

4 Idéia Estética

4.1. Arte e Natureza

Todo o esforço empreendido no primeiro capítulo teve como objetivo principal, além de oferecer uma breve introdução à filosofia crítica de Kant, determinar a atividade da razão e a sua diferença em relação àquela do entendimento, a fim de dar conta das representações próprias da razão. Procuramos apresentar os argumentos em função dos quais essas representações da razão foram designadas de “idéias”. Fazer isso foi necessário porque Kant, como veremos, define as idéias estéticas também em relação às idéias da razão. Nesse sentido, tivemos de ingressar na primeira *Crítica*, observando o tratamento dado a elas por Kant. No segundo capítulo, visamos, especialmente, determinar o significado da palavra ‘estética’ para, finalmente, agora, nos aproximarmos daquilo que Kant define como ‘idéia estética’.

Vimos, então, que o domínio do estético diz respeito ao sentimento de prazer sentido diante do belo natural. Naquele momento, nada falamos sobre a possibilidade do belo manifestar-se em objetos criados pelo homem. Como afirma Kant, se “para oajuizamento de objetos belos requer-se gosto e para a própria arte, isto é, para a produção de tais objetos, requer-se gênio”¹, e o gênio se “mostra na exposição ou na expressão de idéias estéticas”², então, vamos investigar esse tipo de produção, e a sua diferença em relação ao belo natural para sabermos de que forma essas idéias são geradas.

Assim, nesse primeiro momento, trataremos da diferença entre os produtos da arte e os produtos da natureza. Kant estabelece a seguinte relação a respeito do belo na natureza e do belo na arte:

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. (...) A natureza era bela ao mesmo tempo em que parecia ser arte; e a arte

1 KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995 p.157 (B 188)
2 Id., *ibid.*, p. 157 (B 188)

somente pode ser denominada bela se temos consciência de que ela é arte e de que apesar disso nos parece ser natureza.³

Levando em conta essa relação e aquilo que falamos sobre a natureza, abstraindo da possibilidade de que podemos considerá-la como bela, levando em conta, pois, apenas sua subordinação ao reino das ‘regras’ mecânicas em função dos princípios determinantes, podemos indagar: o que Kant quer dizer quando afirma que a arte bela tem que parecer natureza? Certamente, ele não está querendo dizer que a bela arte deve ser resultado de regras mecânicas, isso não faria o menor sentido. De acordo com Zammito⁴, a ênfase dessa passagem não deve recair sobre a palavra ‘regras’, mas sim nas palavras ‘coerção’ e ‘arbitrárias’. Pois, de fato, percebemos que na natureza cada elemento se encontra de tal modo tão bem disposto e organizado que não dá margem para julgarmos toda essa elaboração como advinda simplesmente de regras mecânicas. A forma com que a natureza produz cada diferente árvore, cada flor, realmente nos lembra uma produção livre e ‘espontânea’. “Talvez seja no fenômeno da vida na natureza que nós mais nos impressionamos [struck] com sua ‘liberdade’, na luxuriante criatividade que faz cada distinta folha de um carvalho, cada exemplo de uma espécie único”.⁵ Assim,

a rigor, deve-se chamar arte somente a produção mediante liberdade, isto é, mediante um arbítrio que põe a razão como fundamento de suas ações. Pois embora agrade denominar o produto das abelhas (os favos de cera construídos regularmente) uma obra de arte, isso, contudo, ocorre somente devido à analogia com a arte; tão logo nos recordemos que elas não fundam o seu trabalho sobre nenhuma ponderação racional própria, dizemos imediatamente que se trata de um produto de sua natureza (do instinto) e enquanto arte é atribuída somente ao seu criador⁶.

A analogia que fizemos da arte com a natureza é de suma importância para, mais tarde, caracterizarmos o gênio e a sua produção, isto é, a bela arte. Aqui, devemos sublinhar o aspecto “intencional” ou “finalista” da produção que envolve ‘arte’ daquela outra produção instintiva, fruto agora não mais de um ato livre, mas de

3 Id., *ibid.*, p. 152 (B179)

4 ZAMMITO, J. *The Genesis of Kant’s Critique of Judgment*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. p. 135

5 Id., *ibid.*, p.135 (No original: Perhaps it is in the phenomena of life in nature that we are most struck by its “freedom”, in the luxuriant creativity which makes each leaf of an oak tree distinct, each instance of a species unique”).

6 KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995 p.149 (B 174)

um ato causal-mecânico, como o das abelhas. Ora, a natureza, o reino das causas eficientes e das relações mecânicas causais necessárias, é justamente o oposto da liberdade, pois, segundo Kant,

A vontade é uma espécie de causalidade dos seres vivos, enquanto racionais, e liberdade seria a propriedade desta causalidade, pela qual ela pode ser eficiente, independentemente de causas estranhas que a determinem; assim como necessidade natural é a propriedade da causalidade de todos os seres irracionais de serem determinados à atividade pela influência de causas estranhas.⁷

As abelhas, portanto, não fabricam favos porque essa é a livre intenção delas, mas somente porque a natureza as determinou a fazer isso. Isso faz com que a produção de favos por parte das abelhas seja uma produção tão natural quanto a própria existência das abelhas, de modo que as abelhas jamais poderiam deixar, por um ato de liberdade, de executar tal tarefa. É nesse ponto que podemos relacionar a arte com a natureza.

Segundo Kant, a bela obra só pode ser resultado de uma espécie de produção muito particular. A bela arte, diz Kant, ainda que tenha sido criada segundo uma intenção, isto é, a intenção do artista de criar algo belo, essa intenção não deve transparecer na obra. Ela deve ser feita de tal modo que seu produto não mostre “um vestígio de que a regra tenha estado diante dos olhos do artista e tenha algemado as faculdades de seu ânimo”.⁸ E a arte, continua Kant,

enquanto habilidade do homem, também se distingue da ciência. (...) E neste caso não é precisamente denominado arte aquilo que se *pode* fazer tão logo se *saiba* o que deva ser feito e, portanto, se conheça suficientemente o efeito desejado. Nesta medida somente pertence à arte aquilo que, embora o conheçamos da maneira mais completa, nem por isso possuímos imediatamente a habilidade para fazê-lo.⁹

E Kant também nos mostra que a arte difere do ofício, caracterizado como arte remunerada. Neste sentido, a arte que temos de tratar aqui tem por qualidade ser arte livre, já que não visa nada de externo a ela própria, mas pretende somente provocar o livre jogo das faculdades. Assim, devemos entender

A primeira [arte livre] 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 trabalho, isto é, ocupação que por si própria é desagradável

7 KANT, I. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Lisboa: Ed. 70, 1995 p. 93 (BA 97, 98)

8 KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995 p. 152 (B 180)

9 Id., *ibid.*, p.149 (B 175)

(penosa) e é atraente somente por seu efeito (por exemplo, pela remuneração), que, por conseguinte, pode ser imposta coercitivamente.¹⁰

Isso, no entanto, não quer dizer que as artes possam prescindir, inteiramente, de qualquer ‘mecanismo’, pois na poesia, por exemplo, a “correção e a riqueza de linguagem, igualmente a prosódia e a métrica”¹¹, são elementos essenciais, caso contrário “não teria absolutamente nenhum corpo e volatilizar-se-ia integralmente”¹². Pois é óbvio, então, que alguma coerção, diz Kant, deve existir. Sobre isso, Kant nos diz também da importância do conhecimento da língua e literatura antigas para a poesia, o conhecimento da antiguidade, como modo preparatório para a produção de belas obras que envolvem essa matéria. No entanto, como vimos acima, a coerção deve ser de tal modo que não deixe seus vestígios no produto artístico, que as regras não transpareçam na obra, o que a caracterizaria como arte meramente mecânica. Como exemplo de artes mecânicas, Kant cita aquelas que buscam

simplesmente o gozo, o entretenimento, cujo objetivo é o de deixar passar imperceptivelmente o tempo. Jogos que não comportam nenhum interesse, atrativos que deleitam as pessoas num banquete e que favorecem a conversação, enfim, algo “disposto somente para o entretenimento momentâneo e não para uma matéria sobre o qual deva demorar-se para refletir ou repetir.”¹³

Sendo assim, podemos perguntar: que elemento deve, então, constituir a diferença e promover o salto de uma arte simplesmente mecânica para a bela arte, esta sim, capaz então de conter idéias estéticas? Segundo Kant, a bela obra de onde podem emanar idéias estéticas só pode ser resultado de uma espécie de produção muito particular e característica de objetos. É o que veremos a seguir.

4.2. O Gênio Artístico

A atividade capaz de produzir uma obra de tamanha envergadura é, para Kant, a atividade genial, isto é, a criação que deriva do gênio. A proposta kantiana é que a atividade genial não é fruto de um querer voluntarista que se aventura a produzir

10 Id., *ibid.*, p.150 (B 176)

11 Id., *ibid.*, p.150 (B 176)

12 Id., *ibid.*, p. 150 (B 176)

13 Id., *ibid.* p.151 (B 178)

obras – já que, como produto da liberdade, isto é, de um ser humano livre, assim poderíamos pensar – segundo uma ou outra metodologia, procedimento. Ou seja, não é porque o gênio é um ser dotado de liberdade que, por isso, se aventura a criar obras, segundo tal ou qual regra. Na verdade, cada obra tem a sua própria regra de criação e nisso consiste todo o vigor verdadeiramente genial e artístico. Se antes havíamos tocado naquela produção que é característica da natureza que, em certo sentido, designamos como espontânea e livre, foi com intuito de tentar entender a capacidade genial de criar, posto que Kant define o gênio como

o talento (dom natural) que dá regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: gênio é a inata disposição do ânimo (ingenium) pela qual a natureza dá regra à arte.¹⁴

O fato de um artista criar segundo uma força produtiva natural nos indica que esta produção não pode ser uma ação voluntária do sujeito, mas antes uma ação orientada por uma força, como se fosse natural, e um ímpeto de criar que escapam ao controle do sujeito e independem de sua ‘vontade’. Esse talento natural opera na produção de belas obras sem a orientação prévia de uma regra, pois do contrário teríamos um conceito de belo que antecederia a própria produção, o que já vimos que não é possível na proposta de Kant para tratar do belo.

Trata-se, antes, de uma produção que tem como qualidade, diz Kant, a originalidade, e essa originalidade é que deve ser tomada “como padrão de medida ou regra de ajuizamento”.¹⁵ É de suma importância caracterizar essa originalidade, já que poderíamos muito bem confundi-la com alguma espécie de ‘novidade’, como se o gênio fosse esse que, em busca sempre do novo e inédito, pudesse antecipar algo, alguma idéia. Não se trata disso, evidentemente. Pois até para criar em função do novo e do inédito, isso pressupõe que se tenha um conceito do que é “antigo” e, nesse sentido, seja guiado por um conceito, o que não é possível na crítica kantiana do belo. O grau de novidade de uma obra é um elemento secundário e, portanto, contingente, caso contrário estaríamos vedados ao sentimento de intensificação do ânimo ao

¹⁴ Id., *ibid.*, p. 153 (B 181)

¹⁵ Id., *ibid.*, p. 153 (B 182)

contato com obras passadas, antigas. Essa categoria histórica, precisamente exterior ao belo, nada diz respeito ao que Kant designa por originalidade.

A verdadeira originalidade é consequência, pois, do fato de a atividade artística ser uma produção capaz de constituir uma obra com ‘espírito’, que, “em sentido estético, significa o princípio vivificante no ânimo”.¹⁶ Com efeito, uma obra possui *espírito* quando é capaz de colocar em movimento as nossas forças anímicas e apresentar idéias que jamais poderiam ser formuladas conceitualmente. Antes, seus atributos estéticos – diferentemente dos atributos lógicos -, suas representações que constituem material para a imaginação devem favorecer sempre um jogo livre e harmônico entre as faculdades. De certo modo, o *espírito* de uma obra pode ser caracterizado como o elemento ‘metafórico’ que torna o entendimento incapaz de determinar em palavras e conceitos todo sentimento plasmado.

O gênio é um “talento para arte”, diz Kant, e “não para a ciência”.¹⁷ Caso contrário, seu modo de produzir poderia ser ensinado e aprendido. Ele não pode mostrar como chegou àquele fim, ou melhor, à realização da obra, assim como o talento para a ciência poderia muito bem mostrar como alcançou tal ou qual resultado, ou equação, bastando para isso apontar o caminho e expor o método. Só através de *modelos* e *exemplos* esse processo de aprendizado pode ser levado à frente, já que a arte genial de um artista pode auxiliar outros talentos na produção de sua própria arte. Na produção genial, o artista não está subordinado a nenhuma regra de execução, razão pela qual não se pode aprender arte, enquanto um aprendizado que fornecesse previamente um modo de execução, ou seja, um conjunto de regras que pudessem de antemão auxiliar na produção de belas obras. Enquanto dom natural, cada gênio artístico se inspira em alguma outra bela obra sem que extraia disso uma regra mecânica de criação, que seria capaz de produzir somente uma simples cópia mortificada e, conseqüentemente, sem espírito. Ora,

já que o dom natural tem de dar regra à arte (enquanto arte bela), de que espécie é, pois, esta regra? 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 que ser abstraída do ato, isto é, do produto, no qual outros possam testar o seu próprio talento para servirem-se daquele enquanto modelo não da cópia mas da imitação.¹⁸

16 Id., *ibid.*, p. 159 (B 193)

17 Id., *ibid.*, p. 163 (B 199)

18 Id., *ibid.*, p. 47 (B185)

Philonenko¹⁹, em sua tradução para o francês da *Crítica da faculdade do juízo*, traz uma nota para esta passagem e demonstra a dificuldade que há nestes termos. Considerando a sua tradução, uma cópia é uma simples ‘imitação servil’, enquanto que o aspecto originalmente imitativo deve-se, antes, a uma ‘herança exemplar’. Isso permite vincular o gênio com o desenvolvimento do gosto. Ainda que o gênio seja um talento natural para a produção de belas obras, essa produção não está isenta, portanto, do cultivo do gosto. Na verdade, o gosto e o gênio parecem, aqui, complementarem-se.

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 morejado e polido; ao mesmo tempo, porém, lhe dá uma direção sobre o que é 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.²⁰

Uma nota interessante que podemos extrair desta passagem é a idéia segundo a qual a atividade do gênio não é meramente inconsciente, como veio então a ser interpretado por Schelling, em seu *‘Sistema do idealismo transcendental’*²¹, em que, para dar conta da reconciliação entre sujeito e objeto, consciência e não-consciência, liberdade e necessidade era necessário encontrar uma produção que reunisse ambas as atividades, a livre do sujeito e a necessária da natureza.

Decerto, o cultivo do gosto, da parte do gênio, deve levar em consideração todo o antepassado da bela arte, fazendo-nos crer que o gênio, ainda que não crie segundo regras determinadas, é influenciado em sua capacidade criativa. Mais do que um simples ‘copiar imitativo’, essa espécie de influência que um autor exerce sobre outro, esse aprendizado característico do gênio, Kant designa como ‘sucessão’, isto é, “haurir das mesmas fontes das quais aquele hauriu”.²² Nesse sentido, podemos dizer que a obra do gênio possui espírito e, assim, é sempre exemplar e original. Não se herda das outras belas obras as regras que as compuseram ou algum elemento particular, mas antes somente o modo de produzir enquanto força criativa e

19 KANT, I. *Critique de la faculté de juger*. Paris: Vrin: 1968. p. 140

20 Id., *ibid.*, p.165 (B 203)

21 SCHELLING, F. W. J. *Sistema del Idealismo Transcendental*. Barcelona: Antropos, 1998.

22 Id., *ibid.*, p. 130 (B 139)

expressiva. Toda a tradição passada entra aqui em cena como ocasião para esta espécie de aprendizado. Afinal,

não há absolutamente nenhum uso das nossas forças, por livre que ele possa ser, e mesmo da razão, que não incidiria em falsas tentativas se cada sujeito sempre devesse começar totalmente da disposição bruta de sua índole, se outros não o tivessem precedido com as suas tentativas, não para fazer dos seus sucessores simples imitadores, mas para pôr outros a caminho pelo seu procedimento, a fim de procurarem em si próprios os princípios e assim tomarem o seu caminho próprio e freqüentemente melhor.²³

4.3. Idéia Estética

Depois de termos exposto a diferença entre os produtos da natureza e os produtos que são resultados de uma atividade genial, isto é, as belas obras, tentaremos mostrar o significado das idéias estéticas. Pois uma

idéia estética é aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que, contudo, qualquer pensamento determinado, isto é, conceito, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível. Vê-se facilmente que ela é a contrapartida <pendant> de uma idéia da razão, que inversamente é um conceito ao qual nenhuma intuição (representação da faculdade da imaginação) pode ser adequada.²⁴

Como podemos notar, ainda que este conteúdo ‘inteligível’ das idéias estéticas não seja intermediado por nenhum conceito, ele pode, porém, ‘dar muito a pensar’. Temos aqui já um ótimo motivo para lembrarmos das idéias da razão, visto que elas também podem ser pensadas, mas não conhecidas, ou seja, determinadas na sensibilidade.

Decerto, idéias são ‘estéticas’ porque provocam o sentimento de prazer que, obviamente, como procuramos mostrar no capítulo anterior, não se confunde com a sensação do mero agradável. E o fato de ‘dar muito a pensar’ sem que com isso ‘nenhuma linguagem’ as alcance já nos indica que o juízo de gosto, no que diz respeito ao livre jogo, promovido pelas faculdades, fornece um conjunto de formulações e pensamentos que, entretanto, não almejam extrair conhecimentos das belas obras.

23 Id., *ibid.*, p.131 (B 138)

24 Id., *ibid.*, p.159 (B 193)

Não se trata de enxergar nas belas obras um repertório de conteúdos que preexistem a elas para, a partir daí, serem comunicados pela obra genial. Isto é, como se houvesse já ‘conceitos’ para serem expostos e apresentados, de modo voluntário, em determinados objetos. Se assim fosse, o que menos importaria seria o veículo dessa transmissão, e os conceitos imporiam à arte uma regra externa a ela, isto é, a simples obrigação de ter que comunicar algo, ou melhor, aquele conceito determinado. Muito mais do que isso, portanto, Kant nomeia de *idéia estética* as representações da imaginação que “aspiram a algo situado acima dos limites da experiência”²⁵, e é neste sentido que, como já dissemos, as idéias estéticas possuem uma relação com as idéias da razão,

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 idéias intelectuais), o que lhes dá a aparência de uma realidade objetiva; por outro lado, e na verdade principalmente porque nenhum conceito pode ser plenamente adequado a elas enquanto intuições internas.²⁶

Uma idéia estética, portanto, não é um conceito que determina um objeto, mas uma representação que sugere muito mais do que capacidade determinante do conceito de conhecer algo. É nesse sentido que podemos localizar a força e o vigor de uma idéia estética, pois “é no livre jogo entre forma e conceito ou idéia, não na mera exemplificação do conceito, que o elemento estético da experiência deve situar-se”.²⁷ Uma idéia estética é composta, então, daquilo que Kant nomeia de ‘atributos estéticos’, isto é, [ver a mediação]

formas que não constituem a apresentação de um próprio conceito dado, mas somente expressam, enquanto representações secundárias da faculdade de imaginação, as conseqüências conectadas com elas e o parentesco do conceito com outros.²⁸

De modo nenhum, pois, esses atributos existem de forma prévia e assim são combinados, pois nesse caso estaríamos falando de uma arte mecânica, cuja intenção em produzir um efeito determinado teria como origem um conceito dado, uma regra pré-construída. Se assim fosse, todos deveriam concordar com o fato de uma obra

²⁵ Id., *ibid.*, p.159 (B 194)

²⁶ Id., *ibid.*, p.159-160 (B 194)

²⁷ GUYER, P. *Kant*. Oxon: Routledge, 2006. p. 318

²⁸ KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p.160 (B 195)

trazer tais ou quais conteúdos e, com isso, poder provar a existência da beleza por conceitos. Entretanto, diz Kant,

a algum conceito o juízo de gosto tem que se referir, pois do contrário ele não poderia absolutamente reivindicar validade necessária para qualquer um. Mas ele precisamente não deve ser demonstrável *a partir* de um conceito, porque um conceito pode ser ou determinável ou também em si indeterminado e ao mesmo tempo indeterminável. Da primeira espécie é o conceito do entendimento, que é determinável por predicados da intuição sensível que lhe correspondem; da segunda espécie, é o conceito racional transcendental do supra-sensível que se encontra como fundamento de toda aquela intuição, o qual não pode, pois, ser ulteriormente determinado teoricamente.²⁹

Se, por um lado, a arte bela não deve derivar de nenhum conceito, mas, por outro, como observamos acima, a algum conceito ela tem que se referir, há aí o que Kant denomina de uma antinomia. Vejamos.

Tese: O juízo de gosto não se funda sobre conceitos, pois do contrário se poderia disputar sobre ele (decidir mediante demonstrações).

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).³⁰

Na verdade, os conceitos que podem ser representados por idéias estéticas não correspondem a conceitos do entendimento que determinam a intuição sensível. Como demonstra a passagem, o conceito é indeterminável ou indeterminado, caso este em que não pretendem determinar universalmente nenhum objeto dado na sensibilidade. E é por isso que Kant consegue desfazer a antinomia do gosto, que indicava, por um lado, que o juízo de gosto não se funda em conceitos e, por outro lado, que se funda em conceitos, caso contrário jamais poderia reivindicar a concordância de outros. Esse caráter indeterminado desses conceitos é que nos permite falar de belas obras sem que, com isso, as estejamos conhecendo-as. Por isso pode-se, afinal, ‘discutir’ sobre arte, embora não se possa ‘disputar’, por meio de provas, isto é, por conceitos determinados. Na ‘discussão’ não está em questão o caráter de validade objetiva desses conceitos, e é por isso que Kant consegue desfazer a antinomia. O caráter estranhamente conceitual não inviabiliza, certamente, o elemento belo da obra, pois este caráter não é determinante. Ele é necessário, pois sem ele ficaria inviável qualquer discussão sobre a bela arte. O que queremos dizer é

29 Id., *ibid.*, p. 184 (B 235)

30 Id., *ibid.*, p. 183 (B 234)

que através da bela arte somos levados ao contato de representações que não são *determinadas* por conceitos, pois estas idéias têm como fim unicamente promover o jogo livre entre a faculdade dos conceitos, o entendimento, e a faculdade da imaginação, como vimos no capítulo anterior. Isto é, não estamos buscando determinar as obras cognitivamente.

Na análise das idéias da razão, vimos que estas idéias jamais encontravam um correlato sensível na experiência e, por isso, jamais poderiam ser conhecidas, embora pudessem ser, claro, pensadas. “Uma idéia da razão jamais pode tornar-se conhecimento, porque ela contém um conceito (do supra-sensível) ao qual uma intuição jamais pode ser convenientemente dada”.³¹ Por outro lado, examinando as idéias estéticas, observamos também que elas não podem tornar-se conhecimento porque não é possível a nenhum conceito determinar a bela obra. “De ambas, pressupõe-se que não podem ser geradas infundadamente, mas conformemente a certos princípios das faculdades de conhecimento ([das idéias estéticas] aos princípios subjetivos; [das idéias da razão] aos princípios objetivos)”.³² Deste modo, na medida em que estas idéias não podem ser geradas sem fundamento, não é uma ilusão que a mente forneça representações que não possam ser conceituadas, pois o prazer e o desprazer na bela arte mostram que isso é possível, ou seja, podemos dizer que algo é belo sem conceito. Esse fundamento, segundo Kant, é justamente o conceito racional transcendental do supra-sensível que, como vimos no primeiro capítulo, não pode ser conhecido.

Isso nos oferece a importância das idéias estéticas, visto que elas podem mostrar que há um fundamento comum entre o objeto que designamos como sendo belo e as nossas faculdades mentais. Por isso essas idéias, que estão para além de toda experiência possível, podem ser representadas exclusivamente de modo indireto e analógico, simbólico, para a qual nenhuma regra ou conceito determinado serve de medida pra criá-las.

Aquilo que no sujeito é simples natureza e não pode ser captado sob regras ou conceitos, isto é, o supra-sensível de todas as suas faculdades (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

31 Id., *ibid.* p.187 (B 240)

32 Id., *ibid.* p.187 (B 240)

faculdades de conhecimento. Somente assim é também possível que um princípio subjetivo e contudo universalmente válido encontre-se como fundamento dessa conformidade a fins, à qual não se pode prescrever nenhum princípio objetivo.³³

Desse modo, tentamos mostrar que os limites ao conhecimento impostos pela primeira *Crítica* continuam valendo, pois não se trata, com as idéias estéticas, de conhecer algo que se situa para além da experiência possível. Trata-se somente, agora, através de juízos reflexionantes, de conduzir o sentimento diante de uma bela obra até uma unidade não conceitual. Como exemplo, vejamos o que Kant diz sobre a música.

Pelo fato (...) [de as] idéias estéticas não serem nenhum conceito e pensamento determinado, a forma de composição destas sensações (harmonia e melodia) serve somente de forma de uma linguagem para, mediante uma disposição proporcionada das mesmas (...) expressar a idéia estética de um todo coerente de uma indizível profusão de pensamentos, conforme a um certo tema que constitui na peça o afeto dominante. A esta forma matemática, embora não representada por conceitos determinados, unicamente se prende a complacência que a simples reflexão conecta – acerca de um tão grande número de sensações que se acompanham ou sucedem umas às outras com este jogo delas como condição de sua beleza, válida para qualquer um; e somente segundo ela o gosto pode arrogar-se um direito de pronunciar-se antecipadamente sobre o juízo de qualquer um.³⁴

Pois graças ao uso regulativo que a nossa razão pode fazer através do sentimento de prazer, ou seja, orientando-o para as idéias estéticas, estamos autorizados a *pensá-las* não mais como arbítrio da razão, mas antes como idéias que servem para dar completude e totalidade ao conjunto das nossas representações. Se lembrarmos do que foi dito no segundo capítulo a respeito do “sentido comum”, veremos que é só por isso que podemos conceber as idéias estéticas como pertencentes a todos os seres racionais. Só assim podemos entender porque o poeta

ousa tornar sensíveis idéias racionais de entes invisíveis, o reino dos bem aventurados, o reino do inferno, a eternidade, a criação etc. Ou também aquilo que na verdade encontra exemplos na experiência, por exemplo a morte, a inveja e todos os vícios, do mesmo modo que o amor, a glória etc., mas transcendendo as barreiras da experiência mediante uma faculdade da imaginação que procura competir com o jogo <Vorspiel> da razão no alcance de um máximo, ele ousa torná-lo sensível em uma completude para a qual não se encontra nenhum exemplo na natureza.³⁵

33 Id., *ibid.*, p.189 (B 243)

34 Id., *ibid.*, p.173-174 (B 219-220)

35 Id., *ibid.*, p.160 (B 194)

Que essas idéias tenham uma inflexão moral, isso não será objeto desta dissertação. Queríamos deixar registrado, aqui, somente a importância dessas idéias para a completude das nossas representações, pois assim como as idéias da razão forneciam uma unidade sistemática para os nossos conhecimentos da natureza, as idéias estéticas também sistematizam e dão um sentido ao nosso sentimento. Por isso, “vê-se facilmente que ela [idéia estética] é uma contrapartida <Pendant> de uma idéia da razão, que inversamente é um conceito ao qual nenhuma intuição (representação da faculdade da imaginação) pode ser adequada.”³⁶

36 Id., *ibid.*, p.159 (B 193)