

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA - MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA FILOSOFIA MODERNA E CONTEMPORÂNEA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

A RELEVÂNCIA DA GENIALIDADE PARA O SISTEMA CRÍTICO KANTIANO.

LUIZ CARLOS DE SOUZA FILHO

CURITIBA

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA - MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA FILOSOFIA MODERNA E CONTEMPORÂNEA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

LUIZ CARLOS DE SOUZA FILHO

A RELEVÂNCIA DA GENIALIDADE PARA O SISTEMA CRÍTICO KANTIANO.

Dissertação apresentada como requisito à obtenção do grau de Mestre do Curso de Mestrado em Filosofia do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr Vinicius Berlendis de Figueiredo

CURITIBA

2011

“O Engenho é uma certa força ínsita naturalmente na alma e com capacidade própria. O engenho nasce com a natureza, melhora com o uso, idiotiza-se com o trabalho desmedido, aguça-se com o exercício moderado.”

Hugo de São Vitor

Resumo

A presente dissertação visa dar um panorama geral sobre o papel da genialidade na filosofia de Immanuel Kant, possibilitando assim identificar que a genialidade está localizada no limite do sistema crítico kantiano, ou seja, a produção artística só é possível graças as faculdades do gênio permanecerem no âmbito supra-sensível e sua arte ser produzida no mundo sensível. Com isso, o gênio insere-se em um embate presente em todo o sistema kantiano, a saber, a distinção entre liberdade e natureza. Portanto o gênio deve ser livre para produzir uma obra de arte e simultaneamente pertencer à natureza que é determinada. Notamos também que a genialidade passa por mudanças no decorrer do pensamento kantiano, pois no período pré-crítico existe a possibilidade do gênio, movido pelo entusiasmo, tanto no âmbito das ciências quanto no das artes, pois a genialidade segundo Kant é inata, é um dom dado pela natureza, e falar em inatismo nas ciências é no mínimo polêmico. Contudo, no período crítico a genialidade limita-se à produção artística, desaparecendo por completo do âmbito científico. O entusiasmo que movia tanto o gênio científico quanto o artístico permanece, com a diferença de que nas ciências Kant dá ao nome de Grandes Cérebros e nas artes de Gênios. Outro aspecto que abordamos no decorrer da pesquisa é que a arte só é possível mediante liberdade, isto é, mediante um arbítrio que põe a razão como fundamento de suas ações. Uma novidade no pensamento kantiano, pois este mecanismo no qual a razão é fundamento de nossas ações limitava-se a moralidade, agora com a Crítica do Juízo este mecanismo também é responsável pela produção artística.

Palavras Chave: Gênio – Arte – Entusiasmo – Liberdade – Imaginação - Razão.

Abstract

The present dissertation offers an overview on the role of geniality in the philosophy of Immanuel Kant, making it possible to identify that geniality is located in the bounds of the Kantian system of criticism, therefore, the artistic production is only possible because the faculties of the genius remain in the super sensible realm and art is produced on the sensible world. Thus, the genius finds himself as part of a battle present throughout the Kantian system: the distinction between freedom and nature, so the genius must be free to make a work of art and simultaneously belong to nature which is determined. Also remarkable is the fact that the concept of geniality changes as the Kantian thought progresses. As for the pre critical period, there is the possibility of the genius moved by enthusiasm in the realms of both, science and art; such a surprising fact once geniality is, according to Kant, inborn, a gift given by nature, and to talk about something being inborn is, to say the least, controversial in terms of science. Nevertheless, in the critical period geniality is limited to the artistic production, vanishing completely from the scientific perspective. The enthusiasm which moved the artistic and the scientific geniuses remain almost intact, except from the fact that Kant calls it Great Minds in the sciences and Geniuses when it comes to the matters of art. Another aspect analyzed by this project is that art is only possible through freedom, through a will that establishes reason as the core of its actions. This is new to the Kantian thought since the mechanism in which actions are based on reason was limited to morality, but with KdU it is also responsible for the artistic production.

Key-words: Genius – Art – Enthusiasm – Freedom – Imagination - Reason

Sumário

Introdução	06
1. Gênio: entre a natureza e a arte	12
1.1. A novidade da estética no sistema crítico – O Objeto que não é determinado.....	14
1. 2. Gênio: determinado ou indeterminado.....	17
2. Entre a Genialidade, o Misticismo e a Ciência	25
2.1. A Definição do gênio artístico e a remota possibilidade do gênio científico.....	25
2.2. O Filósofo e o Gênio.....	30
2.3. Gênios: os entusiastas da natureza.....	32
3. O Gênio e suas faculdades	42
3.1. Genialidade: Imitação da natureza ou criação natural?.....	42
3.2. A Razão, a Imaginação e a Arte.....	44
3.3. O privilégio e o tormento do gênio: A imaginação e a razão.....	51
4. O Sublime como fonte da produção artística	62
4.1. A Liberdade do sublime.....	66
4.2. O Sublime e a Razão - O Gênio e o Belo.....	69
4.2.1. O Sublime e o Sentimento de Respeito.....	73
4.3. O Sublime e as ideias racionais – O Belo e as ideias estéticas.....	81
4.4. Genialidades: Inatismo ou Aprendizado.....	84
5. A Comunicabilidade da Arte – O Sensus Communis	88
5.1. O gênio e o gosto: a insociabilidade da arte.....	96
Considerações Finais	106
Referências	
Bibliográficas	110

Introdução

“É o bom senso, a razão que tudo faz:
Virtude, gênio, espírito, talento e gosto.
O que é virtude? Razão posta em prática;
Talento? Razão produzida com brilho;
Espírito? Razão que sutilmente se exprime.
O gosto apenas é bom senso delicado,
E o Gênio é a razão sublime.”
M. J. Chénier

Segundo Kant a “(...) natureza era bela se ela ao mesmo tempo parecia ser arte; e a arte somente pode ser denominada bela se temos consciência de que ela é arte e de que ela apesar disso nos parece ser natureza” (KdU180 - §45). Imediatamente nos vem algumas inquietações: “Como um produto técnico pode ser dito belo? Como posso, sem ilusão, julgar uma obra artificial como se ela fosse natural?” (Lebrun 530). São com estas questões que Lebrun dá início aos seus pensamentos e argumentações a respeito da produção artística, e o papel que ela desempenha dentro do sistema crítico kantiano. Estes questionamentos também nos provocam e nos encaminham para esta dissertação. Na busca de uma resposta satisfatória para tais perguntas, nos deparamos com a figura do gênio artístico, o sujeito responsável por transcender a técnica e produzir arte. Seria ele realmente necessário para o pensamento crítico e filosófico de Kant?

Sabemos que a KdU veio para amenizar o “abismo” existente entre o conhecimento teórico¹ e o conhecimento prático. Essa “passagem” dar-se-ia através da faculdade de julgar, particularmente na “experiência” estética e nos juízos de gosto² que tornam:

(...) por assim dizer, possível a passagem do atrativo dos sentidos ao interesse moral habitual sem um salto demasiado violento, na medida em que ele representa a faculdade da imaginação como determinável também em sua liberdade como conforme a fins para o entendimento e ensina a encontrar uma complacência livre, mesmo em objetos dos sentidos e sem um atrativo dos sentidos (KdU260 - §59)

Se realmente esse é o papel exercido pela terceira crítica de Kant, qual seria o papel do gênio que parece estar imerso em meio a esse abismo entre os dois “mundos”, o teórico e o prático? Como pode num “(...) mundo demasiado humano da cultura, que até aqui foi

¹ Entendendo conhecimento teórico como o conhecimento dentro dos limites mostrados pela KrV, ou seja, o conhecimento empírico.

² “É por mediação do belo que o homem alcança a mais perfeita harmonia entre si e o mundo, porque não só compreende mas experimenta, sabe que toda a ordem e toda a regularidade, toda unidade e toda lei repousam na mesma forma originária, que um só e mesmo todo exprime-se imediatamente tanto em si mesmo quanto em todo ser.” (Cassirer 414)

apresentado como incompatível com a beleza livre, como, contudo, o 'Künstler' [artista] pode surgir?" (Lebrun 530).

Segundo Cassirer a "(...) maneira de Kant, que via em Rousseau o Newton do mundo moral, a estética do século XVIII procura e exige um Newton da arte" (Cassirer 373). Seria ele, mesmo Kant, o novo Newton da teoria estética? Não no sentido da produção artística, mas sim na fundamentação dos princípios e nas questões fundamentais pelas quais todos os artistas e filósofos pós-Kant buscavam seguir e responder em suas produções.

A estética kantiana tem por objetivo submeter também a arte ao espírito crítico, ao espírito do esclarecimento. Já na primeira crítica, Kant anunciava que a sua época era "(...) a época da crítica, à qual tudo tem que se submeter. A *religião*, pela sua *santidade* e a *legislação*, pela sua *majestade*, querem igualmente subtrair-se a ela. Mas então suscitam contra elas justificadas suspeitas e não podem aspirar ao sincero respeito, que a razão só concede a quem pode sustentar o seu livre e público exame." (KrV AXI). Sendo assim, a estética também deve submeter-se a ela, pois nada escapa a crítica, ao espírito do esclarecimento³.

Qual a importância desta problematização entre arte e técnica, crítica e esclarecimento, com o tema desta dissertação? A partir do momento em que existe uma diferença de natureza entre arte mecânica e arte bela, separa-se também a técnica da arte, sendo necessário o aparecimento de uma figura que seja capaz de produzir arte através de uma técnica, mas que não seja determinada nem regada, esta figura é o gênio artístico. Este é capaz de transcender a técnica e produzir arte livre. Esta necessidade do talento genial já estava presente nos escritos de Hume⁴:

Há em Londres uma centena de marceneiros capazes de fabricar igualmente bem uma mesa ou uma cadeira, mas nenhum poeta é capaz de escrever versos com um espírito e uma elegância comparáveis aos de Pope. (Hume 316)

Notamos então que desde Hume essa ideia de que para a produção artística é preciso gênio e não somente técnica está presente, porém tal teoria permanece e consagra-se somente na filosofia kantiana⁵:

³ “Embora o século XVIII se defina em grande parte pelo dom de crítica que o impulsiona e o domina, ele deve a Lessing não ter caído numa interpretação puramente negativa da crítica, ter sabido reconduzir a crítica a vida, tê-la amoldado e manejado como ferramenta indispensável à vida, assim como o desenvolvimento e à constante renovação do espírito” (Cassirer 466)

⁴ Antes de Hume, Shaftesbury já difundia a ideia da diferença entre a produção mecânica e a produção genial, porém é somente com Kant que essa “teoria” é consagrada.

⁵ “Se a arte, conformemente ao conhecimento de um objeto possível, simplesmente executa as ações requeridas para torná-lo efetivo, ela é arte mecânica; se, porém, ela tem por intenção imediata o sentimento de prazer, ela se chama arte estética. Esta é ou arte agradável ou arte bela, ela é arte agradável se seu fim é que o prazer acompanhe as representações enquanto simples sensações; ela é arte bela se o seu fim é que o prazer as acompanhe enquanto modos de conhecimento.” (KdU178 - §44).

A arte distingue-se também do ofício <Handwerk>; a primeira chama-se arte livre, a outra pode também chamar-se arte remunerada. Observa-se a primeira como se ela pudesse ter êxito (ser bem-sucedida) conforme a um fim somente enquanto jogo, isto é, ocupação que é agradável por si própria; observa-se a segunda enquanto o trabalho, isto é, ocupação que por si própria é desagradável (penosa) e é atraente somente por seu efeito (por exemplo, pela remuneração), que, por conseguinte, pode ser imposta coercitivamente. (KdU176 - §43)

Temos aqui um comentário interessante de Kant sobre o trabalho, onde pode ser interpretado como uma crítica às produções artísticas que visam como fim a remuneração e não somente o gozo. É somente a arte que tem como fim o livre jogo da imaginação com o entendimento que pode ser considerada livre e bela, já a arte remunerada a qual chamamos de “trabalho” é penosa e por si mesma desagradável. Fato que aparece do mesmo modo nos escritos de Goethe, nos quais afirma:

Uma matéria alcança por meio do trabalho de um autêntico artista um valor interior, que permanece para a eternidade, ao passo que a forma dada por trabalhador mecânico, inclusive ao metal mais precioso, sempre tem em si mesmo, no melhor trabalho, algo de insignificante e de indiferente, que apenas pode alegrar enquanto é novo. (Goethe 88)

Sendo assim, vemos emergir a figura do gênio como um agente privilegiado, pois este foge da determinação da natureza e ainda permanece preso a seus limites. Dando arte a um produto técnico, um “valor interior que permanece para a eternidade”, ou seja, o gênio interpreta a natureza de modo genial e a comunica de modo inteligível através de uma técnica que ao mesmo tempo transcende a própria técnica.

A Arte não é, de maneira nenhuma, mimesis no sentido em que se aterias ao aspecto exterior das coisas, à sua simples aparência, procurando copiá-las tão fielmente quanto possível. A forma de “imitação” que lhe é própria pertence a uma outra esfera e, por assim dizer, a uma outra dimensão, porquanto não imita simplesmente o produto mas o ato de produção, não o que é engendrado mas a própria gênese. Poder mergulhar diretamente nessa gênese e participar nela intuitivamente, eis a verdadeira natureza e o mistério do gênio, segundo Shaftesbury. E foi assim que o problema do gênio se converteu no genuíno problema fundamental da estética. (Cassirer 418)

Kant, herdeiro do pensamento de Shaftesbury, pensa também o gênio como um sujeito privilegiado pela natureza em “dar regra à arte”. Pois o que seria mergulhar na gênese da natureza, se não um privilégio? Seria de algum modo entender como natureza opera em seus princípios mais obscuros. Nesta relação entre gênio e natureza, a interpretação genial da natureza ganha status de arte bela, que por sua vez é comunicável universalmente mesmo sem

um conceito que a universalize. Pois ela “tem que transparecer tão livre de toda coerção de regras arbitrárias” que produz um “sentimento de liberdade no jogo de nossas faculdades de conhecimento” (KdU180 - §45).

Ainda podemos trazer à nossa investigação um debate que é inseparável de toda teoria kantiana, a filosofia do iluminismo. Qual seria o papel do gênio artístico para o próprio esclarecimento, em outras palavras, qual seria a “função” do gênio na economia da filosofia da história, na destinação moral da humanidade? O gênio é o sujeito que vive no limite crítico entre o ideal e o real, ou entre o sensível e o supra-sensível e que por vezes ultrapassa os próprios limites da crítica tornando-se um misantropo, um dogmático, ou ainda um louco; então como pode tornar-se parte do sistema o qual ele próprio está destinado a ultrapassar? Por fim, como essa figura que recebe um “dom” (inato) da natureza para produzir a arte, pode encaixar-se na doutrina o esclarecimento que pode resumir-se em “pensar por si mesmo”? Ou seja, por mais esclarecido que alguém possa ser jamais se tornará um “gênio” se a natureza assim não o quiser.

Segundo Lebrun essa questão pode ser interpretada nos seguintes termos:

Seguramente, a dedução do gênio mais remete à “banalidade” do entendimento do que anuncia as “boas novas” reconciliadoras que Novalis e Schlegel vão prodigalizar. Mas a originalidade da análise “esclarecida” aparece melhor se a compararmos às interpretações românticas. Se o conceito kantiano de “gênio” pertence à Aufklärung, é sobretudo por que ele afasta a questão da origem e da essência do poético e por que não propõe dele nem uma simbólica nem uma psicológica mítica. (Lebrun 560)

Vemos que para Lebrun, o gênio surgiria na filosofia da Aufklärung para sanar as dificuldades do surgimento da essência poética, e que a produção não seria um subjetivismo místico, e sim um ideal puramente humano. Pois o “(...) pensamento 'genial' (pensamento engenhoso) é aquele que, abandonando o caminho do hábito e do cotidiano, chega a uma visão nova e surpreendente das coisas e compraz-se na expressão 'imprópria', a saber, na metáfora e na figura”. (Cassirer 419)

Cada vez mais, a época iluminista aprende a renunciar ao “absoluto”, no sentido estritamente metafísico, ao ideal de um conhecimento “a imagem do conhecimento divino”, para substituí-lo por um ideal puramente humano, que ela procura constantemente definir com maior exatidão e preencher com mais perfeição. (Cassirer 459)

A época do iluminismo, a época da crítica, tem como objetivo renunciar a metafísica também na arte, ou seja, de que o gênio possui em si algo de divino, para submeter também à estética à crítica. Isso significa que o gênio passa a ser o símbolo da subjetividade moderna e

não mais uma divindade. Ainda assim nos resta a questão: Como Kant permite que através da razão um homem atinja seu fim supremo da moralização do homem e não permite que um homem através de sua razão torne-se um gênio?

Como podemos observar nos escritos de Kant, o gênio é um escolhido pela natureza, recebe, é dotado de um espírito genial. O que nos leva a uma possível interpretação de que um homem por mais que estude, pesquise, treine, sinta, contemple, etc. nunca se tornará um Gênio sem a permissão da natureza. “(...) O gênio consiste na feliz disposição, que nenhuma ciência pode ensinar e nenhum estudo pode exercitar, (...) (KdU199 - §49)”. Seria esta uma tentativa de unir o espírito crítico com a subjetividade romântica? “Coube ao Século do Iluminismo a glória incomparável e imprescritível de ter cumprido a tarefa de unir, com uma perfeição inigualada, a obra crítica à obra criadora conferindo a cada uma das virtudes da outra” (Cassirer 371). Porém, se a genialidade permanece sendo uma “disposição de ânimo” isso não resguardaria um resquício de misticismo, já que não pode ser ensinada nem explicada ?

Essa disposição da alma entendida como um todo é a marca do espírito artístico como tal; ela comunica-lhe esse caráter, que não se aprende nem se adquire mas que nasce com o artista. (Cassirer 456)

Outro ponto intrigante é os homens geralmente desejarem e invejarem a genialidade. Quem nunca quis ser como Homero, Sócrates, Goethe, Da Vinci, Van Gogh, Rembrandt, Shakespeare, Mozart, Bach, Beethoven, entre outros? Segundo Kant, esta suposta “inveja” que possuímos em relação à genialidade deve-se ao fato de que ser “(...) *auto-suficiente, por conseguinte isto é fugir dela (da sociedade), é algo que se aproxima do sublime, assim como toda liberação de necessidades*” (KdU127 - §29). O isolamento da sociedade é visto por nós como sublimidade, pois assim que o gênio perde de vista o ideal correto e afasta-se cada vez mais dos homens, ele não consegue mais comunicar-se com eles. Isso ocorreu com Rousseau, perfeitamente descrito em suas caminhadas:

Assim comecei a vislumbrar a trama em toda a sua extensão, abandonei para sempre a idéia de reconduzir, em vida, o público para meu lado; e inclusive esse retorno, não mais podendo ser recíproco, me seria bastante inútil. Por mais que os homens voltassem a mim, não mais me encontrariam. Com o desdém que me inspiraram, suas atividades me seriam insípidas e até mesmo um estorvo, e sou cem vezes mais feliz em minha solidão do que poderia ser vivendo com eles⁶.

Sendo assim, a sociedade torna-se um limitador crítico para a genialidade. Por isso é considerada pelo gênio como amarras que precisam ser superadas, mas no fundo é apenas o

⁶ Primeira caminhada- Os devaneios do caminhante solitário. Rousseau.

espírito crítico pairando sobre a estética do século XVIII.

No decorrer desta dissertação estudaremos estes aspectos de forma mais detalhada, pois nosso principal objetivo é encontrar qual realmente é o papel crítico que o gênio ocupa dentro do sistema kantiano.

O gênio seria realmente necessário para o bom funcionamento do sistema kantiano? Qual é sua importância na economia da própria estética de Kant, como também seu papel na própria história? Na intenção de encontrar soluções a estas questões ou ao menos apontar um caminho a ser trilhado é que propomos esta dissertação.

1. Gênio: entre a natureza e a arte

Como o gênio é a arte do limite, seu destino está inscrito em sua natureza: instauração de uma origem ou fim de uma história, ele nunca advém na historicidade mundana, tão transversal a esta quanto a outras manifestações do supra-sensível, fundação da metafísica ou tomada de consciência da lei

Portanto, não há nada de divino na genialidade assim entendida: apenas a relação do homem com seus limites, transposta no nível da expressão. O que representa dizer que, novamente ali, se o racionalismo “limitado” rompe com o otimismo progressista das Luzes, ele não anuncia em nada o romantismo. (Lebrun 547)

Temos como objetivo identificar nos textos de Kant: de que modo pode existir a arte bela através do gênio? Como um produto técnico pode tornar-se belo assim como o belo natural? Qual é o objetivo de Kant ao afirmar que o gênio “(...) é a *inata disposição de ânimo (ingenium) pela qual a natureza dá regra a arte.*” (KdU181 - §46)

Para solução de tais questões é preciso identificar a diferença entre o “agente da crítica” e o sujeito genial. O “agente crítico” é o cientista ou mesmo o filósofo que conhece os limites da crítica, os quais limitam o conhecimento seguro ao âmbito da empiria, limitando com isso o conhecimento dogmático (metafísico). Já o “sujeito genial” é o artista que curiosamente produz arte, mesmo sem o limite crítico.

Os gênios possuem um “*uso livre de suas faculdades de conhecimento*” (KdU200 - §49), como uma inata disposição de ânimo para transformar um produto de pura técnica em arte, e raramente a capacidade de transformar uma completa indeterminação em ciência⁷. Nas palavras de Gérard Lebrun a diferença entre o crítico e o gênio é uma oposição entre “a produção inteligente” e um “processo cego”.

A questão da genialidade ganha força quando levamos em consideração o embate, aparentemente de oposição, que existe entre arte e natureza. De um lado temos a arte como um “processo cego”, livre e indeterminado. De outro temos a natureza determinada, a qual propicia a “produção inteligente”, ou seja, possibilita o conhecimento. Só conhecemos seguindo e revelando a própria natureza justamente pelo fato de possuir uma regularidade determinada. Sendo assim, temos uma oposição entre a arte e a natureza, que segundo Lebrun:

⁷ Os cientistas como gênios aparecem nos cursos de antropologia e em alguns textos pré-críticos, porém sumindo completamente no período crítico, ficando uma dúvida se existe ou não genialidade na produção científica.

(...) deverá ser retificada quando se tiver descoberto, na “obra-bela”, a transição entre essas duas regiões; (arte e natureza) mas não se deve nunca perdê-la de vista, se se quer medir que paradoxo constitui a obra bela. Que arte e natureza sejam estranhas uma à outra, é necessário nos convencer-se disso para que o belo artístico apareça mais tarde como a única reconciliação possível entre esses opostos. (Lebrun, 530)

Como se daria a reconciliação entre arte e natureza através do belo artístico? A solução a esta questão está justamente na diferença entre arte e técnica, pois Kant na *KdU* rompe com a equiparação entre um “artesão” e um “artista”. Cisão esta que é uma novidade para sua época, pois mesmo após o “dicionário da academia de 1762” ter separado tais conceitos, Diderot ainda os colocava sobre a mesma “rubrica”: aqueles que “*pintam e gravam as batalhas de Alexandre e executam em tapeçaria as vitórias de nossos generais*” e aquele que “*assombrou os ingleses com a máquina de fazer barras, os genoveses com a de fazer veludo, os venezianos com a de fazer vidros*” (Lebrun, 535). Será somente com Kant que a arte e a técnica separam-se definitivamente:

Conquanto arte mecânica e arte bela sejam muito distintas entre si, a primeira enquanto simples arte da diligência e da aprendizagem, a segunda, enquanto arte do gênio, não há nenhuma arte bela na qual algo mecânico, que pode ser captado e seguido segundo regras, e portanto algo acadêmico, não constitua a condição essencial da arte. (KdU186 - §47)

Diante disto, podemos afirmar que a diferença entre a arte mecânica (o produto do artesão) e uma arte bela é que a mecânica é determinada, produzida como um ofício (segue regras), enquanto a arte bela é produzida de uma forma livre e indeterminada, apesar de ainda serem “(...) requeridas determinadas regras, as quais não se pode dispensar” (KdU186 - §47). O gênio é o responsável por transformar um produto técnico em um produto belo, que é livre e indeterminado. A primeira vista isso nos parece simples, porém é de grande impacto ao sistema crítico de Kant, pois o gênio é capaz de escapar a determinação da natureza e ao mesmo tempo pertencer a ela.

Mais uma vez, Lebrun mostra que Kant e a estética alemã buscavam através da distinção entre artistas e artesãos “(...) encontrar para além do mundo opaco dos objetos, certas coisas que, por milagre, não sejam essencialmente mercadorias, como se fosse preciso que os artistas se tornassem divinos em uma cidade da qual os proletários nunca serão cidadãos” (Lebrun, 537). Sabemos, pela primeira crítica de Kant, que existem somente duas formas de “objetos”. Os primeiros seriam os objetos enquanto “coisas em si mesmas”: estes interditados completamente pela crítica da razão pura, por ultrapassarem completamente o conhecimento

seguro. Os segundos seriam os fenômenos: único conhecimento seguro, pois este se dá no âmbito da empiria, ou seja, o fenômeno é o único modo de acesso à coisa, sendo assim, só conhecemos o fenômeno e nunca a coisa-em-si. Agora, por qual motivo Lebrun nos diz que a estética buscava *“encontrar para além do mundo opaco dos objetos, certas coisas que, por milagre, não sejam essencialmente mercadorias”*?

Para a solução desta questão, necessitamos entender o motivo que leva a Lebrun definir os fenômenos como mercadorias, vejamos: os fenômenos são “interpretações de dados sensíveis” no interesse do próprio sujeito em “conhecer” o mundo que o cerca, ou seja, é impossível determinar o mundo a nossa volta sem *“se guiar pela natureza da nossa faculdade de intuição (...). Com efeito, a própria experiência é uma forma de conhecimento que exige concurso do entendimento, cuja regra devo pressupor em mim...”*(KrV, B XVIII). É a própria revolução copernicana que transforma o mundo em mercadorias determinadas e produzidas pelo próprio sujeito da cognição, “só conhecemos a priori das coisas o que nós mesmos colocamos nelas”.

É neste sentido que se torna importante o nascimento da estética, pois ela é capaz de escapar a esta “determinação subjetiva” necessária ao próprio conhecimento da natureza. É somente no sentimento do belo que o sujeito torna-se livre da determinação, pois o sentimento estético puro é um “livre jogo” entre nossa imaginação e nosso entendimento. É livre de todo e qualquer interesse, sendo assim, é somente no juízo estético que os “objetos” deixam de ser mercadorias determinadas pelo sujeito. Na contemplação não temos interesse pela determinação é pura indeterminação, é um prazer desinteressado.

Agora, como pode o objeto estético, que é fruto de uma “técnica”, ser capaz de “escapar” ao interesse do sujeito ao conhecimento? Para responder a esta questão precisamos entender que o gênio é responsável por produzir “algo” técnico que teria tudo para se tornar mais uma “determinação”, porém escapa completamente a isto e torna-se arte, indeterminada e sem interesse.

1.1. A novidade da estética no sistema crítico – O Objeto que não é determinado

Antes de partirmos para a elucidação da figura do gênio na filosofia de Kant, vamos rapidamente entender a novidade que a estética representou não só para sua época como também para o próprio sistema do conhecimento kantiano.

No séc. XVIII tínhamos duas correntes filosóficas opostas que predominavam. A doutrina dogmática defendida por Baumgarten, Berkeley entre outros e os empiristas céticos, tendo como principal representante David Hume.

Os dogmáticos pensavam que todos os nossos conhecimentos tinham origem na nossa

faculdade racional (independiam do mundo sensível). Com isso acreditavam poder provar a existência de Deus, da alma, entre outros temas da metafísica clássica. Já que possuímos ideias destes conceitos e o conhecimento ocorre através destas, então Deus e alma podem ser provados. Com isso os dogmáticos acreditavam fazer metafísica e ontologia de forma legítima.

Lembre-mo-nos rapidamente de Descartes. Para ele, as ideias são as únicas formas possíveis de conhecimento “seguro”. Se nossos sentidos são enganosos, o único modo de conhecimento é por meio de “*ideias* claras e distintas”. Já os empiristas céticos pensavam que nosso conhecimento somente é garantido pelo mundo sensível. Sendo assim, nada garante que Deus ou a Alma existam, pois ambos não se mostram no mundo empírico.

Kant, herdeiro e leitor das duas doutrinas, ao analisá-las identifica que ambas, sozinhas, não dariam conta do conhecimento. Os céticos ignoram que todo conhecimento depende de nossas faculdades cognitivas e de certos princípios *a priori* chamados de espaço puro e tempo puro. Os dogmáticos ignoram que sem a experiência de nada servem estas faculdades nem estes princípios *a priori*, ou seja, de algum modo Kant unifica ambas as doutrinas em sua primeira crítica intitulada *Crítica da Razão Pura*.

Todo conhecimento para Kant tem início na sensibilidade, nos dados obtidos pelos sentidos. Porém, isto ainda não nos garante conhecimento, mas somente um agregado de sensações. Para o conhecimento precisamos ainda que a imaginação faça sínteses com os dados sensíveis, que por sua vez serão interpretados e determinados pelo entendimento através de suas categorias. Por fim temos a razão que nos garante a totalidade e a regularidade da natureza. Só adquirimos conhecimento pleno após a operação de todas estas faculdades⁸. Ou seja, nosso conhecimento tem início na sensibilidade, mas depende de nossas faculdades cognitivas para se realizar. Sem “(...) a sensibilidade, nenhum objeto nos seria dado; sem o entendimento, nenhum seria pensado” (KrV B75).

Outra novidade trazida pelo sistema do conhecimento kantiano, já anunciado acima, é a famosa distinção entre coisa-em-si e fenômeno. O fenômeno é o que nos aparece por meio dos sentidos e a coisa-em-si. Podemos dizer que é um “conceito” limite, “(...) trata-se de um simples algo, ao qual não compreendemos o que é, mesmo se alguém o dissesse a nós” (Lebrun). Seria uma ilusão pretender conhecer para além do mundo fenomênico⁹.

⁸ Lógico que isto necessitaria de uma maior elucidação. O conhecimento no sistema crítico de Kant é muito mais complexo que isto, porém devido complexidade deste tema e para nosso intento basta que fiquemos com essa simples explicação. No decorrer da dissertação voltaremos algumas vezes a este tema, contudo não temos como objetivo dar conta deste grande problema que é “o conhecer” no sistema filosófico de Kant. Ainda é necessário ressaltar que a participação da faculdade racional é essencial para que se tenha conhecimento do todo. Claro que em um simples juízo “isto existe” a razão ainda não tem uma participação efetiva, porém para que este juízo identifique-se com os demais juízos dados sobre o mundo é necessário um princípio dado pela razão chamado de princípio de afinidade.

⁹ Segundo Kant existem dois tipos de Ilusões: a ilusão lógica e ilusão transcendental. Ambas as ilusões são naturais

No entanto, quando denominamos certos objetos, enquanto fenômenos, seres dos sentidos (*phaenomena*), distinguindo a maneira pela qual os intuímos, da natureza em si, já na nossa mente contrapomos a estes seres dos sentidos, quer os mesmos objetos, considerados na sua natureza em si, embora não os intuamos nela, quer outras coisas possíveis, que não são objetos dos nossos sentidos (enquanto objetos pensados pelo entendimento) e designamo-los por seres do entendimento (*noumena*). (*KrV* B306)

Ora, o que tudo isto tem a ver com a novidade da estética no séc. XVIII, e sobretudo da terceira crítica de Kant? Pois bem, na primeira crítica todo dado sensível é determinado pelo entendimento, pois pensamentos “(...) sem conteúdo são vazios; intuições sem conceitos são cegas” (*KrV*, B 75). Sendo assim, toda intuição, para ganhar sentido, precisa de um conceito e este, para ganhar conteúdo, precisa de intuições. Portanto, a novidade da terceira crítica estaria justamente na possibilidade de que agora temos uma intuição que não encontra uma categoria, não é vazia, e ainda promove um jogo entre nossas faculdades do ânimo (imaginação e entendimento).

As faculdades de conhecimento, que através desta representação são postas em jogo, estão com isto em um livre jogo, porque nenhum conceito determinado limita-as a uma regra de conhecimento particular. Portanto, o estado de ânimo nesta representação tem que ser o de um sentimento de jogo livre das faculdades de representação em uma representação dada para um conhecimento em geral. (*KdU28* - §9)

A novidade da terceira crítica em relação à crítica da razão pura está na possibilidade de ocorrer um juízo sem um conceito que o determine. Um juízo de gosto puro, como “isto é belo”, escapa à determinação do entendimento. Sendo assim, *justamente por serem belas*, o juízo encontra “*para além do mundo opaco dos objetos, certas coisas que, por milagre, não sejam essencialmente mercadorias*” (*Lebrun*, 537).

Outra questão trazida pela *Crítica do Juízo* é a solução a um problema que assombrava o séc. XVIII: como conciliar a racionalidade clássica com o advento da subjetividade? Era esta a “missão” da filosofia, levada a sério pelos filósofos do iluminismo. Como conciliar determinação clássica com a liberdade moderna¹⁰? Em outras palavras, como conciliar determinação e

ao ser racional. A ilusão lógica ocorre quando acreditamos poder conhecer para além do fenômeno, ou seja, pretender conhecer a coisa-em-si. Para evitar esta ilusão, segundo Kant, basta que o sujeito preste a devida “atenção” para então dar-se conta que realmente não pode ir além do fenômeno. Já a ilusão transcendental (que também é natural), porém necessária e inevitável, é uma ilusão da própria razão, responsável pelo conhecimento. Pois é ela quem nos dá a “totalidade do mundo”. É claro que esta totalidade é apenas uma ideia da razão, porém extremamente necessária ao conhecimento.

¹⁰ “A batalha que prosseguiu na estética do século XVIII para a definição e classificação dos conceitos fundamentais reflete em suas fases, por menores que fossem, esse esforço universal. Quer se tratasse do conflito entre “razão” e “imaginação”, da oposição entre “gênio” e “regras”, de fundamentar o belo no sentimento ou numa

indeterminação, técnica e arte, gênio e regras, produção inteligente e processo cego?

Para solução de tais questões é que emerge na *Crítica do Juízo* a figura do gênio artístico. Ele é o único capaz de resolver em si mesmo grandes conflitos do séc. XVIII, como ele encontra-se no limite entre natureza e liberdade. É neste aspecto que Lebrun aponta o gênio como sendo um limite crítico. Este ao mesmo tempo é determinado pela crítica e pela natureza, e também deve ser livre e indeterminado em sua produção, dando regra a arte.

No entanto, devemos ter muita cautela ao falar em liberdade genial. Em momento algum podemos confundir esta liberdade das faculdades do gênio, com a liberdade enquanto ideia da razão, e muito menos com a liberdade que garante a moralidade¹¹.

1. 2. Gênio: determinado ou indeterminado?

O sentimento do Belo é um momento privilegiado do sistema kantiano. É o único onde um objeto não é determinado pelo entendimento e produz um livre jogo entre a imaginação e o entendimento. É interessante notarmos que estes objetos que declaramos belos também pertencem à natureza, ou seja, podem ser determinados por nós.

Podemos explicar isso utilizando o exemplo da rosa. A rosa é um objeto empírico, passível de conhecimento e de determinação. Porém de algum modo no juízo estético é abstraído tudo o que é matéria na rosa e fica-se apenas com sua forma sem qualquer conceito, ou seja, é apenas a forma de um conceito. O motivo de ajuizarmos a beleza da rosa seria, possivelmente, que ao contemplá-la não encontraríamos nela nenhuma utilidade. Nossa percepção é que ela foi “criada” somente para o gozo do homem. É como se a natureza fosse uma artista que a produziu somente para os homens contemplarem-na.

Assim uma obra artística, que por vezes imita a natureza, também pode ser declarada bela. Como o gênio pode produzir um objeto através de uma técnica, com uma intenção e ainda assim possa parecer natureza? *Como a imaginação do artista pode subtrair-se do constrangimento do entendimento?* (Lebrun 538) Veremos passo-a-passo como é possível a arte bela através do gênio, e como ele é capaz de conciliar em si mesmo natureza e liberdade que até a terceira crítica estavam inconciliáveis.

O gênio, para Kant, é um “dom natural” que dá regra à arte. Sendo um dom ele só pode

determinada forma de conhecimento, em todas essas antíteses projeta-se inexoravelmente o mesmo problema fundamental. É como se a lógica e a estética, como se conhecimento puro e a intuição artística tivessem que se medir uns pelos outros e compreender-se segundo seus próprios critérios”. (Cassirer 369)

¹¹ No capítulo sobre o Sublime o e o gênio veremos como a razão obriga o gênio para que ele produza sua arte. E, como se sabe, se há legislação racional existe então liberdade, ou seja, na produção artística podemos dizer que o gênio é livre. Assim como na moralidade a razão legisla sobre a vontade. Porém no caso da genialidade a legislação não é moral e sim estética.

ser inato. Assim nasce com alguns “favoritos” da natureza para produzir o belo através de suas obras. Contudo só a genialidade, apesar de ser essencial para a arte bela, não é sua única condição. Para que seja possível a produção da arte bela é preciso que se tenha gênio e gosto, ou em outras palavras, é preciso que se tenha o talento e o aprimoramento deste talento. Técnicas para reproduzi-lo na forma da “arte bela”, e por fim um público apto para “entendê-la e contemplá-la”.

Ora visto que a originalidade do talento constitui um (mas não o único) aspecto essencial do caráter do gênio, espíritos superficiais creem que eles não podem mostrar melhor que eles seriam gênios brilhantes do que quando renunciam a coerção escolar de todas as regras, e creem que se desfile melhor sobre um cavalo desvairado do que sobre um cavalo treinado. 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. (KdU186 - §47)

Observamos que a genialidade no pensamento kantiano é sutil, porém de extrema importância para a produção da arte. O gênio fornece apenas uma “matéria rica” para a arte, isso quer dizer que sem treino e sem uma técnica apurada jamais teríamos arte. Esta matéria precisa ser trabalhada para “ganhar forma” pela técnica do artista. As produções geniais, sem a formação do gosto e uma boa técnica, seriam apenas objetos disformes e incompreensíveis, ou seja, sem gosto, sem regras e sem forma.

O Gênio não é algo como um demônio atormentado por inspirações e revelações. Para que um gênio tenha estofo, ele precisa ter aprendido muito ou estudado metodicamente. O gênio também não é uma espécie e uma fonte particular de intuições: ele precisa poder ser comunicado e tornado inteligível a todos. (Rx 899)

Por outro lado, com a falta do talento a produção genial seria apenas uma cópia patética da natureza e “sem espírito”. O “(...) *gênio opõe-se ao espírito de imitação*” (KdU184 - §47). Uma poesia, uma pintura, uma música ou qualquer arte somente se torna bela caso tenha espírito, ou seja, qualquer obra artística, para ser declarada bela, necessita da genialidade.

Diz-se de certos produtos, dos quais se esperaria que devessem pelo menos em parte mostrar-se como arte bela, que eles são sem espírito, embora no que concerne ao gosto não se encontre neles nada censurável. Uma poesia pode ser verdadeiramente graciosa e elegante, mas é sem espírito. Uma história é precisa e ordenada, mas sem espírito (...) (KdU192 - §49)

Para que a arte bela seja possível é preciso que o gênio tenha “aprendido muito ou estudado metodicamente”. É preciso que o gênio forme seu gosto, para que a obra ganhe forma e “espírito”. Necessitamos ainda esclarecer o que é este “espírito”. Ele é quem tem a capacidade

de transformar uma obra técnica em arte bela. Na *Crítica do Juízo* Kant define “espírito” do seguinte modo:

Espírito, em sentido estético, significa o princípio vivificante no ânimo <Gemüt>. Aquilo, porém, pelo qual este princípio vivifica a alma, o material que ele utiliza para isso, é o que, está conforme a fins, põem em movimento as forças do ânimo, isto é, em um jogo tal que se mantém por si mesmo e ainda fortalece as forças para ele. (KdU192 - §49)

Espírito, ao menos no âmbito estético, é um princípio que vivifica o ânimo e por sua vez a nossa “alma”. O material utilizado pelo espírito para vivificar nossa alma é conforme a fins. Mas o que significa algo ser conforme a fins? Quando conhecemos os “objetos”, por exemplo, uma cadeira, encontramos uma finalidade para ela, que seria o uso dela para sentar. O sentimento do belo, por sua vez, é um livre jogo entre nossas faculdades do ânimo (imaginação e entendimento), uma finalidade sem fins e indeterminada.

A finalidade do espírito, ou a finalidade do próprio gênio, consiste em colocar “em movimento” nossas forças do ânimo <Gemüt>. O espírito quando coloca em movimento nossas forças do ânimo através de uma conformidade a fins não contradiz a natureza, está conforme a ela. A obra genial “(...) *não é adotada da natureza, nem por isso deixa de estar em perfeita harmonia com ela, não contradiz absolutamente suas formas essenciais, mas pelo contrário, revela-as e confirma-as*” (Cassirer 428).

Percebemos então que o gênio ao dar regra à arte encontra “(...) *para as imagens embaralhadas que acompanham um conceito, o equivalente verbal ou plástico que, rapidamente, as fará surgir no ouvinte ou no espectador*” (Lebrun 543). O gênio retrata a natureza de forma genial, ainda que “essa natureza” esteja oculta ou embaralhada aos olhos do espectador. Essa convivência por parte da natureza ao gênio também está presente nos escritos de Goethe, leitor de Kant, sobretudo da *Crítica do Juízo*. Segundo ele

(...) o gênio, o artista que tem a vocação, deve agir segundo regras que a natureza mesma prescreve a ele, que não a contradizem, que são sua maior riqueza, por que ele, desse modo, aprende a dominar e a empregar tanto a grande riqueza da natureza quanto a riqueza de sua alma. (Goethe 152)

O gênio ao produzir sua obra, através de uma regra dada a ele pela própria natureza, deve “mostrar sua alma”, isto é, deve mostrar todo seu “espírito”. Para isso o gênio precisa usar uma técnica tornando essas “imagens embaralhadas que acompanham um conceito”, fornecidas pela natureza em objetos passíveis de formalização, por parte dos espectadores.

Sendo assim, encontramos o seguinte impasse: a arte é uma técnica não determinada, torna-se objeto de estudo das “escolas”, onde é determinada por elas. Entretanto se o “gênio dá

regra à arte”, então cabe às escolas encontrar essa regra e reproduzi-la. Porém podemos questionar, juntamente com Kant, que espécie de regra é esta que ora é determinada e ora indeterminada?

Ela não pode ser captada em uma fórmula e servir como preceito; pois, do contrário, o juízo sobre o belo seria determinável segundo conceitos; mas a regra tem de ser abstraída do ato, isto é, do produto, no qual outros possam testar seu próprio talento para servirem-se daquele enquanto modelo não da cópia mas da imitação (KdU185 - §47).

A regra dada pelo gênio não é da arte em si mesma. Se o fosse, a arte seria determinada por conceitos. Porém essa “regra” deveria ser tirada do “ato” de produção, ou seja, a “maneira” pela qual o gênio chegou à arte. Com isso cada “aprendiz” pode testar seu talento, ou “imitar” a “maneira do gênio”, o aprendiz pode “comparar” e analisar se a sua obra possui algum espírito ou se ela só fica ao nível da imitação.

As ideias do artista provocam ideias semelhantes em seu aprendiz, se a natureza o proveu com uma proporção semelhante de faculdades de ânimo. Os modelos da arte bela são por isto os únicos meios de orientação para conduzir a arte à posteridade; o que não poderia ocorrer por simples descrições (...) (KdU185 - §47)

Neste aspecto as escolas que “imitam”, que encontram a regra dada pelo gênio, são de extrema importância para a estética. Sem os “modelos da arte bela”, seria impossível seu progresso. Podemos dizer que a genialidade é capaz de nos proporcionar, na contemplação de um produto técnico, o mesmo sentimento de quando estamos diante de um produto natural. Eu *“(...) sei que estou em presença de um produto artificial, mas tal que não posso me impedir de visá-lo como bela natureza (...) na realidade é a finalidade natural que reencontramos no fundo da finalidade artificial; é ela o melhor emblema da finalidade em geral”* (Lebrun, 530-537). A obra de arte bela faz com que o sujeito que a contempla transcenda a determinação exigida pela técnica e ainda o faça contemplar a obra como se fosse criada pela própria natureza, e ainda mais, para seu próprio deleite. “A Natureza era bela se ela ao mesmo tempo parecia ser arte; e a arte somente pode ser denominada bela se temos consciência de que ela é arte e de que ela apesar disso nos parece ser natureza.” (KdU180 - §45).

Vamos recordar por um instante que a natureza na filosofia de Kant é determinação, regularidade, causalidade, etc. e a arte é sem conceito, ou seja, indeterminada. Kant ao afirmar que a natureza só é bela se ela nos parecer arte, nos sugere que a natureza só é bela se ela nos parecer livre de determinações. Retornando ao exemplo da rosa, quando a contemplamos como “objeto estético” não “encontramos” determinação alguma. Já na obra artística precisamos ter a consciência de que ela não é um produto natural e que foi feita por um artista, seguiu “técnicas”,

mas ainda assim nos parece ser natureza. Uma “(...) *dupla mentira, com efeito: eu nego a finalidade efetivamente presente na obra de arte para projetar, no seu lugar, esta finalidade imaginária que um belo espetáculo da natureza suscitava*” (Lebrun 537).

Diante de um produto da arte bela tem-se que tomar consciência de que ele é arte e não natureza. Todavia, a conformidade a fins na forma do mesmo tem que parecer tão livre de toda coerção de regras arbitrárias, como se ele fosse um produto da simples natureza. Sobre este sentimento de liberdade no jogo de nossas faculdades de conhecimento, que pois, tem que ser ao mesmo tempo conforme a fins, assenta aquele prazer que, unicamente, é universalmente comunicável, sem contudo se fundar em conceitos. (KdU179 - §44)

Kant na *KdU* nos diz que na contemplação do belo obtemos um prazer desinteressado, uma finalidade sem fins, e principalmente nos proporciona um “*livre jogo entre a imaginação e o entendimento*”. Como vimos anteriormente, isto é uma novidade não só para o sistema kantiano, mas também para toda a estética do séc. XVIII. O produtor deste “objeto indeterminado”¹² é o gênio, e segundo Kant, as faculdades do gênio operam de modo livre: “(...) *o gênio é a originalidade exemplar do dom natural de um sujeito no uso livre de suas faculdades de conhecimento*” (KdU200 - §49).

Nossa tarefa agora é entender essa pequena citação de Kant. O que seria esse “uso livre” de suas faculdades de conhecimento? Qual o contato que o gênio possui com o mundo, pois o belo não pode possuir conceito, então de onde o gênio tira sua arte? Como é possível um homem produzir um objeto que causará nos demais algo que apraz sem conceito?

Segundo Lebrun, o gênio estaria no limite do sistema kantiano. Ele aparece como uma figura que veio para “nuançar” a oposição entre a natureza e liberdade. Temos de um lado, a natureza sistemática, que garante o conhecimento através da experiência e que torna possível a relação entre os conceitos puros do entendimento, “as categorias”, com as intuições sensíveis; e, de outro lado, temos a liberdade transcendental, a liberdade enquanto simples “ideia da razão”, que por sua vez torna possível a liberdade prática¹³. É nesta oposição entre liberdade e natureza que emerge a figura genial, para no mínimo tornar amena a passagem do abismo que existe entre ambos os lados. O que concorda com o próprio papel que Kant legará a *KdU*, como sendo uma “ponte” entre a razão pura e a razão prática.

¹² Objeto indeterminado, pois não podemos definir o “objeto contemplado” nem como sendo um fenômeno (pois se caso o fosse seria determinado pelo entendimento, logo conhecimento) e nem como sendo uma coisa-em-si, pois esta é inacessível as faculdades humanas.

¹³ Kant na primeira crítica em um texto chamado “antinomias da razão pura” nos mostra que jamais poderemos provar que existe liberdade, como também, jamais poderemos provar que ela não existe. Sendo assim, retomando a distinção que percorre toda a *KrV* entre coisa-em-si e fenômeno, Kant nos mostra que devemos ao menos pensar que existe liberdade. Através deste “pensar” a liberdade como efetiva é que se torna possível o agir moral, um agir livre, ou seja, uma ação que seja causa dela mesma.

Lebrun, citando Flögel, realiza a seguinte afirmação: “o gênio torna-se indispensável pela limitação do saber sistemático; ele supre aquilo que não poderia ser determinado nas regras gerais do sistema” (Lebrun 533). Questiona também sobre a dificuldade de entender o privilégio, dado por Kant, ao gênio na produção artística. “*Formulemos novamente o problema das belas- artes: como a imaginação do artista pode se subtrair ao constrangimento do entendimento, a ponto de que seu trabalho adquira o aspecto de uma livre criação?*” (Lebrun 538)

Lembremo-nos mais uma vez que o conhecimento para Kant tem início na sensibilidade, que por sua vez é “interpretada” pela imaginação. Em seguida o entendimento dará “forma” a estas “imagens” construídas pela imaginação, ou seja, determina conceitualmente as imagens fornecidas pela imaginação. Até a terceira crítica, todo dado sensível era determinado pelo entendimento, caso contrário “deveria ser descartado” pelo nosso intelecto, pois não possuía “utilidade” para nosso conhecimento. Já na *Crítica do Juízo* os juízos estéticos não são determinados por conceitos, mas “ganham” legalidade pela sua forma que é dada pelo entendimento. Isso ocorre quando contemplamos uma rosa, uma paisagem, etc.

Como é possível ao artista produzir algo que ganhe um aspecto de uma livre criação? Como é possível sua imaginação subtrair-se da “determinação” do entendimento para criar um objeto que a seu público pareça livre e indeterminado? Vimos que o gênio não copia a natureza, muito menos a imita. Só nos resta dizer que ele “retrata”, “reproduz”, ou ainda, refaz a natureza através de seu espírito, é como se ele estivesse recriando a natureza em suas obras. Deve-se a isto que para alguém ser declarado gênio não deve imitar a natureza e sim pintar ideias.

No texto intitulado *Antropologia de um Ponto de Vista Pragmático*¹⁴ Kant declara que “(...) apenas o pintor de ideias é mestre da bela arte” (APVP 248). Se o gênio realmente não imita a natureza, mas pinta ou escreve ideias isso não seria uma contradição ao sistema do conhecimento de Kant? Afinal, as ideias¹⁵, ao menos na primeira crítica, são produtos da razão pura, são reguladoras, inacessíveis à experiência. Como podemos então entender esse acesso do gênio às ideias para pintá-las?

E é exatamente a Aparência transcendental que ela (genialidade) prolonga. A análise do gênio é mesmo o melhor exemplo da continuidade que une o “Schein” transcendental ao “Erscheinung” estético: a Ideia estética, que o gênio suscita, é uma representação intuitiva da qual a formulação alusiva indica justamente o caráter inexprimível; a metafísica pretendia compreender

¹⁴ Devemos ter certa cautela ao trabalharmos com o texto da antropologia por dois motivos principais. O primeiro deles é o fato de ser um texto escrito por seus alunos no decorrer de sua vida acadêmica e o segundo é a dificuldade que temos em separar o que é do chamado período crítico e pré-crítico em Kant.

¹⁵ Nos próximos capítulos veremos a diferença e a relação que existe entre a ideia estética e a ideia racional, passo importante para nosso intento. Na primeira crítica de Kant ideias sempre eram atribuídas à faculdade racional. Sendo assim no decorrer desta dissertação teremos o trabalho de identificar em qual faculdade as ideias estéticas são produzidas. Além disso, investigar se são através de ideias racionais ou estéticas que o gênio produz sua arte.

o supra-sensível, a “compreensão” do poema consiste em dar um sentido a um texto onde se anuncia apenas a impossibilidade de colocar o sentido descoberto. (Lebrun 546)

Para entender esta citação de Lebrun, voltemos a nossa argumentação sobre a distinção de Kant entre o fenômeno e a coisa-em-si. Falávamos que é sempre uma ilusão da razão pretender conhecer a coisa-em-si-mesma, e que o único conhecimento seguro é o conhecimento do fenômeno. Ao realizar essa distinção, essa limitação do saber, Kant limita tudo que vai além de nossos sentidos, ou seja, a coisa-em-si-mesma Deus, Alma, Mundo, e o supra-sensível. O gênio ou a obra genial veio para apenas nos dar “licença” para pensarmos nestas coisas mesmo com a certeza de jamais conhecê-las. É neste sentido que uma ideia estética “dá muito a pensar”, é apenas um pensar, jamais um conhecer. Mas um pensar diferente da primeira crítica, pois é um pensar mesclado com um sentir estético.

É neste aspecto que Lebrun nos diz que a produção genial nos mostra que o supra-sensível é realmente inacessível. O interessante é que o gênio estaria destinado não a traçar, pensar ou sentir este limite, mas sim viver neste limite. É igualmente “(...) *o mesmo limite que o filósofo crítico empreende traçar e que o gênio está destinado a viver*” (Lebrun 546), ou seja, as faculdades de conhecimento no gênio (imaginação, entendimento e razão) estariam no plano da indeterminação. Porém ele precisa comunicar sua arte, e só poderá fazê-lo determinando suas ideias, sua vivência.

Devido a esta cisão vivida pelo gênio, Lebrun nos diz que Kant “*sublinha no gênio tantas variações em torno do conceito de [limite]*” (Lebrun 546). O gênio está sempre preso ao mundo, pois se rompesse com este limite não existiria mais a arte bela. Se “caísse” no âmbito das representações sensíveis não poderia mais “pintar as ideias”, e caso transcendesse de vez para o “mundo das ideias”, ao supra-sensível, não poderia mais comunicá-la aos homens. Kant elevará “(...) *no final do século essa existência à categoria de um caráter próprio, constitutivo da filosofia em geral: ele só verá na própria razão filosófica a faculdade original e radical de determinação de limites*” (Cassirer 369).

Se o gênio não comunicar mais sua arte, certamente será considerado louco. É “(...) *também uma observação antiga de que ao **Gênio está mesclada uma certa dose de loucura***” (APVP 188). Quando sua arte não se comunica mais com os homens, segundo Kant, é uma loucura, e de qualquer maneira não existiria mais a arte original. O que o artista “(...) leva ao homem, tudo isso deve ser captável pelos sentidos e agradável a eles, ser estimulante e atraente, desfrutável e satisfatório, tudo o que nutre o espírito é formador e o eleva. E assim o artista, grato à natureza que também o produziu, devolve a ela uma segunda natureza, mas uma que é sentida, pensada e acabada pelo homem” (Goethe 152). Também Lebrun defende que a genialidade

(...) recusa a priori todas as chaves significantes graças às quais os críticos gostariam de fazer com que as obras falassem uma linguagem familiar “Se verdadeiramente Deus falasse ao homem, não haveria meio de saber que é Deus quem nos fala.” Admitamos que, através das obras, Deus nos fale por procuração: para que tradutores? Objetar-se-á que, nessa tendência inquietante, a genialidade anunciaria o caráter vão de toda “ciência humana”; mas onde alguma vez Kant apresentou a “Menschenkenntnis” [habilidade dos povos] como uma ciência? Poderia ser que as “ciências humanas” fossem novas formas mais triviais, da aparência transcendental. (Lebrun 552)

2. Entre a Genialidade, o Misticismo e a Ciência

“É em vão que no Parnaso um temerário autor
Pensa da arte dos versos atingir a altura:
Se ele não sente do céu a influência secreta,
Se seu astro ao nascer não o formou poeta,
De seu gênio escasso será sempre cativo,
Para ele Febo é surdo e Pégaso esquivo”

Boileau

Como observamos há pouco, tanto a figura do gênio quanto o objeto estético, representam uma novidade não só para a estética do século XVIII como também para o próprio sistema de conhecimento kantiano. Vimos também que o belo é um juízo de gosto puro que escapa à determinação empírica de nossas faculdades de conhecimento. A novidade do gênio estaria na possibilidade da passagem entre a determinação técnica para um “objeto livre”. Isso somente é possível através de um “talento, um dom natural” que dá regra à arte. Percebemos, além disso, que essa produção “indeterminada” só é possível pela localização de suas faculdades dentro do sistema crítico kantiano. Isso quer dizer que suas faculdades aspiram e encontram-se no supra-sensível, ou seja, querem ir além da experiência e “levantar voos” cada vez mais altos e audaciosos rumo ao incondicionado. De outro lado temos a efetividade, a determinação e o público que o obriga a determinar e formalizar suas ideias.

Disso resulta nosso próximo passo, que é identificar até que ponto essa figura do gênio não ganharia um resquício de dogmatismo esquecido ao fim da primeira parte da terceira crítica de Kant. Analisaremos também a possibilidade da existência do gênio científico, pois em alguns escritos de Kant dão margem a uma interpretação de que existe a genialidade na ciência não só na arte. Porém, na *Crítica do Juízo*, esse tipo de genialidade desaparece e este dá lugar apenas a “um grande cérebro”.

2.1 A Definição do gênio artístico e a remota possibilidade do gênio científico.

A palavra Gênio¹⁶, segundo Kant, significa “*espírito pessoal [eigentümlicher Geist]*”, que por sua vez, “*é o princípio vivificador do ser humano*”. Percebemos que o “gênio”, sendo um “espírito pessoal”, é intransferível e não é passível de ensino, é um “*dom natural*”. Nesta formulação Kant realiza uma tentativa de união entre a doutrina estética clássica e o espírito crítico do iluminismo na figura do gênio. Kant tentaria então, através do gênio, “ligar” a determinação clássica com a “liberdade” e “subjetividade” moderna. Vejamos como Cassirer

¹⁶ “Na língua francesa, espírito <Geist> e engenho <Witz> tem o mesmo nome, *esprit*.” (APVP 225)

descreve o aspecto geral da teoria clássica para averiguarmos se esta hipótese confirma-se:

Com efeito, a teoria clássica, por mais nitidamente que se recusasse a basear a arte na imaginação, não ficou cega, de maneira nenhuma, para a especificidade da fantasia, do imaginário, nem insensível aos atrativos e à sua magia. Já a tradição, a veneração da Antiguidade impunham desde o começo determinados limites. Essa tradição exigia, para que a obra de arte concretizasse-se, a união de uma severa formação prática e de uma disposição inata, de um *ingenium* que não se pode adquirir mas deve estar presente e ativo desde a origem, como um dom da natureza. (Cassirer 378)

Percebemos que a exigência da teoria clássica não “virou as costas” para a imaginação e a criação. Porém o clássico sempre teve como referência a antiguidade, então a imaginação criadora clássica sempre foi limitada por regras “pré-determinadas”.

Kant por muitas vezes, é considerado um precursor do romantismo, porém está muito mais próximo do clássico do que do romântico. Em Kant a arte também possui a liberdade de criação típica da modernidade. Todavia também é “limitada” por regras, seja das próprias escolas, ou do público que as contempla formando assim o chamado “gosto”. Conceito este que veremos posteriormente.

Cassirer ao comentar o conceito da genialidade em Baumgarten, filósofo que teve grande influência na formação de Kant, mostra essa “dualidade” do gênio entre o “clássico” e o “moderno” que também emerge nas características do conceito de “gênio” kantiano.

O artista, com efeito, quer percorrer a realidade intuitiva em toda a sua extensão, abarcar num único olhar o seu centro e sua periferia. O gênio artístico possui na doutrina de Baumgarten, não só uma extrema receptividade, a força e a amplitude da imaginação, mas também a perspicácia intelectual, a profundidade de visão a *dispositio naturalis ad perspicaciam*. (Cassirer 453)

Na *Antropologia de um Ponto de Vista Pragmático*, Kant nos diz que o gênio é um sujeito que inventa algo e não simplesmente descobre, sendo esta sua primeira característica, esse “(...) nome (gênio) é atribuído apenas a um artista” (APVP 225).

Podemos então pensar em que medida os cientistas, podem receber o nome de artistas ou de gênios? Os gênios inventam algo e não simplesmente descobrem. Um cientista não inventa, mas simplesmente descobre algo que até então estava oculto na natureza; os cientistas revelam, trazem à luz as regras pelas quais a própria natureza opera, então este não pode receber nome de gênio.

Apesar da definição kantiana da genialidade, aparentemente, ser oposta a descrição de um cientista, o gênio, como vimos, revela a própria natureza e não pode ir contra ela. Contudo, o que significa uma invenção senão criação?

No decorrer deste trabalho veremos que a faculdade “principal” do gênio é a imaginação e por mais produtora que ela seja não é “(...) tão criadora quanto se afirma. Não podemos pensar como adequada para um ser racional outra figura que a de um ser humano” (APVP 177). Se nem mesmo a faculdade da imaginação é criadora, como pode Kant fundar a distinção entre o gênio e um cientista – basicamente na diferença entre uma descoberta e uma invenção? Veremos rapidamente, junto com Kant, alguns destes cientistas que “revelam” estas regras “ocultas” da natureza através de uma “iluminação”, para ver se encontramos algumas respostas a estas questões.

Iniciemos nossa investigação através do segundo prefácio a *KrV*, onde Kant mostra que alguns cientistas tiveram uma iluminação em suas pesquisas. Na matemática, aquele “(...) *que primeiro demonstrou o triângulo isósceles (fosse ele Tales ou como quer que se chamasse) teve uma iluminação (...)*” (*KrV* B XII). Como na física:

Quando Galileu fez rolar no plano inclinado as esferas, com uma aceleração que ele mesmo escolhera, quando Torricelli fez suportar pelo ar um peso, que antecipadamente sabia idêntico ao peso conhecido de uma coluna de água, ou quando, mais recentemente, Stahl transformou metais em cal e esta, por sua vez, em metal, tirando-lhes e restituindo-lhes algo, foi uma iluminação para todos os físicos. (*KrV* B XII).

O que fez com que Tales demonstrasse o triângulo isósceles, ou Galileu rolar as esferas em um plano inclinado com a aceleração, que ele mesmo escolhera, ou Torricelli ao suportar pelo ar um peso, que antecipadamente sabia idêntico ao peso conhecido de uma coluna de água? O que torna esses cientistas capazes de “iluminar” os demais através de suas “descobertas”, senão seu próprio “engenho”? Engenho que por sua vez, diferencia-se dos demais engenhos que até então não tinham descoberto tais coisas. Se para a ciência avançar é preciso de certa forma engenho, por que Kant recusa o gênio científico na terceira crítica?

Percebemos que nos cursos de antropologia, Kant identifica ao menos dois tipos distintos de genialidade: o *Gênio Vasto ou Arquitetônico* e o *Gênio Inventivo*. O primeiro “(...) *conhece metodicamente a conexão de todas as ciências e como se apóiam umas às outras,*” (APVP, 227) é subalterno ao segundo, que segundo Kant, destaca-se “(...) *não tanto pela grande abrangência do espírito quanto pela grandeza intensiva dele, de marcar época em tudo aquilo que empreende*” (APVP 225).

Sendo assim, os “iluminadores” do segundo prefácio, por terem colocado as ciências no seu rumo correto ou por serem responsáveis por grandes saltos da mesma, podem receber o nome de *gênios*. Contudo, percebemos que na *KdU* Kant muda de posição, nos dizendo que quando “(...) *se descobre algo no campo de arte e ciência, contudo não é ainda a razão correta para chamar de gênio um tal (freqüentemente grande) cérebro (...)*” (*KdU*183 - §46). E ainda

afirma que “(...) a natureza através do Gênio prescreve a regra não à ciência, mas à arte, e isto também somente na medida em que esta última deva ser bela” (KdU183 - §46). Esta citação extingue completamente o gênio científico do sistema crítico e o “reduz” a um grande cérebro. Vejamos:

A razão é que Newton poderia mostrar [grifo meu], não somente a si próprio mas a qualquer outro, de modo totalmente intuitivo e determinado para sua sucessão, todos os passos que ele devia dar desde os primeiros elementos da Geometria até as suas grandes e profundas descobertas [grifo meu]; mas nenhum Homero ou Wieland pode indicar como suas ideias ricas de fantasia e contudo ao mesmo tempo densas de pensamento surgem e reúnem-se em sua cabeça, **por que ele mesmo não sabe, e, portanto, também não pode ensiná-lo a nenhum outro [grifo meu].** No campo científico, portanto, o maior descobridor não se distingue do mais laborioso imitador e aprendiz senão por uma diferença de grau, contrariamente se distingue especificamente daquele que a natureza dotou para a arte bela. Entretanto, não há nisso nenhuma depreciação daqueles grandes homens, aos quais o gênero humano tanto deve, em confronto com os preferidos pela natureza relativamente ao seu talento para a arte bela. (KdU184 - §47)

Temos então uma diferença de natureza entre o gênio e o cientista. O gênio não consegue explicar de onde “tira” sua arte, já o cientista deve demonstrar passo a passo desde as coisas mais simples até as mais complexas desta ciência. Qualquer um pode demonstrar e executar as leis e as operações mais avançadas da física moderna, basta estudo e aplicação para entendê-las e reproduzi-las. Já para uma pintura, música ou poesia, não basta estudo e aplicação, é necessário algo além do treino e da aplicação. Nos cursos de antropologia essa distinção também existia, porém ambos eram chamados de gênios, o cientista era chamado de gênio vasto, o artista de gênio inventivo.

Existe então uma “mudança de direção”, como nos diz Lebrun, operada por Kant na terceira crítica. Percebemos a diferença entre a obra de Homero e de Newton. Porém será que sem o engenho ou o “gênio” de Newton, a física teria avançado tanto? Será que realmente qualquer um teria descoberto o que Newton descobriu se não ele próprio? É evidente que na descrição da genialidade da *Crítica do Juízo* não há espaço para o gênio da ciência. Porém pela definição da antropologia tanto um Newton quanto um Galileu podem sim receber o nome de gênios (vastos).

Sendo assim, podemos interpretar esse duplo aspecto da obra kantiana, também de duas formas distintas. Na primeira hipótese, podemos dizer que Kant declara que na produção científica não há genialidade e nem prazer no sentido estético, pois este é sem interesse e a ciência seria sempre interessada e determinada. Na segunda hipótese, após a pretendida ciência ter “adentrado no rumo correto” através de uma contribuição “genial”, assim como aconteceu com a física e a lógica (ciências mencionadas no segundo prefácio), elas não podem

mais receber contribuições geniais, ou até mesmo proporcionar prazer no sentido estético, este sendo aniquilado pelo conhecimento.

Essa segunda hipótese parece-nos mais promissora, pois “(...) certamente esse prazer já existiu em outros tempos somente porque a experiência mais comum não seria possível sem ele, foi-se gradualmente misturando com o mero conhecimento sem se tornar mais especificamente notado” (KdU, XL). O que nos leva a interpretação de que esse prazer desinteressado, apesar de esquecido, sempre existiu na produção científica ainda que apenas em sua gênese.

Na *Crítica do Juízo*, Kant mais uma vez coloca o gênio em oposição ao cientista. Elogiando o segundo em relação ao primeiro, por este não possuir “limites” em suas descobertas. Com o gênio a arte cessa, assim que encontra um limite. Outra vantagem do cientista é poder comunicar e ensinar suas conquistas. E ainda, mesmo após sua morte a ciência deixada pelo cientista pode ser ensinada e comunicada. Com a morte do gênio, não há mais comunicação, pois todo o talento morre com o gênio, ficando a arte estagnada, até que surja um novo gênio para que ela avance. A ciência, ao contrário, avança assim que seus princípios forem explicados e bem fundamentados.

(...) reside uma grande vantagem dos primeiros (cientistas) face àqueles que merecem a honra de se chamarem gênios; por que para estes a arte cessa em algum ponto enquanto lhe é posto um limite além do qual ela não pode avançar e que presumivelmente já foi alcançado a tempo e não pode mais ser ampliado; e além disso tal habilidade tampouco se deixa comunicar, mas quer ser outorgada a cada um imediatamente pela mão da natureza, portanto, morre com ele, até que a natureza em contrapartida dote igualmente um outro, que não necessite de mais um exemplo para deixar atuar de modo semelhante o talento do qual ele é consciente. (KdU185 - §47)

Segundo Lebrun, essa diferença entre o gênio e o cientista pode ser explicada na possibilidade de decomposição da ciência. Para que uma operação matemática seja entendida, basta que a decomponha metodicamente até que seja possível remontar os passos pelos quais os matemáticos chegaram a determinado resultado. No caso da arte mesmo que haja uma decomposição de um poema em versos, uma pintura em cores e traços ou uma música em notas, não é garantida encontrar a genialidade por detrás da decomposição. Em outras palavras, posso reproduzir as obras artísticas assim como elas me aparecem. Porém isso não me garante que depois de terminadas possuam genialidade, espírito ou até mesmo beleza.

(...) o gênio não é um resumo da inteligência; sua descoberta não está ao alcance de uma intuição que, em seguida, poderia ser exposta em câmera lenta e decomposta em um procedimento metódico. Se o gênio é imitável, é como uma norma dada cujo advento permanecerá sempre misterioso. É por isso que o mais “intuitivo” dos matemáticos não merecerá o nome de gênio.

(Lebrun 546)

Para aprofundar a discussão, faz-se necessária também uma análise comparativa (proximidades e distâncias) da figura do gênio artístico com a figura do filósofo. A proximidade entre o gênio e o filósofo dá-se pelo fato de que ambas as descrições são muito próximas diferenciando-se pelo seu “objeto de estudo” e aproximando-se pelas suas características. O inventivo é o gênio da arte e o vasto que conhece metodicamente todas as ciências – ao considerar o argumento da *Antropologia* em oposição ao da *Crítica do Juízo* sobre a existência de dois “tipos” de genialidade. Podemos dizer, com isso, que o filósofo seria do tipo vasto, considerado “um legislador da razão humana”.

2.2 O Filósofo e o Gênio

Na *Crítica da Razão Pura* Kant oferece uma definição importante sobre o conhecimento filosófico. Para ele a filosofia é um conhecimento por conceitos, sendo assim opõe-se à arte, que é sem conceito. Porém na distinção que existe entre o mestre e o discípulo, vemos que o filósofo aproxima-se do gênio:

Ora, todo o conhecimento racional é um conhecimento por conceitos ou por construção de conceitos; o primeiro chama-se filosófico, o segundo matemático. (...) Um conhecimento pode assim ser objetivamente filosófico e, contudo, subjetivamente histórico, como é o que acontece com a maior parte dos discípulos e com todos aqueles que não veem nunca mais longe do que a escola e ficam toda a vida discípulos. Mas é estranho que o conhecimento matemático, seja qual for a maneira como tenha sido aprendido, possa valer também, subjetivamente, como conhecimento racional, e nele não se possa fazer a mesma distinção como no conhecimento filosófico. A causa reside em que as fontes de conhecimento, que só o mestre pode alcançar, apenas se encontram nos princípios essenciais e verdadeiros da razão, e, portanto, não podem ser extraídos de outra fonte pelos discípulos, nem podem ser de qualquer modo contestados e isto por que o uso da razão não se faz aqui a não ser in concreto, embora a priori, a saber, numa intuição pura e por isso mesmo infalível, excluindo toda a ilusão e todo erro. Entre todas as ciências racionais (a priori) só é possível, por conseguinte, aprender a matemática, mas nunca a filosofia (a não ser historicamente): quanto ao que se respeita à razão, apenas se pode no máximo, aprender a filosofar. (KrV B 865)

Notamos na afirmação “*as fontes de conhecimento, que só o mestre pode alcançar, apenas se encontram nos princípios essenciais e verdadeiros da razão, portanto, não podem ser extraídos de outra fonte pelos discípulos (...)*”, uma semelhança com a descrição do gênio, que falávamos no capítulo anterior. Onde as “*(...) ideias do artista provocam ideias semelhantes em seu aprendiz, se a natureza o proveu com uma proporção semelhante de faculdades de animo*” (KdU185 - §47).

Vemos então que entre o gênio e o aprendiz existe uma distância que só pode ser sanada pela própria natureza que deve dar o dom ao aprendiz. Entre o filósofo e o discípulo existe uma distância, que não é restabelecida pela natureza, mas pelo próprio estudo e afincado do discípulo.

Outra aproximação, que podemos realizar, é através da seguinte afirmação: “(...) *entre todas as ciências racionais (a priori) só é possível, por conseguinte, aprender a matemática, mas nunca a filosofia (a não ser historicamente): quanto ao que se respeita à razão, apenas se pode no máximo, aprender a filosofar*” (KrV B865). Isso nos mostra que as ciências, ao contrário da filosofia e da arte, são passíveis de aprendizado.

Então qual o motivo de não podermos apreender a filosofia? Na arte é porque requer gênio, onde este não existe o máximo que podemos aprender é a contemplação. No caso da filosofia, parece-nos um impasse na argumentação. Como explicar a existência de filósofos sem se deixar cair na explicação do talento como um dom natural, assim como é a genialidade?

Dando continuidade à reflexão, observamos que Kant trata a filosofia como ciência passível de conhecimento. A produção genial, inversamente, opõe-se a ciência. Sendo assim, se não podemos equivaler filosofia e arte, então será que podemos equivaler o filósofo e o gênio?

Segundo Kant, o filósofo é um “legislador da razão humana” e nunca um “artista da razão” (KrV B 867). O gênio, ao contrário do filósofo, não se sabe ainda se da razão, é um artista.

O filósofo, por um dos seus traços mais profundos do seu pensamento, sua vontade de totalidade, aparenta-se ao artista [grifo meu]. E se não poderia rivalizar com ele para a produção do belo, pode-se arriscar, entretanto, a obter o conhecimento do belo [grifo meu] e, graças a esse conhecimento, graças à estética teórica, realizar a sua própria visão do mundo [grifo meu]. (Cassirer 457)

Observamos que ambos almejam a totalidade, mas o que é essa totalidade, se não a própria busca pelo incondicionado? Sabemos, pela *KrV*, que essa busca racional e natural pela totalidade resulta no que Kant chama de incondicionado. Assunto que veremos no próximo capítulo. Por enquanto, continuemos nossa investigação do filósofo face ao gênio.

O matemático, o físico, o lógico, por mais que possam ser brilhantes os progressos que os primeiros em geral façam no conhecimento racional e os segundos especialmente no conhecimento filosófico, não são, contudo, artistas da razão. Há ainda um mestre no ideal que os reúne a todos, os utiliza como instrumentos, para promover os fins essenciais da razão humana. Somente a este deveríamos chamar o filósofo; mas como ele próprio não se encontra em parte alguma, enquanto a ideia de sua legislação se acha por toda a parte em toda razão humana. (KrV B867)

Outra distinção entre o filósofo e o gênio, é que o filósofo “não se encontra em parte

alguma”, porém a “ideia de sua legislação” encontra-se em toda a razão humana. Já a genialidade é um privilégio de alguns “escolhidos” pela natureza e eles, os gênios, são encontrados efetivamente no mundo (os artistas, poetas, etc). Suas ideias são retratadas nas obras de arte, que por sua vez suscitam um sentimento estético nos demais homens. Ou seja, o gênio não é um ideal. Ele pode até retratar um ideal, porém é um sujeito empírico e efetivo. Contudo, dizer o que gênio não é não ajuda em nossa investigação. Devemos então buscar o que realmente Kant entende por genialidade e o que ele, o gênio, representa para o sistema crítico de Kant.

2.3. Gênios: os entusiastas da natureza

O gênio parece “escapar” às determinações do sistema crítico kantiano. Suas produções, como vimos, escapam à determinação de nossas faculdades e, além disso, a genialidade é um dom da natureza, “*o verdadeiro poeta deve nascer poeta*” (Cassirer 379). Isso nos leva a crer que suas produções ganham um aspecto de mistério e, por vezes, até místico. A genialidade não se aprende, nem se adquire, é apenas dada pela natureza a alguns de seus favoritos.

É interessante notar que os homens comuns chamam essas pessoas dotadas deste “dom” de Gênios, que, segundo Kant, é um nome com tom um tanto quanto místico¹⁷. Porém, é essencial ressaltar que, apesar do Gênio aproximar-se de uma descrição mística, Kant nos adverte que os possuidores desse dom, mas não o possuem, prejudicam o desenvolvimento da humanidade, assim como:

(...) os charlatães e impostores, essa classe de gente é muito prejudicial aos progressos da formação científica e moral quando emitem sua opinião sobre religião, questões de Estado e moral no tom peremptório de um iniciado ou detentor da cátedra da sabedoria, e sabe, assim, encobrir a miséria do seu espírito. (APVP 226)

Os gênios aproximam-se dos místicos justamente por não poderem “(...) *explicar para si mesmos seus arroubos, nem tampouco tornar compreensível para si mesmos como chegaram a uma arte que não podem apreender*” (APVP 226). Assim como os místicos, os gênios também não podem explicar como chegaram a sua obra. Porém ao contrário do misticismo, a genialidade contribui para o avanço da ciência, da moral e principalmente da cultura. Parece-nos então, estranhamente, que a diferença entre ambos está na consequência que suas produções acarretam para mundo. De um lado temos a produção do gênio que contribui para o desenvolvimento da humanidade e de outro lado o místico, que prejudica o desenvolvimento da

¹⁷ Os místicos acreditam possuir um “contato” oculto com a divindade.

mesma. A dificuldade reside em como identificá-los sem recorrer ao impacto que suas obras causam ou causaram na própria história.

Na Antropologia Kant realiza uma aproximação entre um artista político e um artista estético. Assim como o gênio nos “engana” com suas produções (a arte só é bela se parecer com a natureza), o artista político também “engana” seu público com ideais que inspiram e movem a humanidade¹⁸:

Aliás, um artista político pode, tão bem quanto um artista estético, reger e dirigir o mundo (*mundus vult decipi*) [o mundo quer ser enganado] por ficções, com as quais ele simula a realidade, por exemplo, a da liberdade do povo (como no Parlamento inglês), ou a da dignidade e a da igualdade (como na Convenção francesa), que consistem em meras fórmulas, mas é melhor estar de posse desse bem enobecedor da humanidade, mesmo que a título de aparência, do que se sentir manifestamente privado dele. (APVP 182)

Como podem estes “favoritos pela natureza” inspirarem o público para a moralidade? Lembremo-nos que a moralidade só é possível pela determinação da faculdade racional sobre nossas ações. Sendo assim, como é possível essa “moralização” através de ideais estéticos ou convenções políticas? Sabemos também que o processo do esclarecimento é um “pré-requisito” para a moralidade, ou seja, é preciso que o sujeito “saia de sua menoridade” e comece a fazer uso de seu próprio entendimento para que então possa atingir a moralidade.

Como as obras de gênio podem ser moralizantes sem que seu artista seja esclarecido, sendo que a genialidade é um dom da natureza? Com isso Kant não estaria recaindo em um misticismo, dogmatismo ou superstição? O que leva um filósofo “intelectualista” e sistemático como Kant, que aponta os males que o místico é capaz de produzir no mundo, permitir o surgimento desta figura em meio ao seu sistema crítico?

Uma das metas da *KrV* é o de limitar, e porque não exterminar, todo e qualquer tipo de misticismo, dogmatismo ou superstição da filosofia:

“Só a crítica pode cortar pela raiz o materialismo, o fatalismo, o ateísmo, a incredulidade dos espíritos fortes, o fanatismo e a superstição, que se podem tornar nocivos a todos e, por último, também o idealismo e cepticismo [grifo meu] (...). A crítica não se opõe ao procedimento dogmático da razão no seu conhecimento puro, enquanto ciência (pois esta é sempre dogmática, isto é, estritamente demonstrativa, baseando-se em princípios a priori seguros), mas sim ao dogmatismo, quer dizer, à presunção de seguir por diante apenas com um conhecimento puro por conceitos (conhecimento filosófico), apoiado em princípios, como os que a razão desde há muito aplica, sem se informar como e com que direito os alcançou.” (KrV BXXXV)

¹⁸ Assim como o belo é um símbolo moral por possuir ideias que inspiram os homens à moralidade, os artistas políticos através de suas “convenções” também inspiram os homens a um todo moral.

Com estas restrições, Kant indica o caminho para a metafísica adentrar no rumo certo das ciências livrando-se de quaisquer subterfúgios dogmáticos. A tarefa da “(...) crítica da razão especulativa consiste em alterar o método que a metafísica até agora seguiu, operando assim nela uma revolução¹⁹ completa, segundo o exemplo dos geômetras e dos físicos” (KrV BXXII)²⁰. Apesar de todos os ganhos críticos, parece-nos que todas as artes só progridem graças a alguns “grandes saltos” que nem sempre são explicáveis racionalmente. Sendo assim, é lícito perguntarmos até que ponto Kant não voltaria a introduzir a figura do místico no sistema crítico? Nem o gênio e nem o místico conseguem explicar suas produções, ambos são movidos pela imaginação. Precisamos entender a quem Kant chama de entusiasta, pois estes são os responsáveis pelas grandes realizações no mundo.

Quem, exaltando-se mais por um sentimento moral [*moralische Empfindung*] do que por um princípio, escapa aos padrões de que terceiros são capazes de admitir com seu sentimento pálido e por vezes vulgar, é considerado um fantasioso. Se imagino Aristides entre agiotas, Epiteto entre cortesões e Jean-Jacques Rousseau entre os doutores da Sorbonne, parecer-me-á ouvir um riso sardônico e centenas de vozes gritando: Que fantasiosos! [26] essa ambígua aparência de fantasmagoria em sentimentos morais bons em si mesmos é o entusiasmo; e, sem ele, nada de grandioso foi feito no mundo. (Ensaio Sobre as Doenças Mentais, p. 92)

Esta citação nos possibilita o esclarecimento de alguns importantes conceitos para compreensão da genialidade em Kant. O primeiro, entender a diferença que existe entre um sentimento moral e um princípio moral. Depois, o sentimento moral como um “entusiasmo”. Sabemos pela *Crítica da Razão Prática* e pela *Fundamentação Metafísica dos Costumes* que um princípio moral é aquele onde a razão legisla sobre nossa vontade de um modo universalmente válido. O difícil é compreender o que significa um sentimento moral, pois um sentimento é o efeito de algo fora de nós em nós. Assim é o belo, pois quando digo a rosa é bela significa o efeito que a sensibilidade²¹ causou sobre minhas faculdades cognitivas (imaginação e entendimento).

Assim como a moral, o sentimento do belo e o sentimento moral são universalmente válidos. A diferença entre os dois seria que ao me deixar levar pelo sentimento, acabo tornando-me um “fantasista” ou um misantropo. Já quando ajo por um princípio, este agir é mais moderado e sociável. É claro que tanto o sentimento moral, quanto o princípio moral devem ter a mesma origem (a razão), caso contrário não estariam ligados à moralidade.

Permanecendo na análise desta citação, percebemos que Kant chama os que se deixam

¹⁹ Kant refere-se aqui a revolução copernicana na filosofia, onde os objetos devem se pautar pelo que “nós” colocamos neles. Disso resulta a famosa distinção entre coisa-em-si e fenômeno. Conhecemos somente os fenômenos e nunca as coisas-em-si-mesmas.

²⁰ Esta citação foi adaptada (sem perder seu rigor teórico) para melhor compreensão.

²¹ É claro que a sensibilidade também é uma faculdade, porém é a mais próxima da coisa fora de nós.

levar pelo sentimento moral de entusiastas e ainda nos afirma que sem este entusiasmo nada de “grandioso foi feito no mundo”. Retomando nossa argumentação, temos agora material suficiente para entender a afirmação feita por Kant de que: “(...) um artista político pode, tão bem quanto um artista estético, reger e dirigir o mundo” (APVP 182). Ambos só podem reger o mundo através de ficções ou convenções, justamente pelo fato de que por detrás de suas ações, está o mesmo ideal que é moral.

Existe uma distinção entre os fantasistas e os entusiastas. A principal distinção entre ambos é justamente os sentimentos que os movem (seu ideal). Um ideal moral correto é chamado de entusiasta, e não só contribui para o avanço das ciências, como também é o responsável por todos os grandes avanços das mesmas. Porém existe o fantasista que se deixa levar por suas sensações.

Deixar-se levar pela fantasia [*Phantasterei*] é aquele gênero em que tomamos imagens e ficções por objetos reais. Há dois modos de se deixar levar por ela, por conceitos e por sensação. Ser fantasista por conceitos surge de uma sensação de aplauso, do sentimento do bem, do comovente, do estimulante. Esse sentimento do conceito faz com que se realize o ideal, e se ele fosse real nos daria satisfação. A experiência mostra que se acredita ver no objeto aquilo que se pensa sobre ele (...). Ser Fantasista por ideias, embora seja apenas um efeito da faculdade poética²², se chama entusiasmo. (APVP²³)

No primeiro parágrafo desta citação, Kant nos diz que existem dois modos de se deixar levar pela fantasia. Um modo quando tomamos imagens e ficções como sendo objetos reais, ao imaginarmos um pégaso ou um minotauro, os tomamos como realidade. Outro modo de se deixar levar pela fantasia é por conceitos. Estes conceitos só podem ser conceitos da razão, que por sua vez dão “uma sensação de aplauso, do sentimento do bem, do comovente, do estimulante” para que se realize o ideal.

Aqui temos duas interpretações distintas. A primeira delas é em relação à realização deste ideal que só pode ser um ideal moral, ou seja, os entusiastas auxiliam na realização do ideal moral kantiano, o famoso reino dos fins. A outra interpretação que podemos pensar advém ao analisamos a afirmação de que a “(...) experiência mostra que se acredita ver no objeto aquilo que se pensa sobre ele”. Aquilo que se pensa sobre o objeto é a coisa-em-si. Porém, como sabemos, a “experiência da coisa-em-si” é limitada pela *KrV* – conhece-se o fenômeno e nunca a coisa-em-si mesma.

Segundo Kant, o entusiasta deixa-se levar pelos conceitos da razão (ideal moral), como também acredita ver diante de si as coisas-em-si-mesmas. Sendo assim, qual seria a diferença entre estes entusiastas que “favorecem o mundo” sem respeitar os limites críticos, e um místico,

²² *Dichtungsvermögen* = faculdade de fingir ou de ficção = *facultas fingendi* (Nota do T.)

²³ Kant, Curso de Antropologia Friedländer (1775-1776), p.529-531. (tradução: Márcio Suzuki.)

ou ainda, um dogmático? Lebrun também se questiona sobre a possibilidade do entusiasta tornar-se um charlatão. O entusiasta pode se deixar levar pelas suas fantasias e romper de uma vez por todas com os “limites da simples razão”.

Para que o gênio, seguro de ser incompreendido, recolha-se ao seu orgulho, é preciso que ele não considere mais como essencial o dom de comunicar-se [sic!] sua faculdade de visão. Quem nos assegura, então, que esse exaltado não seria um charlatão? Para Kant o esoterismo, aceito no ponto de partida, é inseparável do “entusiasmo” (...) sem dúvida é difícil para o gênio evitar o “entusiasmo” e permanecer nos limites da simples razão, quando sua tarefa é deixá-los transparecer. (Lebrun 556)

David Hume define com maestria o que seria deixar-se levar pelo entusiasmo. É evidente que existem diferenças importantes entre a teoria de Hume e a crítica kantiana do entusiasmo. Porém, é principalmente de Hume e de Shaftesbury que Kant parte para fundamentar sua teoria sobre o entusiasmo. Para Hume, o espírito humano é sujeito ao entusiasmo e quando isso ocorre:

Tudo o que é mortal e precíval se desvanece, como se não merecesse a menor atenção. E a imaginação age sem freio nas invisíveis regiões do mundo dos espíritos, onde a alma tem a liberdade de dar largas às fantasias que melhor calharem a seu gosto e disposição do momento. Daí deriva uma série de arrebatamentos, de transportes e de surpreendentes voos da fantasia, sendo tais arrebatamentos ainda mais aumentados, pela confiança e presunção, devido a serem inteiramente incompreensíveis, e por parecerem estar muito além do alcance de nossas faculdades normais, sendo atribuídos à inspiração imediata daquele Ser Divino que é objeto de devoção. (Hume, p. 292)

Notamos semelhanças entre a descrição de Hume, do entusiasmo com a de Kant. Tanto em um quanto no outro, o entusiasmo está sempre mesclado com um tom de misticismo, arrebatamento, e também vai além dos limites impostos pela KrV. Para Kant, ele “(...) [o entusiasta] é um fantasista do Ideal. Nem todos são capazes desse entusiasmo, ele é um modo nobre de se deixar levar pela fantasia, que pressupõe um talento onde existe.”²⁴ Mais uma vez os entusiastas, assim como os Gênios, são escolhidos pela natureza. Não basta um indivíduo almejar, ele deve possuir um talento, um dom. Assim, “(...) o gênio pode ser agora definido, de novo, como o simples dom de um tipo de sensibilidade e assimilado à delicadeza do gosto” (Cassirer 422).

Segundo Hume o entusiasmo desmedido comete grandes excessos no mundo, pois “(...) produz as mais cruéis desordens na sociedade” (Hume p. 293).

²⁴ Kant, Curso de Antropologia Friedländer (1775-1776), p. 529-531. (tradução: Márcio Suzuki.)

Como o entusiasmo assenta na vivacidade de espírito e numa presunçosa ousadia de caráter, leva naturalmente às decisões mais extremas, sobretudo quando atinge aquele ponto em que inspira ao iludido fanático a convicção de que recebe iluminações divinas, e o maior desprezo pelas regras estabelecidas da razão, da moral e da prudência. (Hume, p. 293)

Notemos como o entusiasta em Hume é próximo do místico, assim como é em Kant. O entusiasta quando extrapola os limites da comunicação e do entendimento e tem a “convicção de que recebe iluminações divinas” passa a ser um místico. Além disso, assim como em Hume, Kant também vê que o “(...) *entusiasmo comete grandes excessos, de modo que aquele é animado por essa ideia, sacrifica tudo, amizade, vínculos naturais. Se não se alcança esse ideal, tal entusiasmo torna o homem misantropo*”²⁵, ou seja, em nome do entusiasmo tudo é sacrificado. Caso não se alcance o ideal almejado ou não consiga comunicá-lo, o homem torna-se um misantropo. Notamos essa misantropia presente nos últimos escritos de Rousseau:

Eis-me, portanto [Os Devaneios, de Rousseau, escritos nos dois últimos anos de sua vida e deixados inacabados, são considerados por ele a conclusão de sua obra e de sua vida, daí a palavra “portanto”, que anuncia uma conclusão. (Nota do Tradutor)], sozinho sobre a terra, sem outro irmão, próximo, amigo ou companhia que a mim mesmo. O mais sociável e o mais afetuoso dos humanos dela foi proscrito por um acordo unânime. Buscaram [Alusão constante no texto, esse sujeito oculto diz respeito ao complô que Rousseau acreditava existir contra sua pessoa. (Nota do Tradutor)] nas sutilezas de seus ódios que tormento poderia ser mais cruel para minha alma sensível e romperam com violência todos os laços que me ligavam a eles. Teria amado os homens apesar deles mesmos. Ao cessarem de sê-lo, só puderam privar-se de minha afeição. Agora, portanto, são para mim estranhos, desconhecidos, por fim, insignificantes, pois assim quiseram. Mas eu mesmo, afastado deles e de tudo, o que sou? Eis o que me resta buscar. Por infelicidade, essa busca deve ser precedida de um exame sobre minha condição. É algo por que necessito passar para chegar deles a mim. (Rousseau. Os devaneios do caminhante solitário, Primeira Caminhada.)

Existem dois modos pelos quais a misantropia apresenta-se. O primeiro, condenável, onde o homem foge da sociedade “*por misantropia, porque hostiliza-os ou por antropofobia (timidez), porque os teme como inimigos, é em parte odioso, e desprezível*”. Outro modo segundo Kant, pois é louvável e lembra-nos o sentimento do sublime, é chamada erroneamente de misantropia.

Todavia, existe uma (muito impropriamente chamada) misantropia, cuja disposição costuma aparecer com a idade no ânimo de muitos homens bem-pensantes, a qual, na verdade, no que concerne à benevolência, é suficiente filantrópica, mas por uma experiência longa e triste desviou-se muito da complacência nos homens; do que dá testemunho a tendência, o retiro, o desejo fantástico de uma casa de campo retirada, ou também (em pessoas

²⁵ Kant. Curso de Antropologia Friedländer (1775-1776), p. 529-531. (tradução: Márcio Suzuki.)

jovens) a felicidade imaginária de poder passar com uma pequena família o tempo de sua vida em uma ilha desconhecida do resto do mundo, a qual os escritores de romances ou os poetas do robinsonadas sabem usar tão bem. (KdU127 - §29)

Notamos mais uma vez através de um escrito pré-crítico de Kant “Ensaio Sobre as Doenças Mentais” que o entusiasta, além da possibilidade de se tornar um misantropo, pode enlouquecer. Isto pode ser comprovado pela própria história, na qual grandes gênios das belas artes ou grandes cérebros das ciências ou ainda da filosofia enlouqueceram ao final de suas vidas. Assim aconteceu com Rousseau, Nietzsche, Caravaggio, Van Gogh, entre outros. Isso pode ser explicado da seguinte forma:

“Quando o infeliz ao mesmo tempo perde de vista os juízos de experiência, é um demente. Porém, caso ele tenha por base muitos juízos de experiência corretos, mas seu sentimento seja de tal maneira excitado pela novidade e quantidade de efeitos apresentados por seu engenho, a ponto de não mais atentar a correção da ligação, origina-se freqüentemente uma forte aparência de desvario, que pode subsistir ao lado de um grande gênio, visto que sua razão torna-se incapaz de acompanhar o engenho rebelde.” (Ensaio sobre as Doenças Mentais, 94)

O “louco” caracteriza-se por seus juízos perderem de vista a experiência, ou seja, quando os juízos do artista, do cientista, ou mesmo de qualquer sujeito, não falam mais do mundo ou sobre o mundo ele pode ser considerado um louco, seus juízos são pura fantasia. Logo em seguida, Kant insere a adversativa “porém” para nos dizer que existe uma forte aparência de desvario. Enquanto as obras do gênio tiverem como referência o mundo os juízos de experiência, representam apenas uma aparência de loucura. Contudo, assim que o gênio ou o entusiasta deixa-se levar pelo ideal e não se atenta às correções de seu público e de seu próprio entendimento torna-se um desvairado. É por este motivo que Kant afirma a loucura acompanhar o gênio a todo tempo, pois sua razão²⁶ torna-se incapaz de acompanhar o seu engenho rebelde.

Apesar do *Ensaio Sobre As Doenças Mentais* ser um texto pré-crítico, essa mesma aproximação entre a genialidade e a loucura surge também no período crítico.

Se o entusiasmo pode comparar-se à demência, a exaltação, pode comparar-se ao desvario, entre os quais o último é o que menos se concilia com o sublime, por que ele é profundamente [*grüblerisch*] ridículo. No entusiasmo como afeto a faculdade da imaginação é desenfreada; na exaltação, como paixão arraigada e cismadora, é desregrada. O primeiro é um acidente passageiro, que às vezes pode atingir o entendimento mais sadio; a segunda é uma doença que o destroça. (KdU126 - §29)

²⁶ Como o *Ensaio Sobre as Doenças Mentais* é um escrito pré-crítico, entendo aqui razão não como a faculdade racional legisladora, como é descrita na primeira crítica. A meu ver, essa “razão” mencionada neste ensaio está muito mais próxima do entendimento (faculdade das regras), do que da razão como faculdade totalizante e legisladora.

Neste momento temos algumas informações relevantes a nossa argumentação, a primeira delas é a diferença entre a demência e o desvario. Ambos estão muito próximos, porém ao refletirmos notamos grandes diferenças. A demência é mais próxima do que chamamos atualmente de loucura. Já o desvario é um erro do julgar sensível, um desregramento do entendimento. A diferença entre ambas reside na distinção entre as palavras “desenfreada” e “desregrada”. A demência desenfreada ocorre quando nossas faculdades deixam-se levar pelo ideal sem um “freio” que as detenham. O desvario que é desregrado é um erro na “interpretação do mundo” no julgar sensível.

Salta-nos aos olhos a aproximação da demência com o sentimento do sublime e como veremos, no decorrer desta dissertação, o sublime terá grande importância para a produção artística. Notemos que o entusiasmo “compara-se” à demência e aproxima-se do sublime. A exaltação aproxima-se do desvario, que por sua vez afasta-se do sublime. A demência é um acidente passageiro, é um entusiasmo do ideal, já o desvario é uma doença que destrói o entendimento.

Segundo Lebrun, assim como na doença, o entusiasta acaba por renunciar seu estatuto de “*Weltbürger*” [cosmopolita], rompe sua pertença ao mundo; ele está atormentado pela “(...) *doença que tem seu germe em nossa natureza e da qual apenas a Crítica nos preservará: ‘contrário da inclinação a se enraizar no país natal, desejo de abandonar nossa esfera em direção a outros mundos’ [Rx, 5073]*” (Lebrun 554). A própria Crítica é responsável em dar os limites ao gênio, ou em outras palavras, frear sua imaginação para tornar sua arte inteligível. É a crítica que impede o artista a abandonar o mundo sensível para ir em direção a “outros mundos”, ao supra-sensível.

Temos até o momento duas grandes “divisões” em nosso percurso. De um lado temos o entusiasta, e o gênio. De outro lado temos o metafísico, o misantropo, o místico e o louco. Diferenciá-los nem sempre é simples, mas o que sabemos é que a fronteira entre eles é muito tênue e somente a Crítica é capaz de identificá-los.

A fronteira não passa mais entre a atenção às Ideias e a despreocupação teórica, mas entre as “teorias” extravagantes (tanto do visionário quanto do metafísico) e o entendimento: “É entre a loucura, que acredita perceber objetos que não existem, e o entendimento que há uma diferença específica” [Rx, 503]. Portanto é da metafísica passada que a loucura é a visão ampliadora; a evasão para fora da caverna é até mesmo a melhor imagem da “alteração de espírito” (*Verrückung*) no sentido mais etimológico: “O doente alça-se acima da escala da experiência e procura princípios que podem dispensar-se da pedra de toque da experiência; ela aspira conceber o inconcebível (...)” (Lebrun 555)

Vemos que a loucura é uma “ampliação” da metafísica que a Crítica veio retificar. Pois assim como na loucura, a metafísica pretendia conhecer para além da experiência.

Essa última forma da perturbação mental não é simplesmente alteração e afastamento em relação à regra do uso da razão, mas também desrazão positiva; trata-se de uma outra regra, um ponto de vista inteiramente diferente onde a alma se encontra, por assim dizer, deslocada, e de onde ela vê de outra forma todos os objetos; ela se transfere para uma posição que está muito distanciada do *sensorium commune* necessário a vida (animal) – donde a palavra alteração. “Assim o desenho de uma paisagem de montanha feito do alto não dá lugar mais ao mesmo juízo sobre a região que quando olhamos da planície” [Anthrop., VII, 215-6]. Tudo opõe a mestria do gênio a essa loucura do visionário – a testemunha da limitação àquele que transgredir: o papel do gênio não é o de ver outra coisa. E é antes ao “entusiasmo” de um Jacobi que Schopenhauer se liga quando atribui ao gênio, como propriedade, a capacidade de ultrapassar “não apenas a faculdade de produção, mas também a faculdade de percepção dos outros homens... o gênio é aquele que alcança a meta que os outros não podem nem ver”. Agora a genialidade consistirá menos na felicidade de expressão do que no caráter inovador da “visão” e, naturalmente, ela reencontrará – como em Platão – um “ponto de contato” com a loucura. (Lebrun 555)

Lebrun identificou com precisão esse entusiasmo genial, e a linha tênue que separa a loucura da genialidade (principalmente a dificuldade enfrentada pelo gênio para se manter dentro deste limite), pois “retrata” o que está além do mundo (o supra-sensível) no mundo fenomênico. É por isso que não importa mais tanto a expressão (como na arte clássica), mas sim a criação e a originalidade. O importante é que sua produção vivifique a faculdade da imaginação de seus espectadores, seja comunicável.

Retomando nossa argumentação, vimos que um “fantasista” com um ideal moral correto é denominado um entusiasta ou um gênio, porém, assim que este sujeito perde de vista o ideal torna-se um demente. Isto acontece claramente na produção artística, quando um poeta perde de vista o ideal, começa a produzir maus poemas, quando um gênio “perde a mão”, pode tornar-se um fantasista, um místico, ou até mesmo enlouquecer. Caso isto aconteça, o gênio ao invés de contribuir para o avanço das ciências as prejudica, assim como ocorreu com a metafísica em que “(...) *o destino não foi até hoje favorável que permitisse trilhar o caminho seguro da ciência*” (KrV BXIV); onde, também, sempre esteve às voltas do misticismo e não avançou um passo sequer desde sua origem, pois o “(...) *entusiasmo, dado que deriva de um presunçoso orgulho e confiança, se considera suficientemente qualificado para aproximar-se da Divindade sem qualquer mediador humano*” (Hume, p.293).

Retomando o escrito pré-crítico, vemos Kant de forma até irônica mostrar o quão prejudicial para a “comunidade” dos homens é um artista ou um filósofo que perde de vista o ideal moral em suas produções:

Como reconhecimento, o médico não negaria tampouco sua assistência ao

filósofo, quando, de tempos em tempos, buscasse para a estultícia sua grande (porém inútil) cura. No frenesi de um vociferador instruído, ele consideraria, por exemplo, se não surtiria algum efeito ministrar, em fortes doses, remédios catárticos. Pois, visto que, de acordo com a observação de Swift, um mal poema nada mais é do que uma higiene mental, que permite ao poeta doente aliviar-se de muitos humores nocivos, por que deveria ser diferente com um miserável e quimérico tratado? Nesse caso, contudo, seria aconselhável indicar à natureza um outro meio de higiene, a fim de que o mal seja radical e silenciosamente extirpado, sem com isso inquietar a comunidade. (Ensaio Sobre as Doenças Mentais. p.96)

3. O Gênio e suas faculdades

(...) a imaginação parece, na verdade, não possuir leis, talvez seja como um sonho em estado de vigília, que oscila incondicionalmente de um lado para o outro. Mas para possuí-la é preciso regrá-la de diversas maneiras, mediante o sentimento, mediante incentivos éticos, mediante necessidades do agir [?] e da maneira mais feliz mediante o gosto, por meio do qual a razão se apodera de cada matéria e de todos os elementos. (Goethe 255)

No primeiro capítulo desta dissertação vimos o gênio como sendo a “arte do limite”, limite não só do próprio sistema crítico kantiano, como também limite entre efetividade e indeterminação. No segundo capítulo observamos o gênio como um “entusiasta da natureza” que é motivado por um ideal, que talvez seja um ideal moral. Neste terceiro capítulo temos por objetivo explicitar as faculdades responsáveis pela produção artística.

3.1. Genialidade: Imitação da natureza ou criação natural

Uma das principais características de uma obra de arte bela é produzir uma finalidade sem fins, um livre jogo entre imaginação e entendimento. Como analisado no primeiro capítulo, até a terceira crítica de Kant todo objeto dado no mundo “captado” por nossa sensibilidade é determinado por nossas faculdades. A “novidade” trazida pela KdU é o “aparecimento” de um objeto captado por nossa sensibilidade (dado no mundo), que ao invés de produzir uma determinação, produz uma indeterminação puramente subjetiva.

Segundo Kant, o belo natural apela a uma universalidade e nos proporciona um livre jogo entre nossas faculdades da imaginação e do entendimento. Sabemos que no momento da contemplação não determinamos o objeto, assim como ocorre no conhecimento. Parece-nos que o sujeito possui liberdade de ora contemplar o objeto como simples objeto estético indeterminado, e ora determinar o objeto como objeto de conhecimento. Assim acontece com a rosa. O biólogo, ao estudá-la, determina-a. Mas também, pode optar em contemplá-la como objeto estético.

Não é necessário refletir muito para admitirmos que exista uma grande diferença entre o belo natural e o belo artístico. Porém esta diferença é suprimida por Kant através da produção artística. Como visto anteriormente, a natureza só pode ser “(...) *bela se ela ao mesmo tempo parecia ser arte; e a arte somente pode ser denominada bela se temos consciência de que ela é arte e de que ela apesar disso nos parece natureza*” (KdU179 - §45). Ou seja, uma obra de arte

deve parecer tão livre²⁷ como se tivesse sido produzida pela própria natureza, assim como a própria natureza deve ser contemplada como se ela tivesse sido “criada” por um artista.

Reconhecemos que ao contemplarmos uma obra de arte, temos consciência de que ela foi produzida por um artista. Se estamos diante de um produto da natureza, temos consciência de que ele não foi produzido por um artista. Porém nos deixamos enganar pelo sentimento que ambos causam em nossas faculdades, um livre jogo entre nossa imaginação e nosso entendimento. Neste instante, como é possível um produto técnico (a produção artística) igualar-se à produção natural? E como o belo artístico, pode equivaler-se ao belo natural, e ainda se tornar natureza? Como é possível para o gênio possuidor das mesmas faculdades cognitivas que qualquer outro, poder tornar-se natureza para se igualar a produção natural? Enfim, como o gênio é capaz de produzir algo técnico que transcenda a própria técnica e escape à determinação do entendimento? Lebrun coloca este problema nos seguintes termos:

Formulemos novamente o problema das belas-artes: como a imaginação do artista pode se subtrair do constrangimento do entendimento a ponto de que seu trabalho adquira o aspecto de uma livre criação? (Lebrun, 538)

Já observamos que o gênio opõe-se ao “espírito de imitação” (KdU183 - §47), ou seja, ele não pode copiar a natureza em suas obras, ele deve “criar” a própria natureza, em sua obra. Segundo Goethe o artista “(...) *deve conhecer o círculo de suas forças, ele deve formar para si mesmo um reino no interior da natureza. Mas ele deixa de ser um artista quando quer se confundir com a natureza e se dissolver nela*” (Goethe 155). Vemos que o gênio, tanto em Kant quanto em Goethe, é situado no limite entre seu “eu” e a própria natureza. Ele deve mesclar-se a ela, porém sem se confundir com ela, como também não pode correr o risco de imitá-la.

Uma imitação perfeita da natureza não é possível em nenhum sentido, o artista é apenas convocado para a representação da superfície de um fenômeno. O artista está referido a todo ser vivo – que fala para todas as nossas forças espirituais e sensíveis, estimula o nosso desejo, eleva o nosso espírito e cuja posse nos faz felizes –, à plenitude da vida, ao que é vigoroso, ao que está desenvolvido, ao belo. (Goethe 148)

Notemos que a posição de Goethe, em suas reflexões sobre a produção artística, é próxima da posição kantiana. Como em Kant, para Goethe, o artista também é “convocado à representação”. Assim como também é o responsável por dar regra à arte e não a ciência, e essa regra só pode ser “tirada” de seu próprio ímpeto ou espírito.

Os artistas não estabelecem convenções sobre isso ou aquilo, que pudesse

²⁷ “Parecer livre” no sentido de não possuir regras determinadas.

ser de outra maneira, eles não se combinam para deixar valer algo inábil como correto, mas eles desenvolvem, por fim, as regras a partir de si mesmos, segundo leis artísticas, que residem tanto verdadeiramente na natureza do gênio plástico quanto a grande natureza universal conserva eterna e ativamente as leis orgânicas (...) não está de modo algum em questão saber se as regras autênticas foram um dia encontradas ou seguidas, mas devemos sustentar com audácia que elas devem ser encontradas e que, se não podemos prescrevê-las ao gênio, temos de recebê-las do gênio, que se sente a si mesmo no supremo desenvolvimento e não desconhece sua esfera de atividade. (Goethe 150)

Outro ponto a ser analisado é de que forma as leis artísticas e as regras da arte estão presentes no gênio, como também a própria natureza conservar no gênio as suas próprias leis orgânicas. Sendo necessário para desvendar este “mistério” envolto na produção artística investigar como operam as faculdades cognitivas do gênio para então descobrirmos como, e de onde, ele retira e produz a sua arte.

3.2. A Razão, a Imaginação e a Arte

Sabemos que todos os seres humanos possuem as mesmas faculdades intelectuais, isto é, a sensibilidade, a imaginação, o entendimento e por fim a razão. Estas faculdades quando operam corretamente são responsáveis por proporcionar todo e qualquer conhecimento. Este tem início na sensibilidade, que por sua vez “é a pedra de toque” das regras do entendimento, ou seja, sem a sensibilidade não teríamos conhecimento algum.

Para que se realize o conhecimento, somente a sensibilidade não é o suficiente. É preciso que as sensações sejam “interpretadas” pelas demais faculdades – a imaginação, o entendimento e a razão. A imaginação ao receber as informações da sensibilidade, produz sínteses, “(...) a síntese em geral é, (...) um simples efeito da imaginação, função cega, embora imprescindível da alma, sem a qual nunca teríamos conhecimento algum, mas da qual muito raramente temos consciência” (KrV B103). O entendimento é a faculdade dos conceitos, das categorias, que por sua vez também realiza sínteses. Síntese é o nome dado ao “ato” de ligação das “imagens” produzidas pela imaginação através dos dados da sensibilidade. Com as categorias do entendimento, forma-se um juízo sobre algo. Por exemplo, com o juízo “isto existe” foi realizada uma síntese entre a representação sensível e a categoria de existência. A razão, por fim, tem a função de realizar sistemas, ou seja, mostrar que todo juízo faz parte de um todo. Sendo assim, a razão é a responsável pela ideia de totalidade e regularidade da natureza²⁸.

²⁸ A faculdade da razão será de grande importância em nosso intento, pois sem ela não teríamos a arte bela. Veremos que é esta totalidade e regularidade da natureza que o gênio “ousa” interpretar em sua arte através de um sentimento sublime. Onde as outras faculdades, sensação, imaginação e entendimento ganham sua importância na interpretação e retratação deste sentimento “fornecido” pela razão.

Investigaremos isto com um pouco mais de cuidado e buscaremos compreender como essas faculdades operam na genialidade.

Em um texto intitulado “Que significa orientar-se no pensamento”, Kant afirma:

A marcha das coisas é aproximadamente a seguinte: a princípio o gênio se compraz em seu arrebatado ímpeto, porquanto abandonou o fio pelo qual antes a razão o dirigia. Logo depois, fascina também os outros indivíduos por enunciados imperiosos e grandes expectativas, e parece ter-se sentado de agora em diante num tronco, que a lenta e pesada razão adornava tão mal, embora o gênio continue a empregar sempre a linguagem dela. **A máxima da invalidade, então admitida, de uma razão supremamente legisladora é o que nós, homens comuns, chamamos exaltação sentimentalista, e os favoritos da benevolente natureza chamam iluminação**²⁹. (WDO, p. 60)

Este trecho nos permite retomar vários pontos que foram abordados anteriormente em nossa investigação. O primeiro deles é o fato do gênio “abandonar” o fio condutor que “(...) a razão o dirigia”. Podemos interpretar esse “abandono” como sendo um abandono dos próprios limites críticos, isto é, para o gênio os limites impostos pela crítica são pesados e “lentos”, e ainda assim o gênio deve continuar fazendo uso destes, caso contrário sua arte deixa de ser comunicável.

No final desse trecho, temos uma notável afirmação: “*A máxima da invalidade, então admitida, de uma razão supremamente legisladora é o que nós, homens comuns, chamamos exaltação sentimentalista, e os favoritos da benevolente natureza chamam iluminação*”. Neste trecho temos duas importantes informações. A primeira é que Kant utiliza a definição canônica da razão, isto é, sempre legisladora; o interessante aqui é o uso ilegítimo da razão, ele é admitido, e ainda nos homens comuns é chamado de “exaltação sentimentalista”, que como vimos seria o próprio entusiasmo. A segunda informação é que quando este “entusiasmo” atinge um “favorito” pela natureza recebe o nome de “iluminação”. Palavra utilizada como vimos no segundo prefácio da KrV³⁰. Aproximação que nos faz pensar novamente sobre a possibilidade ou impossibilidade da genialidade na ciência. Porém como já se sabe, segundo a KdU, a genialidade existe somente na arte.

Por fim na continuidade do texto, salta-nos aos olhos, Kant afirmar que a fonte da superstição é a própria razão, e ainda ser preferível a superstição no lugar da exaltação ou entusiasmo.

²⁹ Na tradução de Artur Mourão ficaria assim: “A máxima da invalidade, então aceite, de uma razão supremamente legisladora é aquilo que nós, homens comuns, chamamos o **entusiasmo delirante**; mas os favoritos da benevolente natureza dão-lhe o nome de iluminação”.

³⁰ “Quando Galileu fez rolar no plano inclinado as esferas, com uma aceleração que ele mesmo escolhera, quando Torricelli fez suportar pelo ar um peso, que antecipadamente sabia idêntico ao peso conhecido de uma coluna de água, ou quando, mais recentemente Stahl transformou metais em cal e esta, por sua vez, em metal, tirando-lhes e restituindo-lhes algo, foi uma iluminação para todos os físicos” (B XII; B XIII)

Como entretanto em breve entre estes favoritos deve surgir uma confusão de linguagem, porque somente a razão pode validamente comandar a todos, e agora cada indivíduo particular segue sua inspiração, finalmente os fatos devem ser, a partir de inspirações interiores, confirmados por testemunhos exteriores, de tradições, que de início eram escolhidas, mas com o tempo tornam-se documentos obrigatórios, numa palavra, daí surgiu a total subordinação da razão aos fatos, isto é, a **superstição, porque esta ao menos pode ser reduzida a uma forma legal, e com isso a uma de repouso** (WDO, p. 60)

Lembremos que o gênio ou o entusiasta é um sujeito que por vezes acredita possuir “poderes místicos”, acredita possuir algum contato com a divindade, acredita ser inspirado por algum deus. Sendo assim, é claro que entre eles logo surgirá uma confusão de linguagem, pois assim que eles notarem que essas “inspirações” brotam da sua própria faculdade racional, cada indivíduo terá sua própria inspiração. Notemos ainda que após a genialidade, o próximo obstáculo enfrentado pela “humanidade” é a superstição a qual crê que a razão está subordinada aos fatos, porém a razão humana:

[...] **tende continuamente para a liberdade, seu primeiro uso de uma liberdade a qual está longamente desabituada**, quando quebra as cadeias, deve degenerar num uso impróprio e numa temerária confiança na independência de seu poder em face de toda limitação, em uma convicção do domínio absoluto da razão especulativa, que não admite nada a não ser aquilo que se pode justificar por motivos *objetivos* e pela convicção dogmática, negando resolutamente tudo mais. **A máxima da independência da razão com relação à sua própria necessidade (renúncia à fé racional) chama-se então incredulidade** (WDO, p. 60)

Temos então duas forças. Primeiro a razão submete-se aos fatos gerando a superstição, que em relação à manutenção de um estado é preferível ao estado inicial da inspiração e da confusão da linguagem. Em seguida, como a razão tende para a liberdade, o dogmatismo impera sobre todos os juízos. Então a razão pensa-se livre em todos os campos, inclusive no campo da moral que é extremamente prejudicial ao desenvolvimento da humanidade. Surge então a necessidade da própria crítica, pois a razão deve ser limitada por ela, e a experiência “certificada” por ela.

Retomando nosso ponto principal sobre a genialidade, notemos que é sempre a faculdade racional que está envolvida, seja na “exaltação sentimentalista” do entusiasmo, seja na superstição ou ainda no dogmatismo. Quando falamos sobre a genialidade, criação, originalidade ou arte, parece-nos natural falarmos sobre a faculdade da imaginação, e é claro que ela tem um papel fundamental para a produção artística. No entanto o “entusiasmo”, a inspiração ou ainda a exaltação, tem sua origem na razão e não na imaginação. Veremos então qual a função atribuída à razão no sistema kantiano, para que então possamos entender de que

forma ela pode ser a “fonte da arte”.

Segundo Kant, a razão é de fundamental importância para todo e qualquer conhecimento humano, e como visto ela opera através de sistemas. Isto significa que a razão é a responsável em “sistematizar”, organizar e formalizar o mundo, ainda que esta “forma” seja apenas uma ilusão. Essa “ilusão”, ou formalização do mundo é necessária para que nós tenhamos um “*todo do conhecimento*” (KrV, B674=A646). A totalidade e a regularidade da natureza são dadas e postuladas pela razão.

Esta unidade da razão pressupõe sempre uma idéia, a da forma de um todo do conhecimento (...). Esta idéia postula, por conseguinte, uma unidade perfeita do conhecimento do entendimento, mercê da qual, este não é apenas um agregado accidental. (KrV, B674)

Podemos a partir desta passagem, entre outras, afirmar que sem a faculdade da razão não temos um conhecimento seguro nem mesmo dos fenômenos. Pois, “(...) *como poderia ter lugar um princípio lógico da unidade racional das regras, se não se supusesse um princípio transcendental, mediante o qual tal unidade sistemática, enquanto inerente aos próprios objetos, é admitida a priori como necessária*” (B679). Para que eu possa fazer uso um uso racional das regras ao determinar os objetos do mundo, necessariamente a razão deve fornecer a totalidade fenomênica. Essa totalidade nada mais é que uma ilusão necessária da própria razão “*ilusão esta que podemos evitar que nos engane*” (B673), pois através da Crítica, aprendemos que tal ilusão tem um “*uso regulador excelente e necessariamente imprescindível, o de dirigir o entendimento para um certo fim (...)*”. Ou ainda, o uso “(...) *hipotético da razão tem, pois, por objetivo a unidade sistemática dos conhecimentos do entendimento e esta unidade é a pedra de toque das regras*” (B676).

Em um artigo contra Jacobi, Kant mostra-nos que a razão sempre aspira ao incondicionado, ao dogmatismo. No gênio a razão o afeta a tal ponto que ele não conseguirá manter-se “dentro” dos limites críticos, isto é, ele romperá estes limites rumo ao incondicionado.

Como a razão, em virtude de sua lei, aspira sempre ao incondicionado, o gênio sentimental não permanecerá sempre suficientemente calmo para se manter de uma maneira ininterrupta e uniforme nas condições que o conceito de natureza humana acarreta, e às quais a razão, mesmo em sua ação mais livre, deve aqui permanecer ligada. (Kant in: Lebrun 556)

A razão é dogmática por natureza, ela “aspira ao incondicionado”. No gênio essa “busca” ao incondicionado é arrebatadora e, por vezes, incontrolável. Não por acaso que no segundo prefácio à KrV, Kant nos adverte que todo conhecimento seguro deve ser pautado pela experiência, pois se nos apoiarmos somente em nossas faculdades cognitivas inevitavelmente

acabaremos no dogmatismo.

Assim, tanto quanto se pode supor, as ideias transcendentais possuirão um bom uso e, por conseguinte, um uso imanente, embora, no caso de ser desconhecido o seu significado e de se tomarem por conceitos das coisas reais, possam ser **transcendentes na aplicação e por isso mesmo enganosas. Não é a ideia em si própria, mas tão só o seu uso que pode ser**, com respeito a toda experiência possível, transcendente ou imanente, conforme se aplica diretamente a um objeto que supostamente lhe corresponde, ou então apenas ao uso do entendimento em geral em relação aos objetos com que se ocupa; e todos os vícios da sub-recepção devem sempre ser atribuídos a uma deficiência do juízo, mas nunca ao entendimento ou à razão. (B671)

Nunca é a ideia da razão que é enganosa, mas sempre o uso que se faz dela. Podemos evitar que esta ideia nos iluda e nos engane, mas não podemos exterminá-la, porque é natural à razão e nunca poderá ser eliminada, e ainda, ela é a responsável pelo conhecimento. É um tanto quanto estranho dizer que Kant fundamenta todo seu sistema de conhecimento em uma ideia da razão, e que seu uso pode tornar-se dogmático, mas não é estranho ouvir que Kant fundamenta seu sistema na faculdade da razão. Porém se atentamos ao fato de que a razão opera através de ideias reguladoras, vemos que ela é uma faculdade dogmática por natureza. Contudo, com os limites fornecidos pela *KrV*, podemos evitar que ela nos leve ao dogmatismo.

Toda a Crítica tem como objetivo evitar e eliminar todo e qualquer tipo de dogmatismo da filosofia como também das ciências. Agora, como isso é possível, se nossa própria faculdade racional leva a ele? A única possibilidade é limitando esta faculdade. E é este o papel de toda a *Crítica da Razão Pura*, limitar o uso da razão, ou seja, limitar o conhecimento humano ao mundo empírico.

No segundo prefácio à *KrV*, Kant ao retratar um dos passos mais significativos da revolução copernicana nos mostra que todo conhecimento deve ter por “referência” a experiência, porém a razão tem por função ser “juíza” do conhecimento.

A razão, tendo por um lado os seus princípios, únicos a poderem dar aos fenômenos concordantes a autoridade de leis e, por outro, a experimentação, que imaginou segundo esses princípios, deve ir ao encontro da natureza, para ser por esta ensinada, é certo, mas não na qualidade de aluno que aceita tudo o que o mestre afirma, antes na de juiz investido nas suas funções, que obriga as testemunhas a responder aos quesitos que lhes apresenta. (BXIII)

É através desta citação, entre outras, que a *KrV* ficou conhecida como sendo um “Tribunal da Própria Razão Humana”. Onde a razão é “juíza” deste tribunal, e irá legislar sobre a

natureza como também sobre suas “produções”³¹ onde se torna, também, réu de sua própria crítica. Todo conhecimento humano deve pautar-se pela experiência, porém “fundar-se” na razão. É por este motivo que no *Apêndice a Dialética Transcendental* Kant afirma:

Deste modo, em certo pensador predomina o interesse da diversidade (segundo o princípio da especificação) e em tal outro predomina o da unidade (segundo o princípio de agregação). Qualquer deles crê que o seu juízo provém da compreensão do objeto, quando afinal se funda simplesmente na maior ou menor adesão a um dos dois princípios, **nenhum dos quais assenta em fundamentos objetivos, mas apenas no interesse da razão**, pelo que deveriam designar-se por máximas, de preferência por princípios(...). **Trata-se somente do duplo interesse da razão**, em que cada uma das partes toma a peito ou pretensamente prefere um interesse e, por conseguinte, da diferença das máximas relativas à diversidade ou à unidade da natureza, que bem se podem unir, mas que, enquanto se tomarem por conhecimentos objetivos, não só dão azo a conflitos, mas são ainda obstáculos que retardam a verdade, até se encontrar um meio de conciliar os interesses em contenda e satisfazer a razão sobre esse ponto. (KrV B695)

Para entender a profundidade desta passagem, precisamos rapidamente recorrer a Lógica de Jäsche na definição kantiana de gênero e espécie. Neste ponto vemos que tanto um pensador com interesse na diversidade quanto outro com interesse na unidade, no fundo estão apenas guiados pelo interesse da razão, ou melhor, ambos têm como fundamento uma ideia dada pela própria razão, quer da unidade, quer da diversidade, enfim trata-se apenas de uma ilusão necessária da razão para a realização da própria ciência.

“Em relação a seu inferior, o conceito superior chama-se gênero, e o inferior, em relação ao seu superior, espécie” (Lógica, p.191). O conceito de ser racional, por exemplo, é denominado gênero em relação ao conceito de ser humano que seria então espécie. Porém, estas relações tanto progressivamente quanto regressivamente, seguem-se sucessivamente até o infinito. Caso fosse possível ao homem chegar até esse infinito progressivamente teríamos o conceito de algo Supremo que é “(...) o gênero que não é espécie” e regressivamente no caso das espécies teríamos uma espécie ínfima “aquela que não é gênero” (Lógica, p.191).

Se pensarmos numa série de muitos conceitos subordinados uns aos outros – por exemplo, ferro, metal, corpo, substância, coisa -, podemos ir obtendo gêneros cada vez superiores, devendo cada espécie ser encarada como gênero relativamente a seu conceito inferior, como, por exemplo, o conceito de douto em relação ao de filósofo, até chegarmos, por fim, a um gênero que não pode ser espécie. E devemos poder chegar a semelhante gênero, por que deve haver por fim um conceito supremo, do qual já não se pode fazer abstração de nada sem que o conceito todo desapareça. – Todavia, na série das espécies e dos gêneros, não pode haver um conceito ínfimo ou uma espécie ínfima, sob a qual uma outra já não estaria contida, por que tal

³¹ Entendo aqui “suas produções” como as ideias racionais de: Deus, Alma e Mundo.

conceito é de determinação impossível. Embora tenhamos um conceito que aplicamos imediatamente a indivíduos, podem ainda haver, relativamente a esse conceito, diferenças específicas que ou não notamos ou não tomamos em consideração. Só comparativamente, para o uso, é que há conceitos ínfimos, que só receberam essa significação como que por convenção, na medida em que chegamos a um acordo para não ir mais fundo. (Lógica, p.193)

Vemos então, com relação às espécies não podemos encontrar uma espécie ou um conceito ínfimo, sendo necessária uma convenção entre os pensadores ou cientistas na definição do que é a unidade investigada. Esse foi o caso da teoria atômica³² que foi aceita como sendo o átomo a substância mais ínfima que existia, e que todas as coisas eram compostas por esta substância. Hoje, à medida que a ciência evoluiu, sabe-se que existem substâncias mais ínfimas que o átomo; como os prótons, os nêutrons, os elétrons, os fotos, os quarks, porém apesar de “superada” ou “modificada” a teoria atômica é de extrema importância nas investigações científicas. E no caso dos gêneros existe a possibilidade de encontrarmos um princípio supremo que seria o conceito de algo (*Etwas*) através de uma abstração.

Não é sempre que se emprega corretamente expressão “abstração”, em Lógica. Não devemos dizer abstrair algo, mas abstrair de algo (...) Por exemplo: o conceito de corpo não é propriamente um conceito abstrato, porque não posso fazer abstração do próprio corpo, do contrário já não teria o seu conceito, embora eu tenha certamente de fazer abstração do tamanho, da cor, da dureza ou da fluidez, em suma, de todas as determinações especiais dos corpos particulares. O conceito mais abstrato é o que nada tem em comum como os que dele se distinguem – o conceito de algo (*Etwas*), pois o que dele se distingue é o conceito de nada, nada tem de comum como o de algo. (Lógica, p.189)

Este conceito supremo é uma abstração chamada de *Etwas*. Como na abstração de espécie ínfima, esse “algo” também é fornecido pela própria razão. Sendo assim, toda e qualquer investigação depende do interesse da razão. A razão nos fornece uma “ideia” desse algo mais geral, como também da espécie ínfima, que na realidade é apenas uma “ilusão necessária” da razão, que é necessária para o conhecimento e para a ciência.

A ideia da razão em si mesma não é o “problema”. Ao contrário, ela é imprescindível para todo conhecimento. Dessa forma cabe a faculdade de Julgar realizar um bom uso destas ideias fornecidas pela razão. Caso a faculdade de julgar erre em seu “julgamento” caímos em um dogmatismo, e caso ela acerte, temos conhecimento seguro. É sempre a faculdade de Julgar a responsável pelo bom uso das ideias reguladoras da razão. Um bom “julgamento” produz

³² “Até fins do século XIX, era considerado a menor porção em que se poderia dividir a matéria. Mas nas duas últimas décadas daquele século, as descobertas do próton e do elétron revelaram o equívoco dessa ideia. Posteriormente, o reconhecimento do nêutron e de outras partículas subatômicas reforçou a necessidade de revisão do conceito de átomo.”

conhecimento e um mal produz dogmatismo. É devido a isto, que antes da terceira crítica ser destinada especialmente ao sentimento do belo e do sublime, é uma crítica destinada à faculdade de julgar (*Urteilkraft*).

3.3. O privilégio e o tormento do gênio: A imaginação e a razão

É neste momento que começamos a vislumbrar o “privilégio” do artista, pois somente o gênio é capaz de pintar “ideias”, “(...) **apenas o pintor de ideias é mestre da bela arte**” (APVP 248). Ideias estão sempre ligadas à razão pura. Lembremo-nos ainda que imagens³³ e ideias são coisas distintas. Por exemplo, posso sem problemas representar Deus através de uma imagem em minha consciência. Disso não resulta que esta imagem seja a ideia de Deus, pois esta só pode ser fornecida pela razão pura.

Um conceito extraído de noções e que transcende a possibilidade da experiência é a ideia ou conceito da razão. Quem uma vez se habitue a esta distinção achará insuportável ouvir chamar ideia à representação da cor vermelha, que nem sequer se deverá chamar noção (conceito do entendimento). (KrV B377)

O privilégio do artista consiste então em ser capaz, ou ao menos tentar, de formalizar estas ideias e não somente representá-las. É “(...) *somente ao artista, pintor ou poeta é dado salvar essa totalidade, torná-la viva para nós em todos os traços de sua representação*” (Cassirer 448). Somente o artista pode “contemplar” a totalidade destas ideias reguladoras como “objetos”, porém sem produzir conhecimento e nem dogmatismo, e sim arte – um objeto produtor de pura indeterminação em um mundo determinado.

Ao mesmo tempo em que isto é um “privilégio”, um dom dado pela natureza, também é um tormento, pois ele não é capaz de se livrar destas representações ou realmente “igualar” suas obras com as ideias que as suscitam. Por este motivo que Kant nos diz que a genialidade sempre vem acompanhada com uma dose de loucura. Deve-se que estas representações tomarão conta de todas as suas forças, tornando-o um misantropo ou um louco. De uma forma ou outra, a obra do gênio não será mais comunicável.

É justamente o dom, o talento, que possibilita ao gênio um “abandono dos limites críticos”, porém sem cair no dogmatismo. Ou seja, é enganado pela ilusão transcendental, concorda e a aceita, vive no limite entre o real e o incondicionado entre o determinado e o supra-sensível.

Este ultrapassamento crítico só é possível graças à faculdade da imaginação que é o

³³ Representações da imaginação.

“(…) campo próprio para o Gênio (...), **porque esta é criadora** e está menos sob pressão das regras, que outras faculdades, e por isso é tanto mais capaz de originalidade” (APVP 225). Em um passo da KrV, Kant define a imaginação como a

(...) faculdade de representar um objeto, mesmo sem a presença deste na intuição. Mas visto que toda nossa intuição é sensível, a imaginação pertence à sensibilidade, porque a condição subjetiva é a única pela qual pode ser dada aos conceitos do entendimento uma intuição. (KrV B151)

Na KrV, a imaginação é descrita como pertencente à sensibilidade, ela é a condição “subjetiva” responsável por “ligar” as “sensações”, os “dados sensíveis”, ao entendimento, para que então estas “imagens” sejam formalizadas e determinadas.

Novamente, fazendo uso da antropologia, Kant explica que existe uma diferença entre a imaginação produtiva e a imaginação reprodutiva. Segundo ele, existem dois modos pelos quais a imaginação opera. A produtiva que é o modo de “(...) exposição do original do objeto [*exhibitio originaria*] que, por conseguinte antecede a experiência”, e a reprodutiva que é a “(...) exposição derivada [*exhibitio derivativa*], que traz novamente ao espírito uma intuição empírica que já se possuía anteriormente”.

As intuições empíricas do espaço e tempo pertencem à primeira exposição (produtiva), todas as restantes supõe uma intuição empírica, que, quando se une ao conceito do objeto e se torna, pois, conhecimento empírico, se chama experiência. – A imaginação quando produz involuntariamente ficções, se chama fantasia. Aquele que está habituado a tomar essas ficções por experiências (internas ou externas) é um fantasista – Ser, no sono (num estado saudável), um jogo involuntário de suas ficções se chama sonhar. (APVP 167)

Vemos, nesta citação, uma retomada da estética transcendental da KrV, em que o espaço e o tempo são, por assim dizer, “frutos” da imaginação, ou melhor produções da imaginação. Ao falar em produtos da imaginação logo associamos fantasias, delírios, ou sonhos. Porém, as intuições a priori de espaço e tempo são as condições para todo conhecimento possível. Se a imaginação “produz” imagens, sejam elas de objetos empíricos (fenômenos), sejam ficções ou fantasias e nunca das coisas-em-si-mesmas, como saber se a “imagem” fornecida pela imaginação ao entendimento é uma fantasia ou é de um objeto empírico?

Pois bem, a fantasia só ocorre quando a imaginação produz involuntariamente ficções, sem a existência do objeto. Já quando o objeto está presente temos conhecimento, isso nos leva a conclusão de que tudo que “formamos” imagens sem a presença dos objetos podemos desconfiar de sua veracidade. Isso significa que se imagino a mesa de jantar de minha casa e estou em meu quarto sem acesso empírico a ela, não posso me certificar de sua existência até

que esteja novamente na presença da mesa de jantar.

Assim ocorre quando imaginamos um pégaso ou um minotauro. Apesar destas imagens possuírem em si mesmas imagens de objetos empíricos, asas, corpo de um cavalo, cabeça de touro, corpo de homem, elas não encontram um referente empírico no mundo, por isso não podem ser atestadas como conhecimento.

Isso demonstra dois fatos. O primeiro é que todo e qualquer conhecimento depende da experiência, da presença e da existência do objeto. O segundo é que a imaginação não é criadora, pois mesmo para formar a figura de um pégaso ou de um minotauro, ela necessita de material empírico. Apesar da imaginação ser uma “(...) tão grande artista, e mesmo mágica, **a imaginação não é criadora, mas precisa retirar dos sentidos a matéria para suas criações**” (APVP, 169). Para o pégaso, ela precisa abstrair as asas de um pássaro e unir com o corpo de um cavalo, já no caso do minotauro ela precisa abstrair a cabeça de um touro e unir com o corpo de um homem.

Porém, podemos notar que no parágrafo 225 da *Antropologia*, Kant nos diz que o campo próprio do gênio é a imaginação porque **ela é criadora** e está menos sob a pressão das regras. Já o parágrafo 169 afirma que a imaginação **não é criadora**, pois precisa retirar dos sentidos a matéria de suas criações. E ainda no parágrafo 177 encontramos outra definição que parece fortalecer a hipótese de que ela realmente não é criadora.

A imaginação não é, entretanto, tão criadora quanto se afirma. Não podemos pensar como adequada para um ser racional outra figura que a de um ser humano. Por isso, o escultor ou o pintor sempre faz um ser humano quando elabora um anjo ou um Deus. Qualquer outra figura que lhe parece conter partes que, segundo sua ideia, não se deixam unir com a constituição de um ser racional (como asas, garras ou patas). O tamanho, ao contrário, pode ser imaginado por ele como bem entender. (APVP 177)

Sabemos então que a imaginação que por vezes é chamada de criadora, não o é, porém a imaginação em suas “produções” pode ser original. Vejamos, no parágrafo 172 da *Antropologia*, Kant afirma que “(...) a originalidade (produção não imitada) da **imaginação, se concorda com os conceitos, chama-se gênio; se não concorda chama-se desvario**”. Sendo assim, a genialidade é uma criação original, isto é, não imitada. Nota-se também a diferença entre o gênio e o louco retomando assim o capítulo anterior a diferença que existe entre o gênio e o místico. A imaginação, no gênio, produz conforme conceitos. Isso significa que suas produções que por vezes não encontram referentes empíricos são comunicáveis, ainda que este conceito seja indeterminado a representação genial torna-se universal. Nos místicos ou nos desvairados a imaginação “produz” imagens que não concordam com nenhum conceito. O que ocorre é que em alguns momentos a imaginação do gênio “foge” ao seu controle recaindo em

um misticismo, ou em um puro desvario³⁴. Suas produções não produzem mais nos homens um “livre acordo” entre a imaginação e o entendimento, e por fim sua arte deixa de ser comunicável.

Se como vimos a imaginação não é criadora e precisa retirar seu material dos sentidos para “construir” suas imagens, uma produção da imaginação não imitada é original e, por sua vez genial, então podemos dizer que aquele que **primeiro retratou** o pégaso ou o minotauro em **uma obra**, foi um gênio. Porém neste momento precisamos investigar como isso foi possível. O que fez com que sua imaginação “construísse” tais imagens? E ainda, por que essas “construções” não são encaradas pelo público como loucuras ou devaneios de um artista já que elas não encontram referentes empíricos no mundo?

Certamente, há uma imaginação produtora de imagens involuntárias, mas a antropologia a relega na passividade ou na morbidez, na “Phantasie” ou na “Schwärmerei”; “arte poética”, mas “involuntária”, nisso o sonho é oposto a arte, e a imaginação liberta de todo constrangimento nunca é mais do que uma “loucura original. (Lebrun 539)

Segundo Lebrun a “(...) **imaginação do artista pode se subtrair ao constrangimento do entendimento** [...] (Lebrun, 538)”. Ela liberta da “legalidade” do entendimento, para vagar livremente por onde as sensações ou faculdades a levarem.

A Ilusão causada pela força da imaginação do ser humano vai freqüentemente tão longe, que acredita ver e sentir fora de si o que se tem no próprio cérebro. Daí a vertigem que acomete a quem olha um abismo, ainda que tenha em torno de si uma superfície suficientemente ampla para não cair ou esteja junto a um parapeito seguro. (APVP 177)

A imaginação libertada do constrangimento do entendimento pode ser despertada através de sensações para entrar em movimento, como diante de um abismo, ou ainda pela própria faculdade da razão como ocorre no sentimento do sublime. Vimos anteriormente que a razão possui uma tendência dogmática, e deve-se a esta tendência que Kant escreve a KrV, mostrando-nos que o único conhecimento seguro deve estar pautado na experiência. Também vimos que esta tendência da razão é imprescindível para o conhecimento, porém podemos evitar que ela nos engane.

No artista, esta ilusão é aceita e vivida, chegando ao ponto do artista querer reproduzi-la em seu trabalho. Pois se sua imaginação não está sob o constrangimento do entendimento, ela pode ir além dos limites estabelecidos pela Crítica. Então legitimamente podemos nos questionar como é possível que este voo por assim dizer metafísico possa ser legítimo, ou melhor, ser

³⁴ “A Imaginação vagando desregradamente confunde a mente pela alternância das representações, que a nada estão objetivamente ligadas, de maneira que quem sai de uma companhia dessa espécie se sentirá como se tivesse sonhado” (APVP 177)

permitido dentro do sistema crítico?

(...) “imaginação liberada de toda direção das regras” pode permanecer “apropriada, todavia para a apresentação do conceito dado”? Como poderia haver uma expressão não constrangida” (ungezwungene), inteligível sem estar preocupada em representar? (Lebrun 540)

Percebemos que Kant tinha esta preocupação, pois em um dos seus cursos sobre *Antropologia* ele mostra que a imaginação possui dois modos pelos quais produz suas ficções. Um é o desenfreado e o outro desregrado. Observamos que a fantasia desenfreada é a mais próxima do gênio, e não é uma total ausência de regra, pois deve possuir regras.

Os vícios (*vitia*) da imaginação são suas ficções simplesmente desenfreadas ou absolutamente desregradadas (*effrenis aut perversa*). Este último erro é o pior. (...) A fantasia desenfreada sempre pode se curvar (como a do poeta a quem o cardeal perguntou na entrega do livro dedicado a ele: “Mestre Ariosto, de onde, carrasco, retirou todas essas coisas?”); essa fantasia é exuberante por sua riqueza. Mas a desregrada se aproxima da loucura, onde a fantasia joga totalmente com o ser humano, e o infeliz não tem de modo algum em seu poder o curso de suas representações. (APVP 181-182)

Mesmo a fantasia possui regras, mas é somente a forma de uma regra, é um acordo entre o entendimento e a imaginação. Sendo assim a arte “(...) permanece no domínio da imaginação limitada e da originalidade impossível. Portanto, o problema da bela-arte só pode ser resolvido se a imaginação, sem se guiar por uma regra (*Unregelmässigkeit*) [irregularidade], não é todavia ausência de regra (*Regellosigkeit*) [aleatoriedade]” (Lebrun 539).

A fantasia resulta da imaginação poética que “(...) *funda uma espécie de convivência com nós mesmos, embora meramente como fenômenos do sentido interno, mas segundo uma analogia com o externo*” (APVP 180).

(...) mesmo a música pode colocar um poeta ou um filósofo, se não a ouve como entendido, numa disposição na qual se pode apreender ou mesmo ter em seu poder ideias sobre os objetos de sua ocupação ou dileção que não teria captado com tanto êxito se tivesse se fechado sozinho em seu aposento. (APVP, 174)

Esta pequena passagem nos diz muito a respeito da origem da produção estética, pois se a música pode colocar o poeta e o filósofo na presença de seus objetos que na maior parte das vezes são produtos especulativos, metafísicos ou transcendentais, então podemos dizer que a arte é uma passagem do sensível ao supra-sensível. Infelizmente não como o dogmático gostaria, mas sim como o crítico sempre buscou, pois ao final da primeira crítica, o autor deixa claro que tem uma esperança de que algum filósofo fosse além da crítica respeitando seus

“limites”. Grande surpresa a nossa ao nos depararmos com o próprio Kant superando a primeira crítica, pois sabemos que tal acesso não garante conhecimento e ainda não extrapola o limite crítico estabelecido em 1781. Tal acesso vai além do que a primeira crítica possibilitava e ainda permanece nela para não correr o risco de cair no dogmatismo. É como se na arte pudéssemos fazer metafísica legítima, porém com a consciência de que ela é puro gozo e jamais conhecimento. Esta suposta “passagem” entre esses dois âmbitos, através da arte, só é possível graças ao seu “criador”, o gênio, viver no limite entre o mundo efetivo e o mundo supra-sensível.

Ainda nesta citação notamos que existe a possibilidade de escolha por parte do espectador. Ora ele pode contemplar, ora conhecer. Ao ouvir uma música como entendido ela jamais produzirá sentimento [deleite] (assim ocorre ao estudar música com partituras e metrônomo, isto é, metodicamente segundo regras). Já, porém se ouço-a com a intenção de contemplá-la, é como sair de si mesmo e habitar outro mundo.

A faculdade da imaginação (enquanto faculdade de conhecimento produtiva) é mesmo muito poderosa na criação como que de uma outra natureza a partir da matéria que a natureza efetiva lhe dá. Nós entretemo-nos com ela sempre que a experiência pareça-nos demasiadamente trivial; **também a remodelamos de bom grado, na verdade sempre ainda segundo leis analógicas, mas contudo também segundo princípios que se situam mais acima na razão** (e que nos são tão naturais como aqueles segundo os quais o entendimento apreende a natureza empírica); neste caso sentimos nossa liberdade da lei da associação (a qual é inerente ao uso empírico daquela faculdade), de modo que segundo ela na verdade tomamos emprestado da natureza a matéria, a qual porém pode ser reelaborada por nós para algo diverso, a saber, para aquilo que ultrapassa a natureza. (KdU193 - §49)

Podemos apontar um sentimento de liberdade por parte da imaginação do Gênio, pois como vimos o campo próprio para o gênio é o da faculdade da imaginação e ela é muito poderosa em suas “construções” através das matérias que são dadas pela natureza. A imaginação pode ser “remodelada” através de leis, como também, e isso é que o que chama atenção, “segundo princípios que se situam acima na razão (e que nos são tão naturais)” (KdU193 - §49). Quais são os princípios que podem “moldar” a imaginação e estão acima na razão, senão a própria ilusão transcendental a qual falávamos anteriormente? Sendo assim, a tendência dogmática, que é natural a toda razão humana, pode moldar a imaginação fornecendo-lhe matéria “racional” para isto.

Se a imaginação pode ser moldada pela natureza como também pela razão, podemos então falar em liberdade na produção artística, pois a razão de algum modo “molda” a imaginação do gênio. Porém é como se para o gênio não houvesse possibilidade de determinar ou contemplar. As ideias da razão em sua mente são tão poderosas e avassaladoras que ele se

vê obrigado (possivelmente pela própria natureza) a retratá-las em suas obras. Para ele as ideias da razão não são fantasiosas ou reguladoras, são reais.

Percebemos isto quando Kant comenta a ousadia dos poetas nos dizendo que eles buscam tornar sensíveis as ideias racionais. Lembremo-nos de que se algo é supra-sensível não é passível de conhecimento, então como pode o gênio ousar tornar sensível o supra-sensível?

O poeta ousa tornar sensíveis ideias racionais de entes invisíveis, o reino dos bem-aventurados, o reino do inferno, a eternidade, a criação etc. ou também aquilo que na verdade encontra exemplos na experiência, por exemplo, a morte, a inveja e todos os ofícios, do mesmo modo que o amor, a glória etc., mas **transcendendo as barreiras da experiência mediante uma faculdade da imaginação** que procura competir com **o jogo <Vorspiel> da razão no alcance de um máximo, ele ousa torná-lo sensível em uma completude para a qual não se encontra nenhum exemplo na natureza.** (KdU195 - §49)

O poeta possui um acesso às ideias racionais, ou seja, sua imaginação tenta dar conta das ideias da razão as quais como nos diz Kant na KrV são inacessíveis enquanto conhecimento e podemos apenas pensá-las. Porém o Gênio acredita dar conta da completude de tais ideias, sua imaginação tem uma relação direta com a razão.

Marcio Suzuki em seu livro, *O Gênio Romântico* (no qual analisa o conceito de “gênio” de Shaftesbury até Schlegel) realiza uma analogia entre o papel que o esquematismo da imaginação da KrV possui no sistema de Kant com a genialidade:

(...) o esquematismo da imaginação, (...) é a condição de possibilidade da síntese entre categoria e imagem e, por isso, da significação dos conceitos; semelhantemente, o gênio é, ao seu modo, o preenchimento do vão que existe entre os conceitos da razão e representações imaginárias: mediação ou condição de síntese entre estas duas faculdades e instituição de uma linguagem para exprimir as ideias supra-sensíveis. (Suzuki, p. 58)

Como o gênio não está coagido pelo constrangimento do entendimento, e nem em um livre jogo com ele, mas sim em um jogo com a razão, sua imaginação “(...) *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 [grifo meu]*” (KdU195 - §49). Vemos que esta possível conclusão aproxima-se do sentimento do sublime, ou seja, o gênio possui o sentimento sublime para com as ideias da razão. Porém assim como as ideias racionais são inatingíveis enquanto conhecimento, o sublime também não é cognoscível. A razão para tal é que nunca temos acesso a sua completude e a sua totalidade, nossa imaginação não dá conta de compreendê-lo.

O gênio ao tentar reproduzir este sentimento sublime em suas obras atinge somente o

belo, pois para que a produção artística seja possível e comunicável é necessário que haja a legalidade do entendimento (em um livre jogo com a imaginação). Isto é, a razão do gênio ao moldar a imaginação produz o sentimento do sublime. Porém na tentativa do gênio em retratar este sentimento em sua arte, seu entendimento entra novamente em jogo tendo como resultado apenas o belo³⁵. Kant em um de seus cursos de antropologia nos diz que o “(...) *fantasista cuja ideia está direcionada para algo sublime é um entusiasta*”³⁶. Ou seja, o arquétipo utilizado pelo gênio na produção artística são as ideias racionais por meio de um sentimento de sublimidade.

Confirmada esta hipótese, temos que resolver ou ao menos apontar uma solução plausível para a seguinte questão: se realmente a origem do belo artístico é a razão através de um sentimento sublime por parte do gênio, o que motivaria Kant a definir o gênio como “produtor” de ideias estéticas que, por sua vez, é a contrapartida de uma ideia da razão?

Espírito, em sentido estético significa, o princípio vivificante no ânimo <Gemüt>. Aquilo, porém, pelo qual este princípio vivifica a alma, o material que ele utiliza para isso, é o que está conforme a fins, põe em movimento as forças do ânimo, isto é, em um jogo tal que se mantém por si mesmo e ainda fortalece as forças para ele.

Ora eu afirmo que este princípio não é nada mais que a faculdade da apresentação de **ideias estéticas, por uma ideia estética entendo, porém, aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar [grifo meu]**, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, conceito, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível. Vê-se facilmente que **ela é a contrapartida <Pendant> de uma ideia da razão [grifo meu]**, que inversamente é um conceito ao qual nenhuma intuição (representação da faculdade de imaginação) pode ser adequada. (KdU193 - §49)

Vejamos espírito é o princípio que vivifica o ânimo, ou seja, promove o movimento das faculdades do ânimo o <Gemüt> e “(...) *para que possam ser chamadas espirituosas, todas as coisas e pessoas assim consideradas precisam despertar um interesse, e despertá-lo por meio de ideias*” (APVP 225). Sendo assim, para que as coisas ou pessoas sejam chamadas de “espirituosas” é necessário que despertem um interesse por meio de ideias, notamos que Kant não nos diz se essas ideias que “despertam o interesse” são de origem estética ou racional.

Na KdU, Kant afirma que o espírito nada mais é do que a “faculdade de apresentação de ideias estéticas”. Que, por sua vez, é a “contrapartida” de uma ideia da razão. Notemos ainda que a imaginação está presente em ambas às ideias. Possivelmente seja nela que encontraremos uma “passagem” ou uma “ligação” entre ambas.

Na ideia estética a imaginação fornece uma forma que dá muito a pensar, e inversamente

³⁵ É justamente pelo fato do belo artístico ter sua “origem” no sublime, na razão, que o belo pode ser símbolo da moralidade.

³⁶ Kant, curso de Antropologia Pillau (1777-1778), p.763-764. Tradução: Márcio Suzuki

a ideia racional é um conceito da razão que a imaginação não consegue formalizar. É como se na ideia estética, a imaginação produzisse uma harmonia entre as faculdades com a representação do objeto, enquanto na ideia racional a imaginação não consegue se adequar a ela. Marcio Suzuki em sua interpretação nos diz que

Ideias estéticas e Ideias racionais podem se ligar umas as outras pela oposição que mantêm em relação aos conceitos do entendimento diferente destes, jamais podem se tornar conhecimento, e pela cumplicidade que a partir daí, se estabelece entre elas, uma por assim dizer complementando o que falta à outra, e vice-versa. (Suzuki, p. 58)

Sendo assim, a única semelhança que existe entre uma ideia estética e uma ideia racional é que ambas jamais podem tornar-se conhecimento. Pois “(...) a ideia (racional) é em verdade, somente um conceito heurístico e não um conceito ostensivo e indica, não como é constituído um objeto, mas como, sob a sua orientação, devemos procurar a constituição e ligação dos objetos na experiência em geral” (KrV B 699)³⁷.

Assim como a ideia estética é a contrapartida da ideia racional, entre o belo e o sublime também existem diferenças semelhantes. O belo é o livre jogo entre nossas faculdades do ânimo, imaginação e entendimento, já o sublime é a inadequação de nossa faculdade da imaginação face à razão. É importante notar que essa diferença entre o belo e o sublime é, de certo modo, suprimida na arte, pois através de uma analogia podemos sentir o sublime através da bela arte.

Um exemplo clássico desta passagem, entre ambos os sentimentos, é a famosa obra *Der Wanderer über dem Nebelmeer* também chamada *Wanderer Above the Mist* de Caspar David Friedrich. Um quadro que devida a sua natureza técnica só deveria promover o belo, porém se “nos deixarmos levar pela obra” podemos sentir o sublime, porém somente por “analogia”. É como se ao invés do personagem da obra, estivéssemos em cima da montanha sobre a névoa partilhando da essência da própria arte. É apenas a faculdade da imaginação capaz de realizar tal passagem entre o belo e o sublime, é claro que conta com o auxílio da razão para que tenha sucesso.

Ora, se for submetida a um conceito uma representação da faculdade da imaginação que pertence à sua apresentação, mas por si só **dá tanto a pensar [grifo meu]** que jamais deixa compreender-se em um conceito determinado, por conseguinte amplia esteticamente o próprio conceito de maneira ilimitada, então a **faculdade da imaginação é criadora e põe em movimento a faculdade de ideias intelectuais (a razão) [grifo meu]**, ou seja, põe a pensar, por ocasião de uma representação (o que na verdade pertence ao conceito do objeto), mais do que nela pode ser apreendido e distinguido. (KdU195 - §49)

³⁷ No parágrafo 17 da K.U Kant define ideia como “propriamente um conceito da razão”.

No início dessa citação, Kant descreve o que ocorre com a faculdade da imaginação quando diante de uma ideia estética – naturalmente toda e qualquer representação é submetida, ou ao menos se pretende submeter a um conceito determinado do entendimento. Na ideia estética esse conceito não é determinado, é apenas a “forma” de um conceito que, por sua vez, fornece a legalidade e a universalidade à representação. Em seguida esse “suposto conceito”, que pertence à ideia estética, é ampliado de maneira ilimitada até que a “(...) faculdade da imaginação (...) põe em movimento a faculdade de ideias intelectuais (a razão)”.

Como interpretar a afirmação kantiana de que o conceito da ideia estética que “dá tanto a pensar” é ampliado de forma ilimitada até que põe em movimento a faculdade de ideias racionais, diante da afirmação do parágrafo 193, que analisamos anteriormente, de que a ideia estética é a contrapartida da ideia racional? Quando Kant faz esta afirmação do parágrafo 193 não significa que não exista uma passagem entre elas, do mesmo modo que existe uma passagem entre o belo e o sublime.

Aquelas formas que não constituem a apresentação de um próprio conceito dado, mas somente expressam, enquanto representações secundárias da faculdade da imaginação, as conseqüências conectadas com elas e o parentesco do conceito com outros, são chamadas de atributos (estéticos) de um objeto, cujo conceito, enquanto ideia da razão, não pode ser apresentado adequadamente. Assim a águia de Júpiter com o relâmpago nas garras é um atributo do poderoso rei do céu, e o pavão da esplêndida rainha do céu. Eles não representam como atributos lógicos aquilo que se situa em nossos conceitos de sublimidade e majestade da criação, mas algo diverso que dá ensejo à faculdade da imaginação de alastrar-se por um grande número de representações afins, que permitem pensar mais do que se pode expressar, em um conceito determinado por palavras; e fornecem uma ideia estética que serve de apresentação lógica daquela ideia da razão, propriamente, porém, para vivificar o ânimo enquanto ela abre a estes a perspectiva de um campo incalculável de representações afins. (KdU196 - §49)

Nestas “alegorias” ou representações as imagens não podem ser determinadas em sua plenitude por um conceito, ou seja, ao contemplar a Águia de Júpiter consigo apenas determiná-la como uma ave, ou no máximo descrever suas características e formas. Porém existe algo nesta representação que “escapa” à determinação, é o chamado atributo estético, que por sua vez, na representação da Águia de Júpiter, remete a uma ideia racional que jamais poderá ser alcançada em sua plenitude.

É evidente que se olharmos somente a águia sem a “conexão” com a “ideia racional” de que existe um rei dos céus, nossa experiência jamais ultrapassará o sentimento do belo, pois o sublime na arte só ocorre por meio de uma analogia. Neste sentido temos uma passagem entre o belo e o sublime, um modo ameno de passar de um sentimento harmonioso como o belo para um juízo arrebatador como o sublime.

O signo, agora, não é mais uma expressão figurada, mas o indício de um certo indizível; ele não funciona mais como sinal do interior de um código, mas como mediador de um conteúdo indeterminado, inapto a qualquer “apresentação adequada”, e todavia comunicável pelo fato de ser indicado dessa maneira. Tais são, por exemplo, os atributos estéticos (a águia de Júpiter, o pavão de Juno): eles não ilustram uma ideia abstrata (a majestade da criação), mas as representações marginais e não-conceitualizáveis que ligamos a tais conceitos. (Lebrun 544)

Vemos então que a KdU, através da arte, possibilita-nos não só uma passagem amena entre o “mundo prático” e o “mundo teórico”, como também nos possibilita através da obra de arte uma passagem entre o sensível e o supra-sensível. Pois como vimos, “o poeta ousa tornar sensível ideias racionais”. Caso sua ousadia fosse realizável, produziria obras sublimes. Porém ideias racionais são inalcançáveis e irretratáveis. Logo sua ousadia tem como resultado apenas a beleza e não o sublime. Mesmo assim, ao contemplar a obra genial podemos nos deixar levar pela imaginação até o incondicionado, ao supra-sensível, ao sublime.

A criação do artista não é o simples produto de sua imaginação subjetiva, um “fantasma” vazio; o ser que ela exprime é um ser verdadeiro, ou seja, uma necessidade, uma lei verdadeiramente interior. O gênio não recebe essa lei do exterior, extraída, pelo contrário, de sua própria espontaneidade. Ora, verifica-se que essa lei, que não é adotada da natureza, nem por isso deixa de estar em perfeita harmonia com ela, não contradiz absolutamente suas formas essenciais mas, pelo contrário, revela-as e confirma-as. (Cassirer 428)

Nesta etapa do estudo surge uma inquietação em nosso espírito. Como é possível uma produção técnica (a obra de arte) possibilitar aos homens o acesso ao supra-sensível que até a terceira crítica estava interdito? Para solução desta inquietação sugerimos uma **hipótese** de leitura, na qual o gênio possui um sentimento de sublimidade para com o mundo, onde tenta retratá-lo em suas obras. Porém de modo insuficiente, pois como sabemos o sublime não tem forma e para que o belo seja possível é preciso uma forma, reduzindo então, através da formalização, àquele sentimento do sublime para com o mundo para um sentimento do belo em suas obras³⁸.

Tentaremos também identificar se existe realmente através da produção artística uma “superação” da própria Crítica. Superação que se daria na liberdade de produção do gênio artístico. Liberdade que seria uma determinação da faculdade racional sobre as demais faculdades do gênio, que tem como resultado o belo artístico e não somente a moralidade.

³⁸ Como dito, esta interpretação de que o gênio possui um sentimento de sublime para com o mundo, e ainda que esse sentimento é o responsável por suas obras não passa de uma hipótese e de uma possibilidade de leitura, pois em momento algum da terceira crítica, Kant afirma tal desfecho, porém existem passagens em que esta possibilidade é ao menos anunciada, são estas passagens que iremos analisar no capítulo que se segue.

4. O Sublime como fonte da produção artística

O poeta não deseja apenas se tornar compreensível; suas representações não devem ser apenas claras e distintas; com isso, o prosador se satisfaz. Mas o poeta, ele, quer tornar tão vivas as ideias que suscita em nós, que possamos acreditar perceber, em sua rápida sucessão, as verdadeiras impressões sensíveis de seus objetos, e cessemos, nesse instante de ilusão, de estar conscientes dos meios que ele usa para este fim, quer dizer, das palavras.

Lessing in *Laoconn*, cap. XVII

“A rigor dever-se-ia chamar de **arte** somente a **produção mediante liberdade** isto é, mediante um arbítrio que põe a **razão como fundamento** de suas ações” (KdU174 - §43). Nesta definição de “arte” há uma novidade que de certo modo revoluciona o pensamento kantiano, pois é apenas na terceira crítica que encontramos uma “determinação” racional livre e que não tem como resultado uma ação moral, mas apenas arte sem interesse.

Dessa maneira, como é possível a produção artística? Qual o sentimento envolvido nesta produção: moral, estético ou ambos reunidos? Como vimos a arte é um produto técnico, porém é evidente que arte e técnica devem se separar em algum momento, pois existe uma distinção entre o trabalho de um artesão e de um artista.

Segundo Kant para a produção artística é necessário não somente técnica, mas também gênio, enquanto para as artes mecânicas é necessário somente técnica. Devemos então refletir o que a genialidade traz de aparato à técnica, que a torna capaz de transcender a si mesma, até que ela “adquira o aspecto de uma livre criação?” (Lebrun, p. 538)

A obra genial nos propõem, portanto um paradigma da Crítica: como ela consiste em tornar presente aquilo que é impossível de apresentar, ela reflete o empreendimento que imita o absoluto ao mesmo tempo em que fecha o acesso a ele; nela, como sempre nos confins do supra-sensível, faço a experiência do indecifrável (Lebrun, p. 559)

Em que consiste este paradigma da crítica ao qual Lebrun refere-se? O que seria impossível apresentar a nossos sentidos, se não o próprio incondicionado? Lembremo-nos que o supra-sensível é justamente aquilo que está para além do mundo sensível, ou seja, tudo aquilo que não podemos conhecer.

Neste sentido Lebrun nos diz que o paradigma proposto pelo gênio consiste no fato de que na *Crítica da Razão Pura*, Kant limita o conhecimento do supra-sensível, mostrando que não

podemos possuir um conhecimento de tais objetos. Porém, por outro lado, a obra genial leva-nos em direção a esse mesmo supra-sensível que não pode ser conhecido.

Nosso objetivo então é entender o que motivaria Kant a inserir a figura do gênio como parte do próprio sistema crítico, já que esse nos leva para além do próprio sistema? Mesmo que esta “saída” nunca se efetive, não seria um impasse na argumentação kantiana? O gênio apareceria talvez em resposta àquela tendência dogmática da própria razão humana rumo ao incondicionado, ao supra-sensível, a qual falávamos anteriormente?

Sendo ou não um impasse da argumentação, ou se realmente a genialidade emerge para resolver a tendência dogmática da razão, não nos importa no momento. O que nos interessa é que houve uma importante mudança em relação a primeira crítica. Através da Crítica do Juízo e da genialidade temos um acesso ao supra-sensível que até então estaria interdito pela primeira Crítica.

É interessante notarmos que este paradigma imposto pela obra de arte, além de ocorrer na arte do gênio (no belo artístico), ocorre também no sentimento do sublime, pois este desperta **“o sentimento de uma faculdade supra-sensível em nós [grifo meu]”** (KdU85 - §25). Observa-se então um parentesco entre a genialidade e o sublime, segundo Cassirer, apoiando essa interpretação, nos diz que não “(...) existe nenhuma outra experiência estética que proporcione ao homem na mesma escala que o sentimento do sublime, a coragem de ser ele mesmo, a coragem de sua própria 'originalidade', de sua natureza profunda” (Cassirer, 432). É como se através da genialidade e do sublime ocorresse uma efetivação sentimental do supra-sensível, presente de forma natural em nossa razão.

Atentemo-nos que o sublime, a genialidade, e a razão, apontam e ligam-se ao supra-sensível. Indicando-nos que toda a argumentação a respeito da genialidade, do sublime e da tendência dogmática da razão, está em algum ponto interligada no próprio incondicionado. O sublime, assim como o belo, é um sentimento resultante de um juízo estético puro promovido através de ideias. O belo por uma ideia estética e o sublime, ao contrário, por uma ideia da razão. No belo, ocorre um livre jogo entre a imaginação e o entendimento, através da contemplação de um objeto da natureza ou de uma obra de arte. O sublime acontece na contemplação da natureza, sendo realizado por uma obra de arte somente através de uma analogia com a própria natureza; isto é, como se o sublime dependesse da própria natureza e do esforço das faculdades do sujeito em alcançá-lo. A diferença principal entre ambos é que o belo possui forma, já o sublime não, é sem forma, por fim as faculdades do ânimo que estão envolvidas no sentimento do sublime são a imaginação e a razão e no belo a imaginação e o entendimento.

Outra distinção necessária entre o belo e o sublime é que o primeiro “(...) *pertence ao*

gosto; na verdade, o sublime também pertence ao juízo estético, mas não ao gosto.” (Antropologia, p. 242). Isso significa que o belo promove a sociabilidade, já o sublime provoca isolamento. O belo pressupõe um público capaz de ajuizá-lo, chamado *sensus communis*, um público realizável somente em ideia. O sublime não necessita de um “sentimento de universalidade” para ser possível.

Mas a diferença interna mais importante entre o belo e o sublime é antes esta: que, se, como é justo, aqui considerarmos antes de mais nada somente o sublime em objetos da natureza (pois **o sublime da arte é sempre limitado às condições da concordância com a natureza** [grifo meu]), a beleza da natureza (auto-subsistente) inclui uma conformidade a fins em sua forma, pela qual o objeto, por assim dizer, parece predeterminado para nossa faculdade de juízo, e assim constitui em si um objeto de complacência; contrariamente, aquilo que, sem raciocínio, produz em nós e simplesmente na apreensão o sentimento do sublime, na verdade pode, quanto à forma, aparecer como contrário a fins para nossa faculdade de juízo, inconveniente à nossa faculdade de apresentação e, por assim dizer, **violento para a faculdade da imaginação** [grifo meu], mas apesar disso e só por isso é julgado ser tanto mais sublime (KdU76 - §23)

Sabemos que no sentimento do belo, as faculdades da imaginação e do entendimento entram em um livre jogo. Neste livre jogo ocorre uma “formalização” do objeto, mesmo que esta forma seja sem forma. No sublime, ao contrário, ocorre uma “fracassada” tentativa de formalização do objeto. Fracasso este da imaginação e do entendimento, havendo assim a necessidade de uma terceira faculdade a entrar em jogo, a faculdade racional, que por sua vez é a faculdade supra-sensível dentro de nós, a saber a razão.

(...) o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado em um objeto sem forma, na medida em que seja representada ou que o objeto enseje representar nele uma **ilimitação pensada** [grifo meu], além disso em sua totalidade; de modo que o belo parece ser considerado como apresentação de um conceito indeterminado do entendimento, o sublime, porém, **como apresentação de um conceito semelhante da razão** [grifo meu]. (KdU75 - §23)

Sendo assim, notamos que o sublime “(...) é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas, por conseguinte enquanto comoção não parece ser nenhum jogo (como ocorre no belo), mas seriedade na ocupação da faculdade da imaginação” (KdU76 - §23), seriedade esta motivada pela própria faculdade da razão através de suas ideias.

Pois se trata aqui de um sentimento **da inadequação de sua faculdade da imaginação à exposição da ideia de um todo** [grifo meu], no que a

faculdade da imaginação atinge o seu máximo e, na ânsia de ampliá-lo, recai em si, mas desta maneira é transportada a **uma comovedora complacência** [grifo meu]. (KdU88 - §26)

É como se a imaginação, na ânsia de atingir a totalidade reivindicada pela razão é levada a uma forçosa harmonia com ela.

“O excessivo para a faculdade da imaginação (até o qual ela é impelida na apreensão da intuição) é, por assim dizer, um abismo, no qual ela própria teme perder-se; **contudo, para a ideia da razão do supra-sensível não é também excessivo** [grifo meu], mas conforme a leis produzir um tal esforço da faculdade da imaginação. Por conseguinte, é por sua vez atraente precisamente na medida em que era repulsivo para a simples sensibilidade. Mas o próprio juízo permanece no caso sempre somente estético, porque sem ter como fundamento um conceito determinado do objeto, representa como harmônico apenas o jogo subjetivo das faculdades do ânimo (imaginação e razão), mesmo através de seu contraste.” (KdU99 - §27)

Considera-se “(...) o poder inteiro da faculdade da imaginação inadequado às ideias da razão” (KdU95 - §26). Aquela busca por totalidade encontra agora, com o sublime da terceira crítica e a participação da imaginação, aquilo que a razão reivindicava na primeira crítica, em seus “devaneios” rumo ao incondicionado.

Mas precisamente pelo fato de que em nossa **faculdade da imaginação encontra-se uma aspiração ao progresso até o infinito, e em nossa razão, porém, uma pretensão à totalidade absoluta** [grifo meu] como uma **ideia real** [grifo meu], mesmo aquela inadequação a esta ideia de nossa faculdade de avaliação da grandeza das coisas do mundo dos sentidos **desperta o sentimento de uma faculdade supra-sensível em nós** [grifo meu]; e o que é absolutamente grande não é, porém, o objeto dos sentidos, e sim o uso que a **faculdade do juízo** [grifo meu] naturalmente faz de certos objetos para o fim daquele (sentimento), com respeito ao qual, todavia, todo outro uso é pequeno. (KdU85 - §25)

A nossa faculdade da imaginação aspira ao infinito naturalmente, e da mesma forma a razão naturalmente tem como pretensão a totalidade absoluta. Essa pretensão racional é nomeada por Kant na primeira crítica de “Ilusão transcendental”. Ilusão esta que não podemos extinguir, justamente por ser natural à razão. Porém, podemos evitar que ela nos engane, afinal ela tem um papel essencial para o conhecimento. Sem ela não seria possível nenhum conhecimento, já que é a razão a responsável pela totalidade e sistematização dos nossos conhecimentos.

Os erros cometidos nos juízos (dos dogmáticos, por exemplo, quando acreditam provar a existência de Deus ou da alma) são sempre erros da faculdade do juízo que toma por reais ideias que devem ser pensadas apenas como reguladoras "(...) todos os vícios da sub-recepção devem sempre ser atribuídos a uma **deficiência do juízo**, mas nunca ao entendimento ou à razão" [*grifo meu*] (KrV B671).

A faculdade de julgar, "(...) o sentimento de prazer e desprazer, assim como entre as faculdades superiores do conhecimento (é) uma faculdade média (...)" [p.174, pensadores, 1980], que é responsável por todos os nossos juízos estéticos. Sendo assim, podemos afirmar que até mesmo o sublime é ajuizado por ela.

"Se, pois, a forma de um objeto dado na intuição empírica é de tal índole, que a apreensão do diverso do mesmo na imaginação coincide com a exposição de um conceito do entendimento (sem se determinar qual conceito), então na mera reflexão imaginação e entendimento concordam mutuamente em favor de uma operação, e o objeto é percebido como final meramente para o juízo, portanto a finalidade mesma é considerada meramente como subjetiva; assim como nenhum conceito determinado do objeto é requerido para isso, nem engendrado por isso e o juízo mesmo não é juízo-de-conhecimento. – Um tal juízo chama-se um juízo-de-reflexão estético (...)" [p. 182, pensadores, 1980]

Outro aspecto do sublime que nos chama a atenção é o fato de que "somente pelo fato de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo o padrão de medida dos sentidos" (KdU85 - §25). Isso nos lembra as antinomias da razão pura. Nessas são apresentadas as "supostas" contradições existentes naturalmente na razão humana. Uma destas antinomias é a chamada *Terceira Antinomia* da *KrV* e trata a respeito da liberdade humana. O "ganho" crítico da *Terceira Antinomia* é nos garantir a possibilidade de pensar a liberdade sem contradição, porém não nos provava a sua realidade. A sua "prova" viria apenas com a Crítica da Razão Prática através do sentimento de respeito, e da "autonomia da razão" no agir moral.

Porém agora com o sublime ganhamos a possibilidade de que apenas de podermos pensá-lo prova-nos a existência de uma "faculdade de ânimo que ultrapassa todo o padrão de medida dos sentidos".

4.1. A Liberdade do sublime

A Liberdade aparece no sistema crítico de Kant como um problema a ser resolvido, justamente pelo fato de que conhecemos o mundo de forma sistemática. Isso significa que para que seja possível conhecer o mundo fenomênico, é necessário que ele tenha uma regularidade e uma sistematicidade. É esta regularidade e esta sistematicidade que torna possível a aplicação das categorias do entendimento. Se é verdade que o mundo possui uma regularidade e uma sistematização, então como explicar a possibilidade da existência da liberdade?

O principal momento onde é abordado o problema da liberdade na primeira crítica é nas *Antinomias da Razão Pura*. Segundo Kant, o único modo de mostrar a incapacidade da razão em solucionar o impasse da antinomia da liberdade é analisando e levando seu conflito racional até suas últimas conseqüências.

A *Antinomia* é colocada por Kant do seguinte modo. De um lado temos: “A causalidade segundo as leis da natureza não é a única de onde podem ser derivados os fenômenos do mundo no seu conjunto. Há ainda uma causalidade pela liberdade que é necessário admitir para os explicar” (B472 = A444). Do outro lado temos: “Não há liberdade, mas tudo no mundo acontece unicamente em virtude das leis da natureza” (B 473 = A445).

Para a solução de tal antinomia Kant apela à divisão que percorre toda a *Crítica da Razão Pura*, a distinção entre coisa-em-si e fenômeno. Tomando os “objetos”³⁹ ou a própria liberdade enquanto fenômeno ela é inexistente, porque todos os acontecimentos do mundo estão sob a legislação da lei da causa e efeito. Porém, de outro lado, é preciso pensar a liberdade como uma coisa-em-si, ou seja, pensar a liberdade como sendo possível: “suponhamos que há uma liberdade no sentido transcendental” (B475). Porque se ela não existisse, não seria possível a liberdade prática, como também seríamos seres totalmente determinados. Sendo assim, a razão humana nunca conseguirá provar a existência da liberdade, porém também não conseguirá provar que não existe liberdade.

É válido lembrar que essas questões abordadas pelas *Antinomias* (Deus, Alma, Liberdade e Mundo) são questões naturais à própria razão humana, isso significa que são inevitáveis como também necessárias para todo conhecimento humano.

A razão humana, num determinado domínio dos seus conhecimentos, possui o singular destino de se ver atormentada por questões, que não pode evitar, pois lhe são impostas pela sua natureza, mas às quais não pode dar resposta por ultrapassarem completamente as suas possibilidades. (KrV A-VII)

³⁹ Somente a nível de esclarecimento, quando digo “objetos no mundo” devemos entendê-los já como fenômenos, pois toda representação empírica para Kant já é fenômeno. Não podemos entender quando nos referimos a objetos do mundo estamos falando das próprias coisas-em-si, pois a coisa-em-si para Kant é apenas um conceito limite, que serve para nos alertar que nunca devemos nos atrever a ir para além dos objetos que nos são apresentados, ou seja, os fenômenos.

Contudo, apesar de que aparentemente as *Antinomias* resolverem-se na KrV, e ganharmos a possibilidade de pensar estes conceitos sem contradição, ao menos enquanto ideia, não as conhecemos e nem as sentimos, são apenas ideias ou princípios reguladores da razão.

(...) ao admitirmos esses seres ideais, não ampliamos propriamente o nosso conhecimento para além dos objetos da experiência possível, mas apenas a unidade empírica desta, mediante a unidade sistemática, cujo esquema nos é dado pela ideia, tendo esta o valor de princípio simplesmente regulador e não constitutivo. (KrV B703)

Em outra passagem da KrV, vemos a importância destes princípios reguladores da razão, não só para o conhecimento dos fenômenos, como também para a fundamentação da moralidade.

Embora tenhamos de dizer dos conceitos transcendentais da razão que são apenas ideias, nem por isso os devemos considerar supérfluos e vãos. Pois ainda quando nenhum objeto possa por eles ser determinado, podem, contudo, no fundo e sem serem notados, servir ao entendimento de cânone que lhe permite estender o seu uso e torná-lo homogêneo; por meio deles o conhecimento não conhece, é certo, nenhum objeto, além dos que conheceria por meio dos seus próprios conceitos, mas será melhor dirigido e irá mais longe neste conhecimento. Sem falar de que podem, porventura, esses conceitos transcendentais da razão estabelecer uma transição entre os conceitos da natureza e os conceitos práticos e assim proporcionar consistência às ideias morais e um vínculo com os conhecimentos especulativos da razão. (KrV B386)

Qual seria a novidade trazida pela afirmação da KdU de que só pelo fato de poder pensar em algo para além do mundo sensível, prova-se a existência de uma faculdade que ultrapassa todo o padrão de medida dos sentidos? A novidade está justamente na revelação de que esta faculdade supra-sensível é a própria razão e que nos direciona ao incondicionado.

Quando deixamo-nos levar por esta “tendência” racional auxiliada pela imaginação para tentar formar imagens de tais objetos “supra-sensíveis”, sentimos o sublime. Vemos isso claramente na KdU, pois Kant mostra a necessidade desta faculdade supra-sensível para a produção ou realização do sublime.

No entanto, para tão-só poder pensar sem contradição o infinito dado **requer-se no ânimo humano uma faculdade que seja ela própria supra-sensível** [*grifo meu*]. Pois somente através desta e de sua ideia de um noumeno – que não permite ele mesmo nenhuma intuição e contudo é submetido como substrato à intuição do mundo enquanto simples fenômeno – o infinito do mundo dos sentidos é compreendido totalmente sob um conceito na

avaliação pura e intelectual da grandeza, conquanto na avaliação matemática através de conceitos numéricos jamais possa ser totalmente pensado. Mesmo **uma faculdade de poder pensar o infinito da intuição supra-sensível como [grifo meu]** (em seu substrato inteligível) excede todo padrão de medida da sensibilidade e é grande acima de toda comparação mesmo com a faculdade da avaliação matemática; certamente não de um ponto de vista teórico para o fim da faculdade do conhecimento, e contudo como **ampliação do ânimo [grifo meu]**, que de um outro ponto de vista (o prático) **sente-se apto a ultrapassar as barreiras da sensibilidade [grifo meu]**. (KdU93 - §26)

Podemos através do sublime ultrapassar “as barreiras da sensibilidade”, e irmos além do mundo fenomênico. O sublime tem o mesmo mecanismo existente na moralidade, ou seja, as ideias (racionais) determinam o sentimento.

[...] no ajuizamento de uma coisa como sublime ela refere a mesma faculdade à razão para concordar subjetivamente com as suas ideias (sem determinar quais), isto é, para produzir uma disposição de ânimo que é conforme e compatível com aquela que a influência de determinadas ideias (práticas) efetuará sobre o sentimento. (KdU95 - §26)

Pelo fato do modo de “operação” do sublime aproximar-se da moralidade, é que se pode falar do sublime despertar o sentimento de respeito⁴⁰, esse produzido através da lei moral. *“Portanto, o sublime sempre tem que se referir à maneira de pensar, isto é, a máximas para conseguir o domínio intelectual e das ideias da razão sobre a sensibilidade”* (KdU124 - §29).

4.2. O Sublime e a Razão – O Gênio e o Belo

De algum modo Kant, no sentimento do sublime, liga o ideal moral e a destinação supra-sensível da razão. Isso através de uma “experiência”, ou seja, no sublime somos capazes de contemplar algo fenomênico e ao mesmo tempo sermos arrebatados a uma contemplação do supra-sensível ou até mesmo do ideal moral.

[...] o prazer no sublime da natureza, enquanto prazer da contemplação raciocinante, na verdade, reivindica também participação universal, mas já pressupõem um outro sentimento, a saber, o de sua destinação supra-sensível, **o qual, por mais obscuro que possa ser, tem uma base moral [grifo meu]** (KdU154 - §39)

O sublime como vimos sempre está relacionado com à maneira de pensar, ou seja, “[...] a

⁴⁰ Ainda neste capítulo analisaremos essa relação do sentimento de respeito da moralidade com o respeito produzido pelo sublime.

máximas para **conseguir o domínio intelectual e das ideias da razão sobre a sensibilidade**” (KdU124 - §29). E “[...] por mais obscuro que possa ser, **tem uma base moral**” (KdU154) este mecanismo do sublime que tem um domínio racional sobre a sensibilidade é muito próximo ao da moralidade na qual a faculdade racional deve legislar sobre nossa vontade e nossas ações. É a chamada autonomia da razão. A produção artística também só é possível através de uma “[...] **produção mediante liberdade** isto é, mediante um arbítrio que põe a **razão como fundamento** de suas ações” (KdU174 - §43). Sendo assim para serem possíveis – a produção artística, a moralidade e o sublime –, é necessária a participação da faculdade racional.

Devemos então buscar pontos de contato entre estes conceitos com a genialidade, para ver se a tese de que o gênio, por meio de um sentimento sublime ou até mesmo moral, tenta retratar as ideias racionais através de sua arte. A natureza não permite ao gênio diferenciar as ideias da razão dos próprios fenômenos. Devido a esta “incapacidade” ele acredita ser capaz de retratar objetos puramente intelectuais em suas obras, assim como um artesão é capaz de construir uma mesa ou uma cadeira. Isso só pode terminar em uma frustração para o gênio, pois ideias racionais nunca poderão ser formalizadas de forma satisfatória. Na necessidade de formalizar suas ideias o gênio produz o belo – a formalização é o primeiro requisito do belo artístico –, e afasta-se do sentimento inspirador que é o sublime.

Para desvendar se o gênio, ao produzir sua arte, realiza-a através de um sentimento sublime, é preciso investigar novamente na possibilidade de passagem entre o belo (resultado final da produção artística e passível de formulação) e o sublime (sentimento sem forma responsável pela “inspiração” do gênio). Na descrição sobre o sublime na natureza, temos uma pista sobre uma possível passagem do sublime ao belo, como também, uma passagem entre o sensível ao supra-sensível.

Disso, porém, se vê imediatamente que em geral nos expressamos incorretamente quando denominamos sublime qualquer objeto da natureza, embora na verdade possamos de modo inteiramente correto denominar belos numerosos objetos da natureza: pois, como pode ser caracterizado com uma expressão de aprovação o que em si é apreendido como contrário a fins? **Não podemos dizer mais senão que o objeto é apto à apresentação de uma sublimidade que pode ser encontrada no ânimo [grifo meu];** pois o verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas concerne somente a ideias da razão, que, embora não possibilitem nenhuma representação adequada a elas, são avivadas e evocadas ao ânimo **precisamente por essa inadequação, que se deixa apresentar sensivelmente [grifo meu].** (KdU 77 - §23)

O sublime não se encontra na natureza, mas sim no ânimo, porém, ao mesmo tempo, o material sensível é indispensável para ele. Quando observamos “o oceano revolto por tempestades” não é ele em si mesmo o responsável pelo sublime, mas sem a experiência do

próprio “oceano revolto” o sublime não seria possível. Portanto o sublime encontra-se em nosso ânimo, mas é preciso também o material sensível para sua realização. Interessante notar que Kant nos diz que existem objetos “aptos à apresentação de uma sublimidade que pode ser encontrada no ânimo”. Significa que através de um objeto sensível somos arrebatados ao supra-sensível e ainda nas próprias ideias da razão.

É nesta passagem entre o sensível e o supra-sensível, entre o ideal e o real, entendimento e razão, natureza e liberdade, e ainda entre entusiasmo e loucura que encontramos o lugar do gênio dentro do sistema kantiano.

A fronteira não passa mais entre a atenção às Ideias e a despreocupação teórica, mas entre as “teorias” extravagantes (tanto do visionário quanto do metafísico) e o entendimento são: “É entre a loucura, que acredita perceber objetos que não existem, e o entendimento que há uma diferença específica” (Rx.: 503). Portanto é da metafísica passada que a loucura é a visão ampliadora; a evasão para fora da caverna é até mesmo a melhor imagem da “alteração de espírito” (Verrückung) no sentido mais etimológico: “O doente alça-se acima da escala da experiência e procura princípios que podem dispensar-se da pedra de toque da experiência; ela aspira conceber o inconcebível... Essa última forma da perturbação mental não é simplesmente alteração e afastamento em relação à regra do uso da razão, mas também desrazão positiva; trata-se de uma outra regra, um ponto de vista inteiramente diferente onde a alma se encontra, por assim dizer, deslocada, e de onde ela vê de outra forma todos os objetos; ela se transfere para uma posição que está muito distanciada do *sensorium commune* necessário a vida (animal) – donde a palavra alteração. Assim o desenho de uma paisagem de montanha feito do alto não dá lugar mais ao mesmo juízo sobre a região que quando olhamos da planície” (Anthrop., VII, 215-6). Tudo opõe a maestria do gênio a essa loucura do visionário – a testemunha da limitação àquele que transgride: o papel do gênio não é o de ver outra coisa. E é antes ao “entusiasmo” de um Jacobi que Schopenhauer liga quando atribui ao gênio, como propriedade, a capacidade de ultrapassar “não apenas a faculdade de produção, mas também a faculdade de percepção dos outros homens... o gênio é aquele que alcança a meta que os outros não podem nem ver”. Agora a genialidade consistirá menos na felicidade de expressão do que no caráter inovador da “visão” e, naturalmente, ela reencontrará – como em Platão – um “ponto de contato” com a loucura. (Lebrun 555)

Em meio a estas conjecturas o gênio torna-se a cada momento mais indeterminado, e a

loucura, o misticismo, e os limites críticos, que argumentávamos anteriormente, ficam mais evidentes na constituição da genialidade. Mostrando, então, quão tênue é a linha que separa a genialidade do misticismo e da loucura. O problema é entender como Kant permite a figura do gênio, que vive no limite crítico (por vezes até extrapola-o), tornar-se indispensável para o próprio sistema.

A partir do momento em que a Ideia estética está ao alcance daquele que se torna sujeito puramente cognoscente, o delírio volta a ser uma ascese, e Schopenhauer pode reclamar-se da “mania” tal como descreve o Fédro: é inevitável que o acesso ao país da Ideias me faça passar por louco ao olhar dos insensatos (Lebrun, 553)

Antes de compreendermos a importância da genialidade para o sistema crítico, devemos investigar as seguintes questões. Como é possível algo estar fora do alcance da experiência? O que são estas ideias estéticas? Se as ideias estéticas, assim como as ideias racionais, não se encontram na experiência, podemos equipará-las? ⁴¹

Tais representações da faculdade de imaginação podem chamar-se ideias, em parte porque elas pelo menos aspiram a **algo situado acima dos limites da experiência, e assim procuram aproximar-se de uma apresentação dos conceitos da razão (das ideias intelectuais) [grifo meu]**, o que lhes dá a aparência de uma realidade objetiva (KdU194 - §49)

Vemos que ambas possuem algo em comum, ou seja, “aspiram algo situado acima dos limites da experiência”.

“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 conceitos uma representação da faculdade da imaginação equivale a expô-la, assim a ideia pode denominar-se uma representação inexponível da mesma (em seu jogo livre). Ainda terei ocasião de dizer a seguir algo sobre esta espécie de ideias; agora observo apenas **que ambas as espécies de ideias, tanto as ideias da razão como as ideias estéticas, têm que possuir os seus princípios e na verdade ambas na razão. Aquelas nos princípios objetivos, estas nos princípios**

⁴¹ Podemos antecipar que a resposta a presente pergunta é não, pois uma é a contraposição (*Pedant*) da outra. Não significa que ambas não possam possuir algo de análogo uma com a outra. É o que tentaremos mostrar na seqüência de nossa investigação.

subjetivos de seu uso” [grifo meu]. (KdU242 - § 57)

Cria-se então certo “parentesco” entre as ideias, mas veremos que apesar de próximas são distintas. A ideia estética é o excesso de impressões sensíveis captadas pelos sentidos que acabam ganhando a “forma” de um conceito, seja do entendimento, seja da razão. A ideia da razão, em contrário, em si mesma é um conceito heurístico que tem sua origem na própria razão e não na experiência.

O belo é produzido através de ideias estéticas que tem sua origem na experiência. Diversamente, o sublime por ideias racionais existentes no próprio ânimo do sujeito, ainda que seja preciso uma representação sensível para colocar nossas faculdades em movimento em ambos os sentimentos.

O gênio parece estar a meio caminho de ambas as ideias, pois ele nunca se satisfaz com sua própria arte, sua mente tem como ideal algo muito maior do que a própria experiência é capaz de retratar, ou seja, o próprio ideal racional. Esta impossibilidade de completude já estava presente nos textos de Hume:

(...) longe de atingir a perfeição de sua arte, que era infinita, e não apenas estava além do que as forças humanas podiam atingir, mas se encontrava também além do que a imaginação humana podia conceber. O próprio Cícero se declara insatisfeito com suas realizações; mais, mesmo com as de Demóstenes: [A tal ponto meu ouvido é ambicioso e apto, desejando sempre algo de imenso e infinito]. (Hume, p.316)

4.2.1. O Sublime e o Sentimento de Respeito.

O sublime ocorre na “falha” da imaginação em formalizar o “objeto” contemplado. Para auxiliar a imaginação, entra em jogo a faculdade da razão que produz a sublimidade. A dificuldade enfrentada pela imaginação na formalização de uma ideia fornecida pela razão é designada “respeito”. Sentimento este causado pela ação moral e pelo sublime, ambos são realizados através de uma legislação racional sobre as demais faculdades “(...) o sentimento de inadequação de nossa faculdade para alcançar uma ideia, que é lei para nós é respeito” (KdU96 - §26).

O sublime rompe as fronteiras da finitude; entretanto, essa ruptura não é vivenciada pelo Eu como uma destruição, mas como uma espécie de exaltação e de libertação. Pois o sentimento de infinito que o Eu descobre em si mesmo fornece-lhe uma nova experiência de sua própria infinidade. (Cassirer, p. 431)

O sublime portanto é um estado de ânimo do sujeito, assim como o belo. Porém as

representações belas são realizadas sem dificuldades pela imaginação com o auxílio do entendimento. O sublime, ao contrário, é incomunicável e irretratável não sendo realizado sem demasiado esforço da imaginação em alcançar sua representação⁴². Quando se tenta produzir algo sublime sem reivindicar a própria natureza, produzir-se-á, quando muito, somente o sentimento do belo. O sublime é sempre um estado de ânimo provocado pela própria natureza, sem possibilidade de representação satisfatória por parte do artista. Este sempre deverá contar com a conviência da natureza para concluir sua obra.

Cassirer nas *Observações*, diz-nos que “o belo une, o sublime isola” (Cassirer, p. 432), isso porque em “(...) *nenhum momento somos mais vivamente agarrados do que por esse impalpável, em nenhum momento sentimos a força da natureza e da arte do que quando nos apresentam o 'terrível'*”. (Cassirer, p. 430).

O sentimento de sublime não constitui um grau superior desse prazer ou dessa alegria; opõem-se tanto a um quanto à outra. Não se pode caracterizá-lo como um simples “prazer” (*plaseure*), porquanto é a expressão de uma emoção de muito diferente espécie, de um arrebatamento de um deleite (*delight*) singular que não exclui o temor e o tremor, mas, pelo contrário, os exige e envolve. (Cassirer 232)

Se no sentimento do belo ocorre um “livre jogo” entre a imaginação e o entendimento – proporcionando um prazer desinteressado –, será que podemos dizer que na contemplação do sublime estamos diante de uma suposta representação das ideias racionais que nos causam respeito pela legislação racional sobre a imaginação? Deve-se essa questão por causa da aproximação do sentimento do sublime ao respeito moral.

Por isso, também é incompatível com atrativos, e enquanto o ânimo não é simplesmente atraído pelo objeto, mas alternadamente também sempre de novo repellido por ele, a complacência no sublime contém não tanto prazer positivo, quanto muito mais admiração ou respeito, isto é, merece ser chamada de prazer negativo. (KdU76 - §23)

Se realmente o Gênio “ousa tornar sensíveis ideias racionais” (KdU195 - §49), então pode-se dizer que ele ousa tornar sensível também o sublime por meio de sua arte. É evidente que, tamanha ousadia termina de forma frustrada. O sublime é sem forma, e o belo possui forma. No momento em dar a forma ao sentimento do sublime o gênio “frustra-se”, ou seja, ao ousar tornar sensível (determinar o inteligível e o supra-sensível), o belo artístico torna-se

⁴² Representação essa que sugerimos ser uma ideia racional suscitada pela sensibilidade, ou seja, um esforço da imaginação em alcançar uma ideia fornecida pela razão, que tem como objetivo alcançar uma representação informulável da experiência.

possível⁴³.

O sublime despertar em nós um sentimento de respeito. Este conceito aparece em Kant pela primeira vez na *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, com a finalidade de explicar a natureza e o fundamento de nossas ações morais. Na nota número dez, o autor esclarece o que representa este sentimento:

[...] poderiam objetar-me que eu, por de trás da palavra respeito, busco apenas refúgio num sentimento obscuro, em vez de dar informação clara sobre esta questão por meio de um conceito da razão. Porém, embora o respeito seja um sentimento, não é um sentimento recebido por influência; **é, pelo contrário um sentimento que se produz a si mesmo através de um conceito da razão [grifo meu]**, e assim é especificamente distinto de todos os sentimentos do primeiro gênero que se podem reportar a inclinação ou ao medo [...]. A determinação imediata da vontade pela lei e a consciência desta determinação é que se chama respeito, de modo que deve ser o efeito da lei sobre o sujeito e não a sua causa [...] (F. M. C.)

A determinação da vontade pela lei moral tem como efeito o sentimento de respeito. Significa que ao nossa vontade ser determinada pela lei moral através de uma auto-legislação (autonomia) da razão, ocorre uma ação livre por excelência. A liberdade deixa então de ser uma ideia da razão “apenas” pensada na *KrV*, para a possibilidade de ser “sentida” através do sentimento de respeito na *F. M. C.* e na *KpV*.

Ainda que o *Cânone da Razão Pura* afirme que além de apenas pensar a liberdade, podemos também sentir uma liberdade prática (distinta da liberdade transcendental).

(...) me servirei do conceito de liberdade apenas no sentido prático e deixo aqui de lado, como coisa já tratada acima, o sentido transcendental, que não pode ser pressuposto empiricamente como um princípio de explicação dos fenômenos, mas que é, por si mesmo, um problema para a razão (A802 = B830).

E ainda, ao contrário, nos diz que temos provas empíricas de uma liberdade prática, a “(...) *liberdade Prática pode ser demonstrada por experiência*” (B830). Kant não parece estar satisfeito com essas conclusões, ao retificá-las na *F. M. C.* e na *KpV*. A liberdade, após esses textos, não pode mais ser provada por experiência, mas apenas sentida através do sentimento de respeito, mesmo que este sentimento seja incerto e duvidoso.

O conceito de respeito ganha força principalmente na *KpV*, e através dele Kant poderá tanto salvaguardar o conceito de liberdade, quanto a própria moralidade. Aos poucos através

⁴³ Essa é uma possibilidade de leitura que resolveria algumas dificuldades da própria estética kantiana, como por exemplo, justificaria como é possível o belo ser um símbolo moral também na arte. A produção artística tem como fundamento a faculdade racional, e ao ser livre o gênio tem a possibilidade de produzir símbolos morais.

deste sentimento assimila-se tanto a liberdade transcendental (enquanto problema da razão pura), quanto uma possibilidade da existência dessa liberdade, que contudo não é conhecimento algum, mas apenas um sentimento moral (liberdade prática).

(O Respeito)...é de natureza tão peculiar, que parece estar à disposição unicamente da razão e, na verdade, da razão pura prática. Respeito sempre tem a ver somente com pessoas e nunca com coisas. Estas podem despertar em nós inclinação e, tratando-se de animais, até amor ou também medo, como o mar, um vulcão, um animal de rapina, mas jamais respeito. Algo que já se aproxima mais deste sentimento é a admiração(...) O respeito a tal ponto não é (*ist so wenig*) um sentimento de prazer, que só de mau grado se cede a ele em relação a um ser humano. Procura-se descobrir algo que possa aliviar-nos de seu fardo, alguma censura para nos compensarmos da humilhação que sofremos com tal exemplo. (KpV 136-137)

Apesar da importância deste sentimento Kant adverte, tanto na F. M. C. quanto na KpV., a impossibilidade de termos certeza se nossas atitudes foram conforme ao dever ou por dever. Com outras palavras, se nossas ações realmente foram realizadas pela liberdade da vontade (na qual a razão determina as ações), ou se elas foram feitas pela influência de alguma inclinação (mesmo que esta esteja oculta). Nem nós, quando agimos, temos a certeza se agimos conforme ao dever ou por dever.

Kant ao retratar o sentimento de respeito, apesar de nos dizer que ele é um sentimento único – um sentimento resultante de uma ação moral, uma humilhação, etc. –, diz-nos que podemos estar nos enganando quanto ao agir moral. Por conseqüência, enganamo-nos também ao sentir o respeito, tendo a possibilidade de ser algum outro sentimento “obscuro” e não necessariamente respeito. Algo que mudará na *KdU*, onde o respeito causado pelo sublime é inconfundível.

Juntos – o sublime, a moralidade, e o respeito (causado pelas ideias da razão) –, constituiriam uma abóboda de um sistema da razão pura:

Ora, o conceito de liberdade, na medida em que sua realidade é provada por uma lei apodíctica da razão prática, constitui o **fecho de uma abóboda de todo o edifício de um sistema da razão pura** [*grifo meu*], mesmo da razão especulativa, e todos os demais conceitos (os de Deus e de imortalidade), que permanecem sem sustentação nesta [última] como simples ideias, e seguem-se agora a ele e obtêm com ele e através dele consistência e realidade objetiva, isto é, a possibilidade dos mesmos é provada pelo fato de que **a liberdade efetivamente existe; pois esta ideia manifesta-se pela lei moral** [*grifo meu*]. (KpV, p. 04)

Segundo Kant, nessa passagem, a liberdade realmente existe através da manifestação pela lei moral, sendo o “fecho de uma abóboda” no sistema da razão. A ideia de uma “abóboda” que tudo engloba como fecho do sistema reaparece também na terceira Crítica de Kant, para

representar o sentimento do sublime.

Se, pois, se chama de **sublime a visão do céu estrelado** [*grifo meu*], então não se tem que pôr como fundamento do seu ajuizamento conceitos de mundos habitados por entes racionais e a seguir os pontos luminosos, dos quais vemos repleto o espaço sobre nós, como seus sóis movidos em órbitas dispostas para eles bem conformemente à fins, mas se tem que considerá-lo simplesmente do modo como o vemos, como uma **vasta abóbada que tudo engloba** [*grifo meu*]; e simplesmente a esta representação temos que submeter a sublimidade que um juízo estético puro atribuí a este objeto. (KdU118 - §29)

Pode-se ainda comparar a citação acima da *KdU*, da “visão do céu estrelado”, com a conclusão *KpV*. O respeito está intrinsecamente ligado à razão prática, à moralidade e à determinação moral. Na *KpV* Kant diferencia o respeito da admiração. Algo que mudará na *KdU*, mostrando que são sentimentos próximos porém distintos.

Duas coisas enchem o ânimo de admiração e veneração sempre nova e crescente, quanto mais freqüente e persistentemente a reflexão ocupa-se com elas: **o céu estrelado acima de mim e a lei moral em mim** [*grifo meu*]. Não me cabe procurar e simplesmente presumir ambas como envoltas em obscuridade, ou no transcendente além de meu horizonte; vejo-as ante mim e conecto-as imediatamente com a consciência de minha existência (*KpV*, p. 255)

Temos a ligação da moralidade (através da lei moral) com o sublime (através da grandiosidade do céu estrelado), mostrando que realmente há algo de “análogo” entre ambos. Os dois provocam respeito e admiração justamente por serem frutos da liberdade, ou seja, são frutos de uma legislação ou participação da faculdade racional. Seja da razão sobre a sensibilidade (lei moral) ou da própria imaginação sobre a sensibilidade na tentativa de alcançar uma ideia da razão. Tal aproximação entre o sublime e a moralidade consagra-se na *KdU*.

De fato não se pode muito bem pensar um sentimento para com o sublime da natureza sem ligar a isso **uma disposição de ânimo que é semelhante à disposição para o sentimento moral** [*grifo meu*]; e embora o prazer imediato no belo da natureza igualmente pressuponha e cultive uma certa liberdade da maneira de pensar, isto é independência da complacência do simples gozo dos sentidos, **ainda assim a liberdade é representada antes no jogo do que sob uma ocupação legal, a qual constitui o autêntico caráter da moralidade do homem, onde a razão tem de fazer violência a sensibilidade** [*grifo meu*], só que **no juízo estético sobre o sublime esta violência é representada como exercida pela própria faculdade da imaginação** [*grifo meu*], ao invés de por um instrumento da razão. (KdU117 - §29)

Sabemos até o momento que o sublime, assim como a moralidade, é possível graças a

participação da faculdade racional e ambos produzem o sentimento de respeito. Na moralidade ele ocorre na determinação racional de nossa vontade, e no sublime ele ocorre através da determinação racional sobre a imaginação, que por sua vez, faz violência à própria sensibilidade.

O ganho obtido através da possibilidade do sentimento de respeito na *KdU*, em relação ao sentimento de respeito da *KpV*, é que (como foi visto) na moralidade nunca teremos certeza de que agimos moralmente. Assim não temos certeza de que sentimos verdadeiramente o respeito. Em consequência, a liberdade não pode ser efetivamente comprovada, ainda que ela seja causa do agir moral. Ao contrário, respeito produzido pelo sublime não há possibilidade de engano, pois é um estado de ânimo no qual o sujeito é arrebatado. Com isso se ganha uma prova da existência de uma liberdade e de uma legislação racional, mas que não é em si mesma moral e nem teórica, mas sim estética.

Na verdade, na *Crítica da Razão Prática*, efetivamente, **deduzimos a priori de conceitos morais universais o sentimento de respeito** [grifo meu] (como uma modificação particular e peculiar deste sentimento, que justamente não quer concordar nem com o prazer nem com o desprazer que obtemos de objetos empíricos). Mas lá nós pudemos também ultrapassar os limites da experiência e **invocar uma causalidade, ou seja, a da liberdade, que repousava sobre uma qualidade supra-sensível do sujeito** [grifo meu]. Entretanto, mesmo aí propriamente não deduzimos esse *sentimento* da ideia moral como causa, mas simplesmente a determinação da vontade foi daí deduzida. Porém, **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** [grifo meu]: o que somente teria que ser admitido se o conceito do moral como um bem precedesse a determinação da vontade pela lei; pois então o prazer que fosse ligado ao conceito em vão seria deduzido deste como um mero conhecimento. (KdU36 - §12)

Sendo assim o respeito do sublime, assim como o da moralidade, está ligado ao estado de ânimo (*Gemüt*). Isso significa que em ambos os juízos:

(...) **a representação é referida inteiramente ao sujeito e na verdade ao seu sentimento de vida** [grifo meu], sob o nome de sentimentos de prazer ou desprazer, o qual funda uma faculdade de distinção e ajuizamento inteiramente peculiar, que em nada contribui para o conhecimento, mas somente mantém a representação dada no sujeito em relação com a inteira faculdade de representações, da qual o ânimo [*Gemüt*] torna-se consciente no sentimento de seu estado. (KdU5 - §1)

Todos os juízos morais e estéticos a partir da *KdU* passam a ser referidos ao sentimento de prazer e desprazer, que por sua vez é a faculdade de julgar⁴⁴. O Belo, como sabemos, é um prazer desinteressado, e a moralidade possui um interesse prático (moral). O sublime é um juízo

44 “(...) o sentimento de prazer e desprazer, assim como entre as faculdades superiores do conhecimento (é) uma faculdade média (...)” (p.174, pensadores, 1980)

com a participação da faculdade racional. Tanto para o sublime quanto para a moralidade é necessária a participação da faculdade racional, por consequência desta participação tais juízos são livres e produzem o sentimento de respeito.

O juízo sobre o sublime da natureza, embora necessite cultura (mais do que o juízo sobre o belo), nem por isso foi primeiro produzido pela cultura e como que introduzido simplesmente por convenção na sociedade, mas ele tem seu fundamento na natureza humana e, na verdade, naquela que com o são-entendimento se pode ao mesmo tempo imputar a qualquer um e exigir-lhe, a saber, na **disposição ao sentimento para ideias (práticas), isto é, ao sentimento moral** [grifo meu]. (KdU112 - §29)

Interessante notarmos mais uma distinção entre o belo e o sublime, assim como uma aproximação entre a moralidade e a sublimidade. O belo é fruto de uma sociabilidade humana, ou seja, só é possível mediante o gosto⁴⁵, já o sublime é fruto da própria natureza humana. Esse, mesmo sem a necessidade do gosto exige uma universalidade e uma “disposição ao sentimento para ideias (práticas), isto é, ao sentimento moral”⁴⁶. Assim como a moralidade, o sentimento do sublime é natural a toda razão humana. Lembremo-nos que a lei moral kantiana legisla sobre a razão mais vulgar, mesmo sem a consciência do indivíduo. Notemos como o sublime através da imaginação “igualar-se” a legislação moral.

O sentimento da inadequação de nossa faculdade para alcançar uma ideia, que é lei para nós, é respeito [grifo meu]. Ora, a ideia da compreensão de cada fenômeno suscetível de ser-nos dado na intuição de um todo é uma ideia que nos é **imposta por uma lei da razão** [grifo meu] que não conhece nenhuma outra medida determinada, válida e invariável para qualquer um senão **o todo-absoluto. Nossa faculdade da imaginação, porém, prova, mesmo no seu máximo esforço com respeito à por ela reclamada compreensão de um objeto dado em um todo da intuição** [grifo meu] (por conseguinte, para a apresentação da **ideia da razão**), **suas barreiras e inadequação, contudo ao mesmo tempo sua determinação para a efetuação da adequação à mesma como uma lei** [grifo meu]. (KdU97 - §27)

Nota-se que Kant liga o sentimento do sublime com a moralidade através do respeito. Sendo assim podemos deduzir, como a lei moral, que o sublime também produz um sentimento de respeito. Podemos então dizer que também sentimos a liberdade, não só nas ações por dever moral, mas também através do sublime. Quem torna tal fato possível é a participação da faculdade racional auxiliada pela imaginação.

⁴⁵ Outro aspecto que possibilita que o belo seja símbolo da moralidade é o fato de que o belo pressupõe uma universalidade e uma sociabilidade, ou seja, gosto.

⁴⁶ “(...) pode-se agora entender como é possível que o respeito à lei seja sentido, por um lado, como temor, e por outro, como sublimidade”. Pedro Paulo Pimenta – Reflexão e Moral em Kant, p.67.

(...) em nossa faculdade da **imaginação encontra-se uma aspiração ao progresso até o infinito** [grifo meu], e em nossa **razão, porém, uma pretensão a totalidade absoluta** [grifo meu] como a uma **ideia real** [grifo meu], mesmo aquela inadequação a esta ideia de nossa faculdade de avaliação da grandeza das coisas do mundo dos sentidos **desperta o sentimento de uma faculdade supra-sensível em nós** [grifo meu]; e o que é absolutamente grande não é, porém, o objeto dos sentidos, e sim o uso que a faculdade do juízo naturalmente faz de certos objetos (...). Por conseguinte, **o que deve denominar-se sublime não é o objeto e sim a disposição de espírito através de uma certa representação que ocupa a faculdade de juízo reflexiva** [grifo meu]. (KdU85 - §25)

Devido à natureza de nossas faculdades que o sublime é possível. Graças a imaginação “aspirar” ao infinito e nossa razão possuir uma tendência ao supra-sensível que se torna possível nossa faculdade ajuizar o sublime.

Atentemo-nos por um instante, algo com o qual já trabalhamos anteriormente, sobre o conceito do entusiasmo. Agora como sinônimo da própria genialidade encontrando seu ponto de união com o sublime e a moralidade:

Quero deter-me um pouco sobre o último aspecto. **A ideia do bom com afeto chama-se entusiasmo. Este estado de ânimo parece ser a tal ponto sublime, que comumente se afirma que sem ele nada de grande foi feito.** [grifo meu]. Ora bem, todo afeto é cego, quer na escolha de um fim, quer na sua execução, mesmo que este tenha sido dado pela razão; pois ele é aquele movimento do ânimo que torna incapaz de promover uma reflexão livre sobre princípios para determinar-se segundo ela. Portanto, ele não pode de maneira alguma merecer uma complacência da razão. **Esteticamente, contudo, o entusiasmo é sublime, porque ele é uma tensão das forças mediante ideias, que dão ao ânimo um elã que atua bem mais poderosa e duradouramente que o impulso por representações dos sentidos. Mas** (o que parece estranho) **mesmo a ausência de afeto** (*apatheia, phlegma in significatu bono*) **de um ânimo que segue enfaticamente seus princípios imutáveis é sublime, e na verdade de um modo muito mais primoroso, por que ela ao mesmo tempo tem do seu lado a complacência da razão pura** [grifo meu]. (KdU122 - §29)

Notemos que sem o entusiasmo nada de grande foi feito – tal sentimento é sublime por estar ligado a ideias fornecidas pela razão –, e notemos como também a ausência do mesmo é mais primordial, por gerar uma “complacência da razão pura”.

Ora o que seria essa complacência da razão pura se não a própria faculdade da razão, livre de qualquer coerção, levantando voos cada vez mais altos rumo ao incondicionado e ao supra-sensível?

Na *Antropologia*, Kant explica a força da imaginação diante de materiais ricos para suas produções, mostrando que a “(...) *ilusão causada pela força da imaginação do ser humano vai freqüentemente tão longe, que acredita ver e sentir fora de si o que só tem no próprio cérebro*” (A

PVP 177). Sendo esta uma tendência da própria imaginação, podemos começar a pensar o que ocorreria com nossa faculdade de julgar se a imaginação “recebesse material” da razão (uma faculdade supra-sensível em nós)⁴⁷ para dar conta de uma representação? É evidente que o resultado obtido neste julgar só poderia ser um “fracasso” na determinação, fracasso da própria formalização face à enormidade de “matéria” fornecida pela sensibilidade e pela razão.

4.3. O Sublime e as ideias racionais – O Belo e as ideias estéticas

Em nossa questão principal, que é buscar entender a produção genial e como ela resolveria um impasse presente no pensamento kantiano entre liberdade/natureza, técnica/arte, precisamos levar em consideração mais uma vez a afirmação de Lebrun sobre a ideia estética suscitada pelo gênio e sua ligação com o supra-sensível.

(...) a ideia estética que o gênio suscita, é uma representação intuitiva da qual a formulação alusiva indica justamente o caráter inexprimível; a metafísica pretendia compreender o supra-sensível, a “compreensão” do poema consiste em dar um sentido a um texto onde se anuncia apenas a impossibilidade de colocar o sentido descoberto. (Lebrun, p. 546)

Percebemos então que a ideia estética produzida pela arte bela é uma representação “heurística” do que a metafísica clássica pretendia conhecer, isto é, o supra-sensível. Isso porque a ideia estética, assim como a racional, possuem seus princípios no uso da razão. A racional em um princípio objetivo, e a estética em um princípio subjetivo.

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 (...). Ainda terei ocasião de dizer a seguir algo sobre esta espécie de ideias; agora observo apenas que ambas as espécies de ideias, **tanto as ideias da razão como as ideias estéticas, têm que possuir os seus princípios e na verdade ambas na razão, aquelas nos princípios objetivos, estas nos princípios subjetivos de seu uso [grifo meu].** (KdU242 - §57)

Temos então um ponto em comum entre as ideias estéticas e as ideias racionais,

⁴⁷

Podemos aqui retomar o Primeiro Prefácio a KrV onde vimos que a “(...) *razão humana, num determinado domínio dos seus conhecimentos, possui o singular destino de se ver atormentada por questões, que não pode evitar, pois lhe são impostas pela sua natureza, mas às quais não pode dar resposta por ultrapassarem completamente as suas possibilidades*” (A VII). E ainda no Apêndice a *Dialética Transcendental*, Kant afirma que a razão humana é responsável pela postulação da totalidade do mundo ainda que esta postulação seja apenas uma ilusão que “(...) *podemos evitar que nos engane, mas é, sem dúvida, inevitavelmente necessária se quisermos ver, além dos objetos que estão em frente dos nossos olhos, também aqueles que estão bem longe, atrás de nós, isto é, quando, no caso, queremos impelir o entendimento para além de qualquer experiência dada (enquanto parte do todo da experiência possível) e, por conseguinte, exercitá-lo para a maior e mais extrema amplitude possível*” (B673).

sobretudo na produção artística. Ambas “possuem seus princípios na razão”, uma de forma objetiva (ideia racional) e a outra de forma subjetiva (ideia estética). Neste sentido podemos dizer que a “obra artística” origina-se na própria faculdade racional do gênio, e quando contemplada causa uma complacência através de ideias estéticas, que por sua vez encontra novamente o mesmo princípio racional que foi visto pelo gênio (de modo objetivo) antes da própria produção, porém agora de modo subjetivo.

“Em consequência disso, **podemos explicar o gênio também pela faculdade de ideias estéticas** [grifo meu], com o que é o mesmo tempo indicada a razão pela qual em produtos do gênio a natureza (do sujeito) e não um fim refletido dá a regra á arte (à produção do belo). Pois, visto que o belo não tem que ser ajuizado segundo conceitos mas segundo a disposição, conformemente a fins, da faculdade da imaginação à concordância com a faculdade dos conceitos em geral: assim, regra e prescrição não podem servir de padrão de medida subjetivo àquela conformidade a fins estética porém incondicionada na arte bela, que legitimamente **deve reivindicar ter de aprazer a qualquer um, mas somente o pode aquilo que no sujeito é simples natureza e não pode ser captado sob regras ou conceitos, isto é, o substrato supra-sensível de todas as suas faculdades** [grifo meu] (o qual nenhum conceito do entendimento alcança), conseqüentemente, aquilo em referência ao qual o fim último dado pelo inteligível à nossa natureza é tornar concordantes todas as nossas faculdades de conhecimento. Somente assim é também possível que um princípio subjetivo e contudo universalmente válido encontra-se como fundamento dessa conformidade a fins, a qual não se pode prescrever nenhum princípio objetivo”. (KdU242 - §57)

Já no capítulo terceiro da *KrV (O Ideal da Razão Pura)*, Kant faz alguns apontamentos e distinções entre o ideal regulativo da razão com o ideal do artístico (o ideal do gênio). Existe uma proximidade e ao mesmo tempo um certo afastamento do ideal artístico com o ideal da razão pura:

Eis o que se passa com o **ideal da razão** [grifo meu], que deverá sempre assentar em conceitos determinados e servir de regra e de modelo quer para a ação, quer para o **juízo de apreciação** [grifo meu]. Totalmente diferente é o caso das **criações da imaginação** [grifo meu], que ninguém pode explicar nem acerca delas formular um conceito inteligível, que são como monogramas, traços isolados, que nenhuma suposta regra determinada e que, mais do que uma imagem determinada, constituem antes um desenho flutuante no meio de experiências diversas, **como o que os pintores e fisionomistas dizem ter em mente** [grifo meu], e devem ser uma silhueta incomunicável das suas produções ou até dos seus juízos. Podem denominar-se **ideias da sensibilidade, embora impropriamente, porque**

devem ser o modelo inatingível de intuições empíricas possíveis [grifo meu] e, no entanto, não oferecem uma regra suscetível de explicação e de exame. (KrV B596)

Qual seria então a diferença entre o ideal que segue o entusiasta e o artista do ideal da razão pura? Ao interpretarmos a passagem acima, vemos que o ideal da razão tem um papel fundamental no conhecimento, na moral, e agora notamos que ele é princípio dos juízos de apreciação. Já o artista acredita cegamente no ideal da razão e por um dom natural, sua imaginação, entra em jogo com a faculdade racional para tentar reproduzi-lo.

Tomadas literalmente e consideradas logicamente, não podem ser apresentadas. Mas se ampliarmos matematicamente ou dinamicamente nossa faculdade empírica para a intuição da natureza, então **inevitavelmente se juntará a ela a razão como faculdade de independência da totalidade absoluta, e produz o esforço do ânimo, conquanto vão, de tornar adequada a elas a representação dos sentidos** [grifo meu]. (KdU116 - §29)

Ao analisarmos a *KdU* em comparação com a passagem acima da *KrV*, notamos que Kant reforça o pensamento de que as ideias não são sensíveis e nem se deixam apresentar na natureza. Entretanto, se ampliarmos “matematicamente ou dinamicamente” nossa sensibilidade e nossa imaginação sobre as intuições empíricas, a razão entrará em jogo (assim como nos dizia na *KrV*) para conseguir a “totalidade absoluta”, e assim levando nosso ânimo a se esforçar para tornar adequada a ideia à própria representação.

Com efeito, em seguida nos damos conta de que o incondicionado – por conseguinte também a grandeza absoluta, que no entanto é reivindicada pela razão mais comum – afasta-se totalmente da natureza no espaço e no tempo. Precisamente deste modo somos também lembrados de que somente temos a ver com uma natureza enquanto fenômeno, e que esta mesma ainda tem que ser considerada como simples apresentação de uma natureza em si (**que a razão tem na ideia**). **Mas esta ideia do supra-sensível, que na verdade não determinamos ulteriormente** [grifo meu] – por conseguinte não conhecemos, mas só podemos pensar a natureza como apresentação da mesma – **é despertada em nós por um objeto, cujo ajuizamento estético aplica até seus limites a faculdade da imaginação, seja à ampliação (matematicamente) ou ao seu poder sobre o ânimo (dinamicamente), enquanto ele se funda sobre o sentimento de uma destinação do mesmo, a qual ultrapassa totalmente o domínio da faculdade da imaginação** [grifo meu] (quanto ao sentimento moral), com respeito ao qual a representação do objeto é ajuizada como subjetivamente conforme a fins. (KdU116 - §29)

Novamente, Kant retoma rapidamente o que argumentou sobre a razão na *KrV*, ou seja, sua tendência dogmática e sua “natureza” supra-sensível. O interessante é que através da *KdU* surge uma nova possibilidade, esta ideia do supra-sensível, através do sublime, pode ser

despertada por um objeto. “O sublime consiste simplesmente na relação em que o sensível na representação da natureza é ajuizado como apto a um possível uso supra-sensível do mesmo” (KdU114 - §29). Outro aspecto importante que já estava presente na primeira crítica, é que o “ideal” da razão pura nos prescreve um protótipo para nos “auto julgarmos” e nos “aperfeiçoarmos”.

Assim como a ideia dá a regra, assim o ideal, nesse caso, serve de protótipo para a determinação completa da cópia e não temos outra medida das nossas ações que não seja o comportamento **deste homem divino em nós** [*grifo meu*], com o qual nos comparamos, nos julgamos e assim nos aperfeiçoamos, embora nunca o possamos alcançar. (KrV B597)

Kant quando escreve a KrV tem como um de seus objetivos pensar o sujeito moral através de um “protótipo” que seria um “homem divino em nós”. Este por sua vez é um ideal inalcançável. Realizando um paralelo entre este “homem divino em nós” e a genialidade, o gênio seria capaz de “alcançar” pela sua imaginação este ideal, ou ao menos, crê alcançá-lo, porém não o sabe de que modo.

“O talento e a ousadia da inversão não tem valor apenas pelo teor daquilo que ajudam a descobrir, pois muitas vezes o próprio inventor é incapaz de perceber onde reside a própria originalidade daquilo que pela primeira vez formula. Por isso é preciso dedicar toda a atenção para compreender o que nem os próprios autores sabem.” (Suzuki, p.47)

No próximo passo para a produção artística, o gênio vê-se obrigado pela natureza a interpretar este ideal em suas produções. Neste sentido, então devemos entender a afirmação de Kant sobre o inatismo genial e o papel da natureza na própria criação da arte: “o gênio é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá a regra à arte” (KdU181 - §46).

4.4. Genialidade: Inatismo ou Aprendizado

Neste passo há uma grande diferença entre Hume e Kant. Para Hume, as ciências ou mesmo as artes não são frutos de um “(...) gosto, gênio e espírito de uns poucos, mas envolve todo um povo; e pode, portanto, ser analisada em alguma medida por princípios e causas gerais”(Hume,.299). Para Kant as artes são fruto de uma inata disposição de ânimo, não consequência de uma relação causal.

Contudo Hume também afirma que “(...) o fogo dos poetas não é aceso no céu. Percorre a terra, passa de um coração a outro e arde mais brilhantemente onde os materiais estão melhor preparados, e com mais facilidade arranjados” (Hume, p.299). Podemos interpretar esta

passagem de dois modos distintos. O primeiro modo é dizer que “onde os materiais estão melhor preparados”, significa o aprendizado e a formação do artista. O segundo modo de interpretação é dizer que este material mais bem preparado é a formação natural do artista aproximando tal natureza a um certo tipo de inatismo.

Pois bem, o fogo dos poetas não é aceso no céu (nem em Kant e nem em Hume), ele é aceso no “coração” do próprio gênio. Como pode esse “fogo” passar em todos os corações e somente arder um? Ainda em outra passagem Hume afirma que tudo “(...) *aquilo que dependa de poucas pessoas é em grande medida, devido ao acaso, ao segredo ou as causas desconhecidas*” (Hume, p. 297). O que seria um acaso ou causas desconhecidas, se não uma possível genialidade próxima a defendida por Kant? Outra aproximação possível, entre Hume e Kant, é sobre uma “divindade” que existe dentro de nós. “Existe um Deus dentro de nós, diz Ovídio, que respira aquele divino fogo pelo qual somos alimentados” (Hume, p.299).

Com as devidas ressalvas podemos dizer que, tanto em Hume quanto em Kant, é necessário “estudo e aplicação” para que seja possível a genialidade. Claro que uma das principais diferenças entre eles é que Hume defende que qualquer sujeito pode tornar-se gênio, apesar de existirem poucos no mundo. Para Kant somente os “favoritos” pela natureza poderão tornar-se gênios.

O gênio por vezes produz objetos que nem mesmo ele compreende e nem de onde surgem⁴⁸ as ideias que dão origem a estes objetos, talvez por estas ideias serem naturais a nossa razão. Se assim for estas ideias racionais, somadas com o “excesso” de sensações, são os princípios pelos quais o gênio produz suas obras singulares. Nota-se então que o princípio da produção artística assemelha-se com o princípio do próprio sublime, então por isso o “(...) *problema do gênio e o do sublime agem aqui na mesma direção: vão tornar-se os temas intelectuais do desenvolvimento e da progressiva elaboração de uma nova e mais profunda confecção da individualidade*” (Cassirer, p. 433).

O princípio da obra genial possui algo de análogo com a sublimidade, o supra-sensível e o ideal racional – o gênio tenta comunicá-los e retratá-los em suas obras. É claro que essa tentativa só pode terminar de forma frustrada porque – o sublime, o supra-sensível e o ideal racional –, são inatingíveis e irretratáveis. É uma frustração positiva, pois sem ela o belo artístico não existiria. Porém deve-se a esta “frustração” que o jovem gênio não pode explicar para si sua própria arte e nem se deixa convencer de sua beleza.

Por isso um jovem poeta não se deixa dissuadir, nem pelo juízo do público nem de seus amigos, da persuasão de que sua poesia seja bela; e se ele lhes der ouvido, isto não ocorre porque ele agora a ajuíza diversamente, mas

48

Idem nota 52.

porque ele encontra em seu desejo de aprovação uma razão para, contudo **acomodar-se** (mesmo contra seu juízo) à ilusão comum, mesmo que (do seu ponto de vista) o público todo tivesse um gosto falso. Só mais tarde, quando a sua faculdade do juízo tiver sido aguçada mais pelo exercício, **ele se distanciará espontaneamente de seu juízo anterior**, procedendo do mesmo modo com seus juízos que assentem totalmente sobre a razão [*grifos meus*]. (KdU137 - §32)

Corremos o risco de dizer que o Gênio vive no limite entre o ideal e o real, e que por vezes o limite imposto pela primeira crítica é completamente ignorado por ele. Para ele não faz sentido alguém dizer que as ideias da razão são reguladoras, ou que o sentimento do sublime é incomunicável, pois *para ele* isto é tão forte e real que ele se sente capaz de retratá-los numa obra de arte (produzindo o belo). É por isso que Lebrun afirma que Kant retrata o gênio em torno do conceito de “limite”, pois ele é o próprio limite. O gênio vive e produz no limite crítico. Suas obras “(...) *apenas indicam o lugar do supra-sensível e sua única 'significação' é a de contornar seu vazio*” (Lebrun, p. 550).

A produção imaginária perde-se no não-saber: é o não-sério da vida que melhor dirá seu mistério; teríamos outras indicações sobre ela do que um fascínio súbito, um ataque de riso, traços imprevistos na superfície de nós mesmos, que não nos cansaríamos de voltar a percorrer? Em vez de uma metafísica do gênio (que não passaria de uma super psicologia racional), mais vale a atenção ao jogo das sensações, pois o jogo com a Aparência é o único texto do imaginário. **É sempre assim com o supra-sensível: essa noite profunda nos livra de nossa “profundidade”** [*grifo meu*]; ela só é invocada para nos restringir ao superficial e deslindar a Aparência que nos escarnece e que mesmo neutralizada, não termina. (Lebrun, p. 561)

Se realmente o gênio está no *limite crítico*, entre o real e o ilusório, como podemos afirmar como válida sua produção e não apenas como um devaneio subjetivo sem sentido? Como podemos classificar uma obra artística como “bela”, sendo que ela não possui regras? Por quais critérios podemos declarar alguém como sendo um gênio e não apenas mais um dogmático, um místico, ou simplesmente alguém que toma por constitutivas as ideias reguladoras da razão? Ou seja, quais são os padrões de controle da produção artística, já que ele pode a qualquer momento romper com o limite crítico? “Quem nos assegura, então, que esse exaltado não seria um charlatão?” (Lebrun, p. 555).

É neste momento que se faz necessária uma análise do gosto, o chamado *sensus communis*. Veremos que este dá o próprio limite ao gênio, porém não o determina. O *sensus communis* é o “padrão de controle” das obras artísticas, ou seja, é o gosto quem assegura a comunicabilidade do próprio gênio.

Dizer que o gênio deve se curvar às exigências do gosto não é determiná-lo a

compor a moda (ao contrário, é bom que o jovem poeta prefira seu juízo àquele do público), mas constatar que **não existe bela obra se ela não é limitada por uma exigência mínima de comunicação** [*grifo meu*], e que a expressão deve parecer tanto menos contingente quanto ela não é a ilustração de um pensamento formulável. **O gênio não é senão este ponto de equilíbrio** [*grifo meu*]. (Lebrun, p. 557)

5. A Comunicabilidade da Arte – O *Sensus Communis*

O gosto é, assim como a faculdade do juízo em geral, a disciplina (ou cultivo) do gênio, corta-lhe muito as asas e torna-o moderado e polido; ao mesmo tempo, porém, lhe dá uma direção sobre o que e até onde ele deve estender-se para permanecer conforme a fins; e na medida em que ele introduz clareza e ordem na profusão de pensamentos, torna as idéias consistentes, capazes de uma aprovação duradoura e ao mesmo tempo universal, da sucessão de outros e de uma cultura sempre crescente. (KdU203 - §50)

Como é possível um simples juízo de gosto (“isto é belo”) que apela a uma universalidade e a uma complacência necessária sem um conceito? Sabemos que a definição de um juízo de gosto (belo), dada por Kant, é: “belo é o que é conhecido sem conceito como objeto de uma complacência necessária” (KdU68 - §22). Como vimos, na terceira crítica surge algo novo na apreensão dos objetos, a saber, um objeto que “apraz sem conceito” ou mais exatamente é “conhecido sem conceito”.

Um dos princípios epistêmicos básicos da *KrV* é que “(...) *o conhecimento de todo o entendimento, pelo menos do entendimento humano, é um conhecimento por conceitos (...)*” (KrV B93). Ou até mesmo “(...) *pensar é conhecer por conceitos*” (KrV B94). Então como é possível, na terceira e última crítica, termos uma intuição que “é conhecida” sem conceito e produz uma complacência necessária? Para Lebrun essa “novidade” pode ser interpretada devido a uma necessidade, notada por Kant, de que para nossos juízos empíricos “ganharem sentido” seria necessário pressupor a existência de uma “comunidade dos homens”.

Podíamos acreditar que o conhecimento de uma mesma natureza dava conta de modo suficiente do fato da comunicação humana; agora parece que os próprios conceitos objetivos, para serem entendidos, supõem antes de tudo nossa pertença à mesma comunidade humana. (Lebrun 495)

Até a terceira crítica, a universalidade de um juízo era garantida pela sua determinação por um conceito, inversamente os juízos estéticos apelam a uma universalidade através da simples forma de um conceito, ainda que esta forma não seja determinada. Quando enuncio “isto é belo” quero que todos os homens concordem com tal juízo. Essa espécie de juízo é “(...) *subjetivo-universal (uma ideia necessária a qualquer um), poderia, no que concerne à unanimidade de julgantes diversos, identicamente a um princípio objetivo, exigir assentimento universal, contanto que apenas se estivesse seguro de ter feito a subsunção correta*” (KdU67 - §22). Assim, toda vez que realizamos um juízo de gosto apelamos a uma universalidade como

se ali existisse um princípio objetivo que assegurasse esta universalidade. Porém isso só ocorre se realizarmos a “subsunção” correta, ou seja, julgado corretamente.

O Juízo de gosto “(...) afirma somente que estamos autorizados a pressupor universalmente em cada homem as mesmas condições subjetivas da faculdade do juízo que encontramos em nós, e ainda, que sob estas condições subsumimos corretamente o objeto dado” (KdU152 - §38). Sendo assim, “(...) o juízo de gosto não é determinável por conceitos, assim ele se funda somente sobre a condição formal subjetiva de um juízo em geral. A condição subjetiva de todos os juízos é a própria faculdade de julgar ou a faculdade do juízo” (KdU145 - §35).

Segundo Lebrun esta universalidade, que também acabou por influenciar a filosofia de Hegel, é necessária para o conhecimento: “o outro deve permanecer outro para que eu possa reconhecer-me nele e tornar-me enfim aquilo que, até então, eu apenas me gabava de ser (...)”. Sendo assim, é na existência do outro que eu encontro o sentido para o meu próprio eu.

Até o surgimento da *KdU* a universalidade do gosto era apenas um acordo retirado da própria experiência, seu princípio era *a posteriori*. Esse é o caso da explicação fornecida por David Hume, e que ainda estava presente de modo semelhante na *KrV*.

São os alemães os únicos que atualmente se servem da palavra estética para designar o que outros chamam crítica do gosto. Esta denominação tem por fundamento uma esperança malograda do excelente Baumgarten, que tentou submeter a princípios racionais o julgamento crítico do belo, elevando as suas regras à dignidade de uma ciência. Mas esse esforço foi vão. Tais regras ou critérios, com efeito, são apenas empíricos quanto às suas fontes (principais) e nunca podem servir para leis determinadas a priori, pelas quais se devesse guiar o gosto dos juízos; é antes o gosto que constitui a genuína pedra de toque da exatidão das regras. (*KrV* B35)

Kant na *KrV* recusa a possibilidade do gosto possuir suas “fontes” de forma a priori. Na terceira crítica este fundamento torna-se seu contrário, ou seja, independe da experiência. O gosto continua sendo empírico, mas seu “princípio” é *a priori*. A este princípio subjetivo e universal Kant chamará de *sensus communis*.

A mesma universalidade necessária à fundamentação da moralidade kantiana é também pressuposta pelo juízo de gosto. A diferença principal é que, ao contrário da moralidade, o juízo estético não é determinado. Nos juízos morais existe uma determinação racional, já um juízo estético é pura indeterminação, mas que gera, por sua vez, um acordo subjetivo entre os homens. Ambos os juízos não podem ser comprovados empiricamente, apenas “subjetivamente”.

A diferença entre um juízo estético e um prático é que este último, “(...) requer um conceito determinado de uma lei; contrariamente, o prazer no gosto deve ser ligado

imediatamente ao simples ajuizamento antes de todo conceito” (KdU149 - §36). Assim como um juízo prático, o juízo de gosto também possui uma ligação com a faculdade racional, o que torna possível sua universalidade.

Disso segue-se, porém, que o modelo mais elevado, o original <Urbild> do gosto é uma simples ideia que cada um tem de produzir em si próprio e segundo a qual ele tem que ajuizar tudo o que é objeto do gosto, o que é exemplo do ajuizamento pelo gosto e mesmo o gosto de qualquer um. **Ideia significa propriamente um conceito da razão; e ideal, a representação de um ente individual como adequado a uma ideia [grifo meu].** Por isso, **aquele original do gosto – que certamente repousa sobre a ideia indeterminada da razão de um máximo, e no entanto não pode ser representado mediante conceitos, mas somente em apresentação individual – pode ser melhormente chamado o ideal do belo [grifo meu],** de modo que, se não estamos imediatamente de posse dele, contudo aspiramos a produzi-lo em nós. (KdU54 - §17)

Na filosofia kantiana todos os princípios ou juízos acabam por originarem-se na faculdade racional, seja em seus princípios (subjetivos ou objetivos) seja em seus fins. Os juízos de conhecimento “ganham sentido” graças à totalidade garantida pela faculdade racional, já os juízos morais fundam-se na determinação moral sobre a vontade humana e os juízos de gosto (ideal) repousam “sobre a ideia indeterminada da razão” que por sua vez garante uma universalidade mesmo sem conceito.

Podemos ainda questionar: qual a necessidade de Kant fundamentar uma universalidade a priori do gosto? Quais os acréscimos que o gosto traz ao sistema crítico kantiano? Como superar a filosofia cética de Hume, com a impossibilidade da fundamentação de um gosto a priori, sem se deixar cair no âmbito metafísico? E, por fim, chegamos à questão que diretamente nos interessa: qual seria a relevância do gosto para a produção artística?

Para Kant o gosto é tão importante quanto à própria genialidade, porque sem gênio não se produz arte e sem gosto ela também não é possível. É necessário tanto um público capaz de apreciar uma obra de arte, quanto um gênio para produzi-la. A arte não é isolada, somente é possível em comunidade. “A beleza da natureza, cujo ajuizamento requer somente gosto, e a beleza da arte, cuja possibilidade (que também tem que ser considerada no ajuizamento de um tal objeto) requer gênio.” (KdU188 - §48)

Percebemos a importância do “gosto” para a arte, pois ele é quem “ajuíza” a beleza. Mas o que é um juízo de gosto? Na *Antropologia*, Kant pensa que a palavra gosto tem origem na “(...) propriedade de um órgão (da língua, do palato e da garganta), de ser afetado especificamente por certas matérias decompostas durante o ato de comer ou beber” (Antropologia 239). Disto derivam-se dois tipos de juízos. Os primeiros dizem respeito se algo é doce ou amargo em geral, os segundos se este doce ou este amargo é “agradável” a mim. Segundo Kant, é evidente que

somente o primeiro juízo apela a uma universalidade, enquanto o segundo é um juízo particular e subjetivo.

A palavra gosto, no entanto, é tomada como uma faculdade de julgar sensível, de escolher não meramente para mim segundo a sensação dos sentidos, mas também segundo uma certa regra que é representada como válida para todos. (Antropologia 240)

Nota-se a proximidade desta validade “para todos” com a universalidade da lei moral. Como sabemos, o imperativo categórico deve ser válido para todos, porque possuímos a mesma faculdade racional que legisla sobre nossa vontade, isto é, somente na legislação racional é que se encontra a liberdade moral e a universalidade dessa lei.

Nos juízos morais é a razão quem dá a universalidade à lei, e nos juízos de gosto esta universalidade é dada no “simples ajuizamento”. Existe apenas um princípio racional no fundo desta universalidade, ou em outras palavras é como se na própria “experiência estética” já ocorresse esta “(...) *universalidade subjetiva, isto é, o assentimento de qualquer um*” (KdU134 - §31) através de um princípio racional.

(...) assim deve ser demonstrada para a faculdade-do-juízo em geral simplesmente a validade universal de um juízo singular, que expressa a conformidade a fins subjetiva de uma representação empírica da forma de um objeto, para explicar como é possível que algo possa aprazer simplesmente no ajuizamento (sem sensação ou conceito) e – assim como o ajuizamento de um objeto em vista de um conhecimento em geral tem regras universais – também a complacência de cada um possa ser proclamada como regra para todo outro. (KdU135 - §31)

Esta universalidade é antecipadamente garantida no “simples” ajuizamento, agradando somente pela sua “forma”. Afinal, o juízo “isto é belo” contém em si mesmo a forma de um juízo em geral. Este apela a uma universalidade subjetiva que se torna “regra” para todos. Contudo,

(...) o sentimento não pretende apreender e definir algo de objetivo, mas exprimir uma certa concordância (conformidade ou relação) entre o objeto e os órgãos e as faculdades do nosso espírito. É por isso que podemos, num sentido, julgar “objetivamente” a beleza, porque ela é, justamente, algo de um absoluto subjetivismo, não uma coisa, mas um estado em nós mesmos. (Cassirer 406)

O juízo estético é um “descobrimento” de nós mesmos, porém não pode ser confundido com um juízo de agradabilidade. Um juízo como “isto é agradável a mim” não pode apelar a uma universalidade. Sendo assim, como diferenciar o juízo “isto é belo” de “isto é belo para mim”? Seria porque ao enunciar “isto é belo”, parto de um princípio racional oculto em nossa razão.

(...) um bom gosto cuja regra tem de ser fundada a priori, porque enuncia a necessidade, portanto também a validade para todos no modo como a representação de um objeto deve ser julgada em referência ao sentimento de prazer e desprazer (onde, portanto, **a razão entra secretamente no jogo, ainda que não se possa deduzir o juízo dela de princípios racionais e demonstrá-lo de acordo com estes [grifo meu]**), e a esse gosto poder-se-ia denominar racional à diferença do empírico, como gosto sensível. (APVP 240)

Parece-nos que Kant permanece a “meio caminho” na fundamentação do gosto, entre os racionalistas e empiristas. De um lado na fundação racional, a “razão entra secretamente no jogo”. De outro na fundamentação do gosto na experiência, como é para Hume e para os empiristas.

Este impasse entre os racionalistas e empiristas é apresentado por Kant, assim como foi realizado na primeira crítica, através de uma “dialética do juízo estético”. De um lado, defendida pelos empiristas, temos a “Tese: o juízo de gosto não se funda sobre conceitos, pois do contrário se poderia disputar sobre ele (decidir mediante demonstrações).” (KdU235 - §57). De outro lado, defendida pelos racionalistas, temos a “Antítese: o juízo de gosto funda-se sobre conceitos, pois 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)” (KdU235 - §57).

De um lado Hume, com a impossibilidade de fundamentar o gosto em algum princípio a priori. Para o filósofo escocês é “(...) evidente que nenhuma das regras da composição é estabelecida por raciocínio a priori ou pode ser confundida com uma conclusão abstrata do entendimento, através da comparação daquelas tendências e relações de idéias que são eternas e imutáveis” (Hume 336). De outro lado Baumgarten, com o gosto sendo fundado a priori na razão humana.

Contudo acreditamos haver um impasse na argumentação de Hume quando este explica a possibilidade da existência de certo “acordo” entre os homens: “(...) a relação que a natureza estabeleceu entre a forma e o sentimento será pelo menos mais obscura, e será preciso grande discernimento para identificá-la e analisá-la” (Hume 337). Como Hume, sendo um empirista considerado por alguns até como um cético, pode afirmar que existe um princípio obscuro por detrás dos juízos de gosto, que garantiriam sua universalidade, chegando ao ponto de identificar tal obscuridade como uma constituição interna do espírito?

Vemos, portanto, que em meio a toda variedade e capricho do gosto há certos princípios gerais de aprovação ou de censura, cuja influência um olhar cuidadoso pode verificar em todas as operações do espírito. Há determinadas formas ou qualidades que, devido à estrutura original da constituição interna do espírito, estão destinadas a agradar, e outras a desagradar. (Hume p.338)

A diferença entre Kant e Hume seria, então, que Kant não pode aceitar a afirmação humaniana na qual “(...) *há nos objetos certas qualidades que estão por natureza, destinadas a produzir esses peculiares sentimentos*” (Hume p. 339). Por que, como foi mostrado, na crítica de Kant, a beleza não está nos objetos e sim no sujeito da contemplação. Justamente por pertencer ao sujeito, torna-se possível para este juízo estético apelar a uma universalidade, ao *sensus communis*. “*Portanto, não é o prazer, mas a validade universal deste prazer, que é percebida como ligada no ânimo ao simples ajuntamento de um objeto, e que é representada a priori em um juízo de gosto como regra universal para a faculdade do juízo e válida para qualquer um*” (KdU150 - §37). Como resultado da dialética do que Kant apresenta a “antinomia do juízo de gosto”.

A solução kantiana da *Antinomia do Gosto* segue passos próximos dados nas *Antinomias da Razão Pura* e do mesmo modo que na antinomia da *Razão Prática* aponta para o supra-sensível.

Vê-se, portanto que a eliminação da antinomia da faculdade de juízo estética toma um caminho semelhante ao que a Crítica seguiu na resolução das antinomias da razão teórica pura; e que aqui, do mesmo modo como na Crítica da Razão Prática, **as antinomias coagem a contragosto a olhar para além do sensível e a procurar no supra-sensível o ponto de convergência de todas as nossas faculdades a priori, pois não resta nenhuma outra saída para fazer a razão concordar consigo mesma.** [grifo meu] (KdU239 - §57)

A concordância da razão consigo mesma se daria através do *sensus communis*, isto é, um gosto ideal que “(...) *não é imediatamente sensação, mas a maneira como a livre imaginação (produtiva) se harmoniza mediante criação, ou seja, é a forma que produz a satisfação com o objeto, pois somente a forma é capaz de reivindicar uma regra universal para o sentimento de prazer*” (APVP 24).

Na filosofia crítica de Kant, não conseguimos entender o conceito do gosto sem compreendermos o conceito de *sensus communis*. Esses conceitos são inseparáveis, o “gosto pressupõe um estado de sociabilidade” (APVP 240). Este estado é uma ideia necessária da razão, uma “(...) *ideia indeterminada do supra-sensível em nós*” (KdU238 - §57). Quando enuncio “isto é belo”, é a esta universalidade em ideia que estou apelando. Podemos dizer que o gosto é o espírito da época na qual o artista encontra-se, e o *sensus communis* é o ideal que este público tem capacidade de atingir.

Isto nos leva ao opúsculo sobre o esclarecimento, onde Kant lança a pergunta “se somos realmente esclarecidos?” Logo em seguida responde que não, vivemos numa época de esclarecimento. Estamos sempre rumo ao esclarecimento, mas ainda distante do seu ideal. No gosto ocorre algo próximo a isto, porque nosso gosto ainda não é o ideal, mas devemos ter em

“mente” este ideal. Porém, o que seria este ideal do gosto se não o próprio *sensus communis*?

Por *sensus communis*, porém, se tem que entender a ideia de um sentido comunitário [gemeinschaftlichen], isto é, de uma faculdade de ajuizamento que em sua reflexão toma em consideração em pensamento (*a priori*) o modo de representação de qualquer outro, como que para ater o seu juízo à inteira razão humana e assim escapar à ilusão que, a partir de condições privadas subjetivas – as quais facilmente poderiam ser tomadas por objetivas – teria influência prejudicial sobre o juízo. Ora, isto ocorre pelo fato de que a gente atém seu juízo a juízos não tanto efetivos quanto, antes, meramente possíveis de outros e transpõe-se ao lugar de qualquer outro, na medida em que simplesmente abstrai das limitações que acidentalmente aderem ao nosso próprio ajuizamento; o que é por sua vez produzido pelo fato de que na medida do possível elimina-se aquilo que no estado da representação é matéria, isto é, sensação, e presta-se atenção pura e simplesmente às peculiaridades formais de sua representação ou de seu estado de representação. (KdU157 - §40)

Notamos a importância do entendimento para o *sensus communis* e para o gosto, pois “(...) na medida do possível elimina-se aquilo que no estado da representação é matéria, isto é, sensação, e presta-se atenção pura e simplesmente às peculiaridades formais de sua representação ou de seu estado de representação”. Abstrai-se tudo o que é matéria no juízo e permanece apenas sua forma. Na Lógica de Jäsche Kant define matéria como sendo “(...) os conhecimentos dados que se ligam no juízo para a unidade da consciência” (Lógica 201).

Por fim, Kant na *Antropologia* define o gosto como sendo “(...) a faculdade do juízo estético de escolher de um modo universalmente válido” (APVP 241). Assim encontramos a possibilidade de ligar o gosto com o *sensus communis*, porque ele é um modo de julgar em nome deste *sensus communis*, é por isto que a arte pressupõe

(...) um estado de sociabilidade que nem sempre é sociável, mas de início é geralmente bárbaro, insociável e de mera rivalidade. – Em completa solidão ninguém adornará ou limpará sua casa: não fará isso para os seus (mulher e filhos), mas apenas para os estranhos, a fim de se mostrar de uma maneira vantajosa. (APVP 240)

Através desta citação da *Antropologia* Kant mostra que o gosto revela não só um vínculo com a sociabilidade, um acordo entre os homens, mas também com a insociabilidade, um desacordo entre os homens. Através da insociável sociabilidade, que se daria o avanço da cultura e o progresso da arte. Graças a ela que se torna possível o desenvolvimento da história rumo a moralização da humanidade, assim como no opúsculo *Ideia de uma História Universal de um Ponto de Vista Cosmopolita*.

O homem tem uma inclinação para se associar porque sente-se mais como homem num tal estado, pelo desenvolvimento de suas disposições naturais.

Mas ele também tem uma forte tendência a se separar (isolar-se), porque encontra em si ao mesmo tempo uma qualidade insociável que o leva a querer conduzir tudo simplesmente em seu proveito, esperando oposição de todos os lados do mesmo modo que sabe que está inclinado a, de sua parte, fazer oposição aos outros. (Ideia de..., p. 08)

Neste momento emerge a figura do gênio. Ele é quem produz a ruptura do gosto, fazendo com que o homem avance em seu processo rumo ao esclarecimento, rumo ao ideal. Afinal, no homem existem duas “tendências” opostas: uma de se “associar” e outra de se “isolar”, estas fazem com que o homem supere a sua “preguiça” e a sua “comodidade”. No opúsculo de 1783, Kant defende que “é cômodo ser menor”, que a menoridade é o que nos impede de atingirmos o esclarecimento. O gênio é o responsável de “tirar” o homem de sua comodidade promovendo a insociabilidade da arte, algo que veremos a frente.

São estes opostos (associação e isolamento) os responsáveis pela formação do gosto que, por sua vez, colaboram com o esclarecimento. Assim como o esclarecimento, a formação do gosto também é um processo lento que se modifica com o passar das épocas. O que nos leva a uma comparação entre ambos. Até nos parece que a humanidade caminha para um “caos”, porém se analisarmos a história racionalmente, veremos que estamos caminhando para a moralidade, ou seja, todos os acontecimentos do mundo, inclusive as guerras, fazem parte de um “progressivo iluminar-se”. É devido a este fio condutor racional e moral da história que Lebrun afirma:

É a Kant e não a Hegel, que remonta a oposição entre *Historie*, disciplina do entendimento, e a *Weltgeschichte*, discurso sobre o sentido necessário da história. É Kant, antes de Hegel, quem exclama: como é que a razão, presente na cena da natureza, poderia estar ausente da gesta da humanidade? (Lebrun 1979)

Como o esclarecimento, o *sensus communis* também apela à sociabilidade. Significa que tanto o esclarecimento, quanto o gosto ideal, somente é possível em sociedade. Assim, o gosto, por ter seu “fundamento” em um princípio racional, pertence também ao “fio condutor da história”. Podemos ir “além”, e afirmar que o gosto não só faz parte do fio condutor da história, como também é condição necessária para o próprio esclarecimento.

Dão-se então os primeiros verdadeiros passos que levarão da rudeza à cultura, que consiste propriamente no valor social do homem; **aí desenvolve-se aos poucos os talentos, forma-se o gosto [grifo meu]** e tem início, através de um progressivo iluminar-se (*Aufklärung*), a fundação de um modo de pensar que pode transformar, com o tempo, as toscas disposições naturais para o discernimento moral em princípios práticos determinados e assim finalmente transformar um acordo extorquido patologicamente para uma sociedade em um todo moral. (Ideia de uma História..., p. 09)

5.1. O gênio e o gosto: a insociabilidade da arte

Quem promove a ruptura no gosto especialmente na arte, se não o próprio gênio? Quem, se não ele, representa a “insociabilidade” da arte? *“Toda cultura e toda arte que ornamentam a humanidade, a mais bela ordem social, são frutos da insociabilidade, que por si mesma é obrigada a disciplinar e, assim, por meio de um arbítrio imposto, a desenvolver completamente os germes da natureza”* (Ideia de uma História..., p.11). Neste aspecto, a genialidade é responsável não só pela ruptura do gosto e pela “evolução” da cultura, como também tem seu papel no próprio processo do esclarecimento. Sem o gênio, o gosto não evolui e sem a sua evolução não há possibilidade de esclarecimento. Segundo Lebrun:

(...) o gênio é a arte do limite, seu destino está inscrito em sua natureza: instauração de uma origem ou fim de uma história, ele nunca advém na historicidade mundana, tão transversal a esta quanto a outras manifestações do supra-sensível, fundação da metafísica ou tomada de consciência da lei. (Lebrun 547)

A genialidade é a própria insociabilidade da arte, ela é quem promove a ruptura do padrão do gosto vigente. Contudo, o gênio precisa ser disciplinado para que sua arte continue comunicável, favorecendo assim o cumprimento do destino moral da humanidade⁴⁹. Afinal, qual seria a função da natureza em “dar” o dom para a produção artística assim como a insociabilidade ao homem, se não para que se cumpra a própria destinação moral da humanidade?

Sem aquelas qualidades da insociabilidade – em si nada agradáveis -, das quais surge a oposição que cada um deve necessariamente encontrar às suas pretensões egoístas, todos os talentos permanecem eternamente escondidos, em germe, numa vida pastoril arcádica, em perfeita concórdia, contentamento e amor recíproco: os homens, de tão boa índole quanto ovelhas que apascentam, mal proporcionariam à sua existência um valor mais alto que o de seus animais; eles preencheriam o vazio da criação em vista de um fim como natureza racional. Agradecemos, pois, à natureza a intratabilidade, a vaidade que produz a inveja competitiva, pelo sempre insatisfeito desejo de ter e também de dominar! Sem eles todas as disposições naturais da humanidade permaneceriam sem desenvolvimento num sono eterno. (Ideia de uma História..., p. 09)

Sem a insociabilidade as disposições naturais da humanidade permaneceriam num sono eterno e a humanidade jamais atingiria um dos seus fins que é a moralidade. Na instituição de um novo padrão de beleza pelo gênio, sua principal característica é a originalidade que promove

⁴⁹ É o próprio gosto quem “disciplina” o gênio, e é o gênio quem promove o alargamento do gosto. Nesta dialética entre o gosto e gênio é que se torna possível o desenvolvimento da arte, da cultura e da história.

a insociabilidade da arte. Assim que se estabelece uma nova regra, as escolas devem reproduzi-la até que surja (desperte) um novo gênio que a “quebre” instaurando uma nova em seu lugar.

Na genialidade a “(...) **natureza dá ao gênio a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual **ela dá a regra a arte****” (KdU181 - §46), e no caso do alargamento da história rumo ao esclarecimento através da insociabilidade o “(...) *homem quer a concórdia, **mas a natureza sabe mais o que é melhor para a espécie: ela quer a discórdia***” (Idéia de uma História, p. 09). Em ambos os casos temos a **natureza** como responsável pelo desenvolvimento da arte e da história rumo ao esclarecimento. Dessa maneira, o gênio tem um papel na historicidade humana através da própria insociabilidade da arte. A natureza exige o gênio, assim como exige a insociabilidade, e o gosto emerge como um padrão de controle desta insociabilidade genial.

O gosto é, assim como a faculdade do juízo em geral, a disciplina (ou cultivo) do gênio, corta-lhe muito as asas e torna-o moderado e polido; ao mesmo tempo, porém, lhe dá uma direção sobre o que e até onde ele deve estender-se para permanecer conforme a fins; e na medida em que ele introduz clareza e ordem na profusão de pensamentos, torna as idéias consistentes, capazes de uma aprovação duradoura e ao mesmo tempo universal, da sucessão de outros e de uma cultura sempre crescente. (KdU203 - §50)

O gênio deve ter suas “assas cortadas” pelo gosto, deve ser “polido” por ele, caso contrário o gênio não é moderado e torna-se completamente sem direção. Ele realizaria um “voo as cegas”, por vezes até dogmático, porque a faculdade que o inspira é a razão, a “(...) faculdade supra-sensível em nós”. O gosto dá um “sentido” para a produção genial. Graças a este polimento, a esta moderação exigida pelo público através do gosto, o gênio pode tornar-se comunicável, universal e contributivo para o esclarecimento.

Em meio a estas relações entre arte, gênio e *sensus communis*, o gosto tem um papel importante para o esclarecimento, e também para o próprio gênio, pois “corta-lhes as asas torna-o moderado e polido”. Visto que o gênio é o sujeito capaz de reproduzir as ideias transcendentais fornecidas pela razão em sua obra, seria uma suposta efetivação da tendência dogmática, natural da razão, a qual foi tratada no capítulo anterior. Deve-se a este “exagerado” voo, por assim dizer, dogmático, que surge o gosto como limitador crítico para a genialidade. O gosto é quem dá ao gênio “(...) uma direção sobre o que e até onde ele deve estender-se para permanecer conforme a fins...” (KdU203 - §50). Segundo Lebrun,

(...) o juízo de gosto é um não-saber de onde parece brotar um sentido, é preciso que ele tenha por correlato uma antilinguagem que imite a linguagem, e o 'gênio' é somente o nome dado à natureza onde a obra deve se enraizar para tornar-se ao mesmo tempo objeto de um não-saber e aparência de significação. (Lebrun 549)

Graças a esta aparência de significação que se torna possível a universalização do juízo, o que nos permite voltar à universalização dos juízos de gosto, tendo como referência o *sensus communis* que, por sua vez, é a priori.

Portanto, o gosto é a faculdade de ajuizar a priori a comunicabilidade dos sentimentos que são ligados a uma representação dada (sem mediação de um conceito).

Se se pudesse admitir que a simples comunicabilidade universal de seu sentimento já tem de comportar em si um interesse por nós (o que, porém, não se está autorizado a concluir a partir da natureza de uma faculdade de juízo meramente reflexiva), então poder-se-ia explicar a si próprio a partir de que o sentimento no juízo de gosto é atribuído quase como um dever a qualquer um. (KdU161 - §40)

Um juízo estético ou de gosto não pode ser determinado, deve ser livre, um livre jogo entre nossas faculdades de ânimo. Este gera, por sua vez, “um dever a qualquer um”. O que produzia este sentimento de “dever”, que até o advento da terceira crítica, era a exclusividade da lei moral. O gosto, da mesma maneira, torna-se um dever, porém de origem puramente subjetiva e totalmente indeterminada.

O fato de que a representação de um objeto seja ligada imediatamente a um prazer somente pode ser percebido internamente e, se não se quisesse denotar nada além disso, forneceria um simples juízo empírico. Pois não posso ligar a priori um conceito determinado (de prazer ou desprazer) a nenhuma representação, a não ser onde um princípio a priori determinante da vontade encontra-se como fundamento na razão. Já que, pois, o prazer (em sentido moral) é a consequência desta determinação, ele não pode ser de modo algum comparado como o prazer no gosto, porque ele requer um conceito determinado de uma lei; contrariamente, o prazer no gosto deve ser ligado imediatamente ao simples ajuizamento antes de todo conceito. Por isso também todos os juízos de gosto são juízos singulares, pois eles ligam seu predicado da complacência não a um conceito mas a uma representação empírica singular dada. (KdU150 - §37)

A universalidade do juízo de gosto seria garantida no “simples ajuizamento”. Isto o difere de um juízo moral, pois este não é garantido no simples ajuizamento, e sim em uma determinação racional. Como no simples ajuizamento garante-se uma universalidade? Segundo Kant esta universalidade seria possível graças aos homens possuírem as mesmas faculdades de ânimo, a “(...) *faculdade da imaginação enquanto faculdade da intuição, em relação com o entendimento enquanto faculdade dos conceitos, mediante um procedimento da faculdade do juízo*” (KdU155 - §39), e que no “simples ajuizamento” entrariam em jogo. Tendo como resultado um livre acordo entre elas, produzindo assim a universalidade do juízo de gosto.

Em qualquer um este prazer necessariamente tem que assentar sobre

idênticas condições, por que elas são condições subjetivas da possibilidade de um conhecimento em geral, e a proporção destas faculdades de conhecimento, que é requerida para o gosto, também é exigida para o são e comum entendimento que se pode pressupor em qualquer um. Justamente por isso também aquele que julga com gosto (contanto que ele não se engane nesta consciência e não tome a matéria pela forma, o atrativo pela beleza) pode imputar a qualquer outro a conformidade a fins subjetiva, isto é, a sua complacência no objeto, e admitir o seu sentimento como universalmente comunicável e na verdade sem mediação dos conceitos. (KdU156 - §39)

Para que ocorra a universalidade do juízo de gosto é preciso sujeitos que possuam um “(...) *entendimento humano comum, que como simples são-entendimento (ainda não cultivado) é considerado o mínimo que sempre se pode esperar de alguém que pretenda chamar-se homem, tem por isso também a honra não lisonjeira de ser cunhado pelo nome de senso comum*” (KdU156 - §39). É preciso formar adequadamente o gosto, para se tornar “apto” a pertencer a uma comunidade dos homens, ao *sensus communis*, que como vimos é “(...) a idéia de um sentido comunitário [*gemeinschaftlichen*], isto é, de uma faculdade de ajuizamento que em sua reflexão toma em consideração em pensamento (a priori) o modo de representação de qualquer outro (...)” (KdU157 - §40). Ou seja, o público capaz de julgar de modo universalmente válido é culto e polido.

O que ocasionou a expressão habitual ciências belas não foi sem dúvida outra coisa que o ter-se observado bem corretamente que para a arte bela em sua inteira perfeição requer-se muita ciência, como por exemplo o conhecimento de línguas antigas, conhecimento literário de autores que são considerados clássicos, história, conhecimento da antiguidade etc., e por isso estas ciências históricas, pelo fato de constituírem a preparação necessária e a base par a arte bela, em parte também por que foi compreendido mesmo o conhecimento dos produtos da arte bela (oratória e poesia), foram por um equívoco terminológico chamadas ciências belas. (KdU177 - §44)

Apesar da possibilidade de certo refinamento do gosto, ele jamais poderá ser confundido com a ciência, “(...) *pois embora os críticos, como diz Hume, possam raciocinar mais plausivelmente do que cozinheiros, possuem contudo destino idêntico a estes. Eles não podem esperar o fundamento de determinação de seu juízo da força de argumentos, mas somente da reflexão do sujeito sobre seu próprio estado (de prazer ou desprazer), com rejeição de todos os preceitos e regras*” (KdU143 - §34). Isto significa, segundo Cassirer que o “(...) *gosto, no sentido próprio, não pode ser aprendido nem ser suscitado, elaborado verdadeiramente por simples considerações teóricas, assim como a percepção sensível tampouco se presta a tal ensino*” (Cassirer 402). O gosto sempre terá como referência nosso estado de ânimo e nossa faculdade de prazer e desprazer, porém é graças a este público “ideal” que se torna possível uma ideia de universalidade dos juízos de gosto. Mesmo que esta jamais se efetive, como também é graças a este “ideal de público” que o belo pode servir como símbolo para a moralidade. Assim como os

juízos morais, esses também apelam a uma universalidade que é possível apenas na ideia.

Mas, visto que o gosto é no fundo uma faculdade de ajuizamento da **sensificação de idéias morais** [*grifo meu*] (mediante uma certa **analogia da reflexão sobre ambas as coisas** [*grifo meu*]), da qual também e de uma maior receptividade – que se funda sobre ela – para o sentimento a partir daquelas idéias (que se chama **sentimento moral** [*grifo meu*]) deriva aquele prazer que o gosto declara válido para a humanidade em geral e não simplesmente para o sentimento privado de cada um; assim parece evidente que **a verdadeira propedêutica para a fundação do gosto seja o desenvolvimento de idéias morais e a cultura do sentimento moral** [*grifo meu*], já que somente se a sensibilidade concordar com ele pode o verdadeiro gosto tomar uma forma determinada e imutável. (KdU264 - §60)

Salta-nos aos olhos o fato do gosto ser uma faculdade de “sensificação” de ideias morais. Recordemos que sensificar é tornar algo efetivo. Como pode o gosto tornar efetivo algo ideal, assim como o ideal moral? Segundo Kant, esta sensificação somente é possível pelo apelo a universalidade do juízo de gosto. Para Lebrun, no momento em que julga,

o sujeito de gosto não exprime nada, senão a certeza de que, de agora em diante, nós só podemos pensar em comum com os outros. Seu juízo é, indissolúvelmente, a afirmação desse “sensus communis” e a afirmação de que ele tem o direito de reclamar-se dele. Certamente, não sou nunca capaz de provar que meu juízo não é a expressão de um interesse sensual – que não tomei a matéria pela forma, o atrativo pela beleza; minha boa-fé só produz um testemunho frágil e sempre se poderá suspeitar a autenticidade de minha alienação. (Lebrun 500)

Kant, na Antropologia, defende que além de promover uma universalidade, o gosto ideal tem sua origem na faculdade da razão e por este motivo pode ser imputado como um dever a qualquer um.

(...) para ser pensada como tal, a satisfação, que não pode ser considerada válida apenas para o sujeito sensível, mas também para todo e qualquer outro, isto é, como válida universalmente, porque tem de conter a necessidade (dessa satisfação), portanto, um princípio a priori dela, é uma satisfação pela concordância do prazer do sujeito com o sentimento de todo e qualquer outro, segundo uma lei universal que tem de provir da legislação universal daquele que sente, por conseguinte, da razão: isto é, a escolha segundo essa satisfação se encontra, pela forma, sob o princípio do dever. Logo, o gosto ideal tem uma tendência a incentivar externamente a moralidade. – Tornar o homem civilizado em sua posição social não quer dizer exatamente tanto quanto formá-lo como homem eticamente bom (como homem moral), mas o prepara para tal pelo esforço de satisfazer os outros no estado em que se encontra. – **O gosto poderia, desse modo, ser chamado de moralidade no fenômeno externo** [*grifo meu*] (...) (APVP 244)

O sensus communis “só pode existir em ideia” (Lebrun 502), nada mais é do que um

gosto ideal que “incentiva extremamente a moralidade”, justamente por apelar a uma comunidade e uma universalidade. Sendo assim, o polimento do gosto “prepara” o homem para a sua destinação moral.

Notamos que justamente este “segundo passo” dado por Kant em direção ao *sensus communis*, ao gosto ideal a priori, é o que falta à teoria humeniana. Em Hume era “(...) *evidente que nenhuma das regras de composição [do gosto] é estabelecida por raciocínio a priori ou pode ser confundida com uma conclusão abstrata do entendimento, através da comparação daquelas tendências e relações de ideias que são eternas e imutáveis. Seu fundamento é o mesmo que o de todas as ciências práticas, isto é, a experiência*” (Hume 336). Para Kant, o gosto ideal, o *sensus communis*, é constituído em nome de um ideal de humanidade que está em nosso intelecto de forma a priori, assim o gosto é “(...) *um princípio a priori da faculdade do juízo*” (KdU144 - §34).

Podemos com razão admitir um senso-comum (*Gemeinsinn*), mesmo sem nos fundarmos em observações psicológicas, mas enquanto a condição necessária da comunicabilidade universal de nosso conhecimento, que deve ser pressuposta em toda lógica e para todo princípio dos conhecimentos que não seja cético. (Lebrun 496)

A semelhança entre Hume e Kant está na possibilidade do indivíduo formar o seu próprio gosto. Em outras palavras, tanto para Hume quanto para Kant existe um polimento do gosto estético, através de bons livros, boas músicas e o exercício da própria filosofia. Porém, em Kant, o gosto tem um ideal (avanços universais do *sensus communis*) que é sempre seu objetivo.

Mas entre todas as faculdades e talentos o gosto é aquele que, porque seu juízo não é determinável mediante conceitos e preceitos, maximamente precisa de exemplos daquilo que na evolução da cultura durante maior tempo recebeu aprovação, para não se tornar logo de novo grosseiro e recair na rudeza das primeiras tentativas. (KdU139 - §32)

Segundo Cassirer foi “(...) *Diderot quem, na sua doutrina estética, revalorizou esse tema. Segundo ele, o gosto é simultaneamente subjetivo e objetivo: subjetivo por que repousa tão só no sentimento individual, e objetivo por que esse sentimento nada mais é do que, justamente, o resultado e o eco de centenas de experiências individual*” (Cassirer 408). Assim, nesses três pensadores (Kant, Hume, Diderot) o gosto pode evoluir com o passar das gerações. Porém somente em Kant sempre com vistas a um ideal, o próprio *sensus communis*.

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; pode ser um produto pertencente à arte útil e mecânica ou até mesmo à ciência segundo determinadas regras que podem ser aprendidas e têm de ser rigorosamente seguidas. (KdU191 - §48)

O gosto é um “simples ajuizamento”, ou seja, o gosto é uma faculdade assim como a imaginação. Como o entendimento e a razão, o gosto é uma faculdade de julgar que, por sua vez, não é uma faculdade produtiva, mas é passível de um aperfeiçoamento através de um exercício que seria adquirido pelo próprio hábito, ou seja, no próprio ajuizamento das coisas do mundo e da arte.

Qual seria a importância destes conceitos para nosso intento, que é investigar a genialidade na filosofia de Kant? A teoria kantiana é desenvolvida por meio de um sistema (sistema crítico), e por ser um sistema cada parte tem uma grande importância para o todo. O gênio, como foi visto, está no limite deste sistema, suas faculdades localizam-se ora no âmbito supra-sensível ora no âmbito sensível. Sua arte tem origem no supra-sensível, porém para que ganhe sentido deve ser produzida no mundo empírico (sensível). É neste ganhar sentido que se encontra a importância do “gosto” para o gênio. Com o gosto, o gênio esbarra com o limite do próprio sistema. É neste momento que a genialidade e o gosto possuem a mesma importância para a produção artística. “Perguntar-se que importa mais em assuntos da arte bela, que neles se mostre gênio ou se mostre gosto, equivaleria a perguntar-se se neles importa mais imaginação do que faculdade do juízo.” (KdU202 - §49).

A genialidade é a pura imaginação⁵⁰ sem limites, e o gosto seria a própria faculdade de julgar. Afinal de que adianta um gênio sem juízo (gosto)? Assim que o gênio perde de vista o “ajuizamento correto”, é muitas vezes considerado um demente, ou na melhor das hipóteses que ele “perdeu a mão”.

O divórcio entre o artista e o público só se torna inteligível se partirmos da ligação entre o juízo de gosto e o gênio, seu fornecedor compreende-se então que este equilíbrio é rompido a partir do momento em que o público exige a inteligibilidade ou que o poeta pretende conceber uma outra inteligibilidade. (Lebrun 558)

O gosto, assim, é o único capaz de limitar a genialidade. Por isso para Lebrun “(...) o gosto, que no apreciador era possibilidade de acolher a beleza livre, no artista é apenas a aptidão a apresentar agradavelmente um conceito: tornada artesã, a imaginação se submete ao juízo determinante” (Lebrun 539). Dadas essas explicações, torna-se compreensível o motivo pelo qual o gosto é o responsável pelas obras de “gênio”. O gosto faz com que elas possuam sentido e comunicabilidade.

⁵⁰ Inspirada pela faculdade racional.

A exigência suprema que devemos fazer ao artista, a regra por excelência, quando não a única, que podemos impor ao gênio não é a de submeter-se, naquilo que produz, a certas normas objetivas, mas a de estar, como sujeito, em tudo o que cria, constante e inteiramente presente, comunicando e impondo aos espectadores suas comoções interiores. (Cassirer 425)

É o espírito crítico da “época do esclarecimento” mostrando-se no âmbito estético, pois, até mesmo a arte deve passar pela crítica. “*As regras que aí se encontram implicitamente contidas, compete-lhes transportá-las para a claridade da consciência; o que a natureza operou pelo gênio poético, a arte do crítico deve 'extraí-lo do texto' e convertê-lo numa sólida e segura possessão*” (Cassirer 440). Segundo Kant, tudo deve submeter-se ao espírito crítico: as ciências, a metafísica, a religião, a legislação e também a arte.

A nossa época é a época da crítica, à qual tudo tem que se submeter. A religião, pela sua santidade e a legislação, pela sua majestade, querem igualmente subtrair-se a ela. Mas então suscitam contra elas justificadas suspeitas e não podem aspirar ao sincero respeito, que a razão só concede a quem pode sustentar o seu livre e público exame. [grifos meus] (KrV AXI)

O crítico procura legitimar a arte, não só a metafísica, a religião, a legislação e as ciências. Como o físico “(...) descobre o rigor matemático no seio do sensível, o crítico procura nas obras de imaginação uma verdade necessária ultrapassando todo o arbítrio” (Cassirer 441). Qual seria esta legitimidade da arte, senão a sua própria comunicação para produzir uma [Geselligkeit] “sociabilidade” entre os homens? Porém, esta submissão ao espírito crítico não limita a produção genial, caso contrário ela determinaria a produção artística, que é livre e indeterminada.

(...) se o poeta não falasse uma linguagem incompreensível segundo as regras, o juízo reflexionante não teria mais outro tema senão a “bela natureza”. O gênio deve dirigir-se a nós de forma que sua fala soe estranha, mas que ela permaneça suficientemente inteligível para que possamos apreciá-la deste modo. Daqui a precedência que, finalmente, é atribuída ao gosto face ao gênio na obra genial. Dizer que o gênio deve se curvar às exigências do gosto não é determiná-lo a compor com a moda (ao contrário, é bom que o jovem poeta prefira seu juízo àquele do público), mas **constatar que não existe bela obra se ela não é limitada por uma exigência mínima de comunicação, e que a expressão deve parecer tanto menos contingente quanto ela não é a ilustração de um pensamento formulável. O gênio não é senão o ponto de equilíbrio.** [grifo meu] (Lebrun 557)

O gênio é o ponto de equilíbrio não só entre arte e loucura, mas também do próprio sistema crítico. Ele possui um papel na oposição entre razão e sensação, arte e natureza, liberdade e determinação, e finalmente entre a faculdade de julgar e a imaginação. Por fim, ele

tem seu papel no desenvolvimento da história através do gosto.

Como explicado anteriormente, antes mesmo de Hegel pensar em uma filosofia da história, uma historicidade da própria história, Kant já anunciava seu “alargamento” racional.

Homens, enquanto indivíduos, e mesmo povos inteiros mal se dão conta de que, enquanto perseguem propósitos particulares, cada qual buscando seu próprio proveito e freqüentemente uns contra os outros, seguem inadvertidamente, como a um fio condutor, o propósito da natureza, que lhes é desconhecido, e trabalham por sua realização, e, mesmo que conhecessem tal propósito, pouco lhes importaria. (Ideia de uma História..., p. 04)

Para Kant, por mais que os homens pensem estar em meio a um caos – ou da história, ou que a humanidade esteja caminhando para a sua própria destruição, ou que esteja abandonada a sua própria sorte –, ela caminha para um fim moral. A própria natureza está “cuidando” para que isto aconteça.

Como o filósofo não pode pressupor nos homens e seus jogos, tomados em seu conjunto, nenhum propósito racional próprio, ele não tem outra saída senão tentar descobrir, neste curso absurdo das coisas humanas, um propósito da natureza que possibilite todavia uma história segundo um determinado plano da natureza para as criaturas que procedem sem um plano próprio. Queremos ver se conseguimos encontrar um fio condutor para tal história e deixar ao encargo da natureza gerar o homem que esteja em condições de escrevê-la segundo este fio condutor (Ideia de uma História..., p. 05)

Cabe ao gosto formar a cultura e ao gênio desenvolvê-la, ou seja, o gosto “(...) encontra a imagem que convém a um conceito determinado, o gênio acha, para as imagens embaralhadas que acompanham um conceito, o equivalente verbal ou plástico que, rapidamente, as fará surgir no ouvinte ou no espectador. Pouco importa, agora, o conteúdo dessa expressão, contanto que ela nos reenvie a uma representação que nos faz pensar, além do conceito, em muito de inexprimível” (Lebrun 543). Este é o papel da própria “ideia estética”, pois ela é uma “(...) representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, conceito, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível” (KdU193 - §49).

É através do gosto, da faculdade de julgar, que a terceira crítica é entendida como sendo uma “ponte” entre os juízos teóricos e os juízos práticos. É graças a estes juízos de gosto, que se torna possível passar de um campo ao outro sem um salto demasiado violento.

O gosto torna, por assim dizer, possível **a passagem do atrativo dos sentidos ao interesse moral habitual sem um salto demasiado violento [grifo meu]**, na medida em que ele representa a faculdade da imaginação como determinável também em sua liberdade como conforme a fins para o

entendimento e ensina a encontrar uma complacência livre, mesmo em objetos dos sentidos e sem um atrativo dos sentidos. (KdU260 - §59)

Se o gosto realmente é uma ponte entre o âmbito “puro” e o âmbito “prático”, que por sua vez é a própria faculdade de julgar, a genialidade ganha um patamar elevadíssimo no sistema crítico. Como não existe gosto sem gênio e gênio sem gosto, pode-se afirmar que o gênio é uma figura vital para o sistema kantiano.

Por este motivo, a terceira crítica de Kant chama-se crítica do Juízo, que também poderia chamar-se crítica do gosto, e não crítica da arte. Seu intento principal antes de refletir sobre a arte é refletir sobre a faculdade de julgar. O motivo de Kant investigar sobre a beleza é que no juízo estético, a faculdade do Juízo mostra-se em sua forma mais pura, e esta forma pura do estado de ânimo é o que torna possível a passagem entre as duas críticas anteriores de maneira amena sem um salto demasiado violento.

Considerações Finais

Ao encerrar um trabalho como o proposto por esta dissertação, só teríamos como objetivo elucidar os principais passos dados no decorrer desse longo percurso. Percurso este que teve como mote principal a investigação acerca da genialidade no pensamento kantiano. É evidente que apesar do texto estender-se além do esperado, ainda contém profundas carências a serem suprimidas futuramente. Até pelo fato de se tratar de um pequeno “recorte” em um grande sistema filosófico como é o de Kant.

No decorrer de toda essa investigação seguimos os textos de Kant que tratam sobre a genialidade; basicamente a terceira Crítica (1790), os cursos de Antropologia (estes ministrados por Kant durante toda sua carreira), um texto intitulado “O que Significa Orientar-se no Pensamento” (1786) e alguns ensaios pré-críticos, como o Ensaio Sobre as Doenças Mentais (1764) e as Observações Sobre o Sentimento do Belo e do Sublime (1764). Como intérpretes que foram caros a esta investigação, tivemos a companhia de Gérard Lebrun e Ernst Cassirer. O primeiro sugere a genialidade como estando no limite do sistema filosófico kantiano, o segundo fornece uma visão mais geral sobre o papel da estética do séc. XVIII com fortes influências kantianas.

Todo este trabalho teve como molas propulsoras uma inquietação inevitável a todo kantiano, a saber, o embate entre liberdade e natureza. Impasse este que teve início já na primeira crítica de Kant (1781) e permanece até a terceira crítica (1790), sendo solucionado pelo “objeto estético”. Um objeto que poderia ser determinado, mas escapa a qualquer determinação. É nesta relação entre determinação e indeterminação que ganha relevância a figura do gênio artístico. O produtor de um objeto técnico que é capaz de transcender a própria técnica e “tornar-se” arte, equivalendo-se assim a própria natureza.

A Natureza era bela se ela ao mesmo tempo parecia ser arte; e a arte somente pode ser denominada bela se temos consciência de que ela é arte e de que ela apesar disso nos parece ser natureza. (KdU180 - §45)

O principal objetivo do primeiro capítulo foi estabelecer a genialidade como a arte do limite, limite intrínseco ao próprio sistema crítico kantiano. Isso se deve ao fato da genialidade estar no cerne do embate entre liberdade e natureza. Natureza e liberdade são opostas, assim como a arte e natureza. Porém é através da arte do gênio que se torna possível uma reconciliação entre estes dois opostos

Que arte e natureza sejam estranhas uma à outra, é necessário convencer-se disso para que o belo artístico apareça mais tarde como a única reconciliação possível entre esses opostos. (Lebrun 530)

Tal reconciliação entre técnica e arte, liberdade e natureza, só é possível justamente pelo gênio produzir um “objeto” através de uma técnica determinada que, por sua vez, ganha a aparência de natureza, um objeto “sentimentalmente” livre no momento de sua contemplação. É um objeto que “escapa” à determinação do entendimento e pode produzir no sujeito da contemplação um livre jogo entre suas faculdades. Essa fuga para a indeterminação só é garantida pela genialidade, pelo talento, ou ainda pelo espírito do artista, a genialidade é um dom dado pela natureza que nenhuma ciência pode ensinar.

O limite da genialidade é o mesmo limite que o crítico estabelece, ou seja, é “(...) o mesmo limite que o filósofo crítico empreende traçar e que o gênio está destinado a viver” (Lebrun 546). Sendo assim, o gênio vive no limite crítico que foi estabelecido pela primeira crítica de Kant, a saber, a inacessibilidade dos objetos temas da metafísica especial e do supra-sensível. Deve-se a isto que “o gênio torna-se indispensável pela limitação do saber sistemático; ele supre aquilo que não poderia ser determinado nas regras gerais do sistema” (Lebrun 533).

É justamente pelo fato do gênio estar destinado a viver no limite crítico que Kant “sublinha no gênio tantas variações em torno do conceito de [limite]” (Lebrun 546). Assim como é “(...) também uma observação antiga de que ao Gênio está mesclada uma certa dose de loucura” (APVP 188).

O segundo capítulo teve como base fundamental identificar se essa “dose de loucura” ou se o viver no extremo do sistema crítico, não acarretaria ao gênio inevitavelmente em um misticismo esquecido dentro do próprio sistema. É como se o gênio tivesse que transcender o sistema crítico e ao mesmo tempo permanecer nele para se tornar comunicável.

Para solução desta questão foi necessário recorrer a *Antropologia de um Ponto de Vista Pragmático (APVP)*, onde até então a genialidade era possível nas ciências, ou seja, até a terceira crítica era possível fazer ciência através de um dom inato dado ao homem pela natureza. Sendo retificada tal possibilidade pela *KdU*, a genialidade limita-se apenas à produção artística. Fato que nos surpreende, pois tanto na *APVP* quanto na *KdU* o que movia a genialidade era o entusiasmo, porém na *KdU* temos ainda nas ciências o entusiasmo mas não genialidade.

Sendo assim foi necessário um terceiro capítulo para averiguar mais detalhadamente as faculdades que são responsáveis pela genialidade, pois só então foi possível entender qual a origem da arte bela. Afinal, o gênio não pode “criar” do nada, pois, como se sabe, do nada, nada vem. Portanto sua criação só pode ser motivada pela natureza e originada em suas próprias faculdades, sensibilidade, imaginação, entendimento e por fim a razão.

Existe algo neste processo que torna capaz a criação tornar-se arte e não imitação. A este algo é dado o nome de gênio ou espírito, que nada mais é do que ser capaz de mesclar o

substrato supra-sensível natural a nossa faculdade racional com o substrato sensível, a natureza, em uma obra que é declarada como bela por seu público.

Notamos com isso, no quarto capítulo, que tal “inter-relação” aproxima-se do sentimento do sublime. Através de uma experiência empírica, por exemplo, o céu estrelado, adentramos no mundo supra-sensível. Assim, podemos traçar um paralelo entre o sublime e a genialidade, pois em ambos os casos é necessária imaginação, porém sem a participação da faculdade da razão ambos não seriam possíveis. Deve-se a isto que foi apontado um privilégio, e ao mesmo, tempo um tormento vivido pelo gênio. Privilégio pelo seu dom em tornar sensível algo que até então era supra-sensível e um tormento devido à impossibilidade de completude da ideia vivida pelo gênio em sua arte. Além do que, a linha que separa a genialidade da loucura é tênue. Um pequeno descuido por parte do gênio logo se romperia com o limite crítico e com a sua comunicabilidade.

Por fim, já que o gênio está destinado a viver no limite do sistema crítico, e ainda crê ser capaz de retratar as ideias da razão, ou ainda, o próprio supra-sensível, é necessário algum tipo de controle da genialidade. Caso contrário Kant estaria admitindo um ser quase místico ou até mesmo dogmático dentro do próprio sistema. Este controle é o próprio público, ou seja, é o próprio gosto o limitador crítico do gênio, e curiosamente, o gênio também é o responsável pelo alargamento e desenvolvimento deste gosto. O gosto é o responsável por manter o gênio razoavelmente comunicável, ele é quem corta suas asas. Sem ele o gênio tornar-se-ia um louco, ou mais um dogmático que acredita ser capaz de retratar o supra-sensível ou até mesmo as ideias da razão.

Sendo assim, podemos dizer que a genialidade é um acesso legítimo ao supra-sensível, ou seja, uma saída do mundo sensível rumo ao supra-sensível, porém sem romper com o limite crítico, pois este acesso não se declara como conhecimento e sim apenas como uma “experiência” estética. É através do gênio que somos capazes de reconhecer a possibilidade de um mundo supra-sensível que independe de nós e que se apresenta no mundo sensível. Retomando assim a célebre definição de Platão, é claro que sem a carga dogmática, a respeito da genialidade, pois “agora a genialidade consistirá menos na felicidade de expressão do que no caráter inovador da “visão” e, naturalmente, ela reencontrará – como em Platão – um “ponto de contato” com a loucura”. (Lebrun 555).

- Um grande gênio, ó Sócrates; e com efeito, tudo que é gênio está entre um deus e um mortal.
- E com que poder? Perguntei-lhe.
- O de interpretar e transmitir aos deuses o que vem dos homens, e aos homens o que vem dos deuses, de uns as súplicas e os sacrifícios, e dos outros as ordens e as recompensas pelos sacrifícios; e como está no meio de ambos ele os completa, de modo que o todo fica ligado todo ele a si mesmo. Por seu intermédio é que procede não só toda arte divinatória, como também a dos sacerdotes que se ocupam dos sacrifícios, das iniciações e dos

encantamentos, e enfim de toda adivinhação e magia. Um deus com um homem não se mistura, mas é através desse ser que se faz todo o convívio e diálogo dos deuses com homens, tanto quanto despertados como quando dormindo; e aquele que em tais questões é sábio é um homem de gênio, enquanto o sábio em qualquer outra coisa, arte ou ofício, é um artesão. E esses gênios, é certo, são muitos diversos, e um deles é justamente o Amor. (O Banquete, p.41)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- KANT, I. **Antropologia de um Ponto de Vista Pragmático**. Trad.: Clélia Aparecida Martins. São Paulo: Iluminuras, Biblioteca Pólen, 2006.
- _____. **Crítica Da Faculdade do Juízo**. Trad.: Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1995.
- _____. **Crítica Da Razão Prática**. Trad.: Valério Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2002B.
- _____. **Crítica Da Razão Pura**. Trad.: Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989. Segunda Edição.
- _____. **Fundamentação da Metafísica dos Costumes**. In: Os Pensadores. Trad.: Valério Rohden. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- _____. **Ideia de Uma História Universal de um Ponto de Vista Cosmopolita**. Trad.: Rodrigo Naves e Ricardo R. Terra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **Manual dos Cursos de Lógica Geral**. Trad.: Fausto Castilho. Campinas: Ed. Unicamp, 2002. Segunda Edição.
- _____. **Observações Sobre o Sentimento do Belo e do Sublime**. Trad. Vinicius de Figueiredo. Ed. Papiros. Segunda Edição.
- _____. **O Que Significa Orientar-se No Pensamento?** In: Textos Seletos. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1999.
- _____. **Prolegômenos** In: Os Pensadores. Trad.: Valério Rohden. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- _____. **Resposta à Pergunta: Que é Esclarecimento?** In: Textos Seletos. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1999.

Bibliografia complementar

- CASSIRER, E. **A Filosofia do Iluminismo**. Tradução de Álvaro Cabral. Campinas: Unicamp, 1992.
- CITRO, Danilo. **Kant e o Gênio na Filosofia**. Kinesis, Vol. I, Nº 02, Outubro – 21 2009, p.13-21.
- GOETHE, Johanm W. **Escritos Sobre a Arte**. Trad.: Marco Aurélio Werle. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, Impressão Oficial, 2005.
- HUME, David. **Investigação Acerca do Entendimento Humano**. Trad. Anoar Aiex. In: Os Pensadores. Ed. Nova Cultural. 2000.
- LEBRUN, Gérard. **Kant e o Fim da Metafísica**. Trad.: Carlos Alberto ribeiro de Moura São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. **Uma escatologia para a moral**. In: KANT (org. Terra, R.) *Idéia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita*. Trad.: Rodrigo Naves e Ricardo R. Terra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Os Devaneios do Caminhante Solitário**. Trad. Julia da Rosa Simões. Ed. L&PM POCKET, 2008.
- SUZUKI, Márcio. **O Gênio Romântico**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

Versão Final aprovada pelo Orientador em 29/11/2011
