paulo: Paulus, 2008.

KLEIST, Heinrich von. *Über das Marionettentheater*, in: *Sämtliche Werke und Briefe II*, H. Sembdner (Orgs.), München 196.

KULENKAMPFF, Jens. *Do gosto como uma espécie de sensus communis ou sobre as condições da comunicação estética*. In: ROHDEN, Valério. 200 anos da crítica da faculdade do juízo de Kant. Porto Alegre: Ed. Da Universidade, Instituto Goethe, 1992.

KULENKAMPFF, Jens. *Kants Logik des ästhetischen Urteils*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1978, 1994².

KULENKAMPFF, Jens. *Musik bei Kant und Hegel*. In: *Hegel-Studien 22* (1987), pp. 143-147.

LEBRUN, Gerard. *A terceira crítica ou a teologia reencontrada*. In: *Sobre Kant*, org. Rubens Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.

LIEDKE, M. *Der Begriff der reflektierenden Urteilskraft in Kants Kritik der reinen Vernunft*, (Dissertation) Hamburg 1964.

- MARQUARD, Odo. *Kant und die Wende zur Ästhetik*. In: Zeitschrift für philosophische Forschung, Bd. 16, H 3 (1962), pp. 363-374.
- MARX, Karl. *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie Bd. 3. Der Gesamtprozeß der kapitalistischen Produktion*. In: Marx-Engels-Werke Bd. 25, Berlin: Dietz Verlag, 1973.
- NASCIMENTO, L. F. S. *Traduzir em imagens - Gênio e exposição simbólica na Crítica do Juízo*. Departamento de Filosofia da FFLCH da USP, v. 34, pp. 253-269, 2004.
- NASCIMENTO, L. F. S. *Exposição e gênio na 'Crítica do Juízo'*. Cadernos de Filosofia Alemã, Universidade de São Paulo, v. 4, pp. 31-40, 1998.
- NIETZSCHE Friedrich. *Also sprach Zarathustra*. Kritische Studienausgabe (= KSA). Band 4, Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Orgs.). München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Fragment 34 (29)*, in: KSA. Bd. 7, p. 801.
- OTTO, Markus. *Ästhetische Wertschätzung. Bausteine zu einer Theorie des Ästhetischen*. Berlin: Akademie Verlag, 1993.
- OSTARIC, Lara. *The Critique of Judgment and the Unity of Kant's critical System*. Cambridge University Press, 2023.
- PANOFSKY, E. *Ideen. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der ästhetischen Kunsttheorien [Ideias. Uma contribuição para a história conceitual das teorias estéticas da arte]*. In: Studien der Bibliothek, Warburg, Nr. V. Leipzig, Berlin 1924.
- PETER, Joachim. *Das transzendente Prinzip der Urteilskraft. eine Untersuchung zur Funktion und Struktur der reflektierenden Urteilskraft bei Kant*. In: Kant-Studien. Ergänzungsheft 126. Berlin/New York 1992.
- PRIES, Christine. *Übergänge ohne Brücken. Kants Erhabenes zwischen Kritik und Metaphysik*. Berlin, New York: De Gruyter, 1996.
- RIND, Miles. *Can Kants Deduction of Judgments of Taste be Saved?* In: Archiv für Geschichte der Philosophie. D. Frede, W. Bartuschat (Orgs.), Vol. 84, 2002, pp. 20-45.
- SCHILLER, Friedrich. *Kallias oder über die Schönheit / Anmut und Würde*. Stuttgart: Reclam, 1986.
- SCHILLER, Friedrich. *Wallenstein I. Wallensteins Lager / Die Piccolomini*, Stuttgart: Reclam, 2001.

SWEET, Kristi. *Kant on Freedom, Nature, and Judgment. The Territory of the Third Critique*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.

THEUNISSEN, Michael. *Vorentwürfe von Moderne. Antike Melancholie und die Acedia des Mittelalters*, Berlin/New York: De Gruyter, 1996.

THEUNISSEN, Michael. *Pindar. Menschenlos und Wende der Zeit*. München: Verlag C.H. Beck, 2000.

TONELLI, Giorgio. *Von den verschiedenen Bedeutungen des Wortes ‚Zweckmäßigkeit‘ in der Kritik der Urteilskraft [Dos significados diversos da palavra „conformidade a fins“ na Crítica da Faculdade do Juízo]*, in: *Kant-Studien* 49, 1957/58, pp. 154-166.

TREDE, J.H. *Die Differenz von theoretischem und praktischem Vernunftgebrauch und dessen Einheit innerhalb der Kritik der Urteilskraft*, (Dissertation) Heidelberg 1969.

WINDELBAND, Wilhelm. *Präludien. Aufsätze und Reden zur Einleitung in die Philosophie*, Freiburg im Breisgau 1884.

