

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

GIANA CLAUDIA DE CASTRO ARAUJO

SUBLIME E ARTE EM KANT

NITERÓI, RJ
2022

GIANA CLAUDIA DE CASTRO ARAUJO

SUBLIME E ARTE EM KANT

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia

Orientador: Prof. Dr. Vladimir Vieira

NITERÓI, RJ
2022

GIANA CLAUDIA DE CASTRO ARAUJO

SUBLIME E ARTE EM KANT

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia

BANCA EXAMINADORA

Niterói,

Prof. Dr. Vladimir Vieira (Orientador)
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Pedro Augusto da Costa Franceschini
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Pedro Sússekind Viveiros de Castro
Universidade Federal Fluminense

NITERÓI, RJ
2022

A Mario Furley Schmidt, in memoriam.

AGRADECIMENTOS

O sublime é uma metáfora para a nossa vida no sentido de que é na turbulência que descobrimos um potencial sobrenatural dentro de nós para realizar tudo o que nos propomos a realizar. Ver a turbulência como um dinamizador vital através da convicção de que temos algo em nós que a desafia a ponto de a deixar pequena. Assim Immanuel Kant me ajudou a ultrapassar a sequência de turbulências pelas quais tive que atravessar para concluir essa dissertação, sobretudo na reta final, onde me vi alijada até mesmo da minha moradia.

As turbulências também nos ajudam a ter clareza na hora de reconhecer as forças que nos seguram nos eixos e as que nos fazem dissipar. Parte do meu poder interior veio do apoio de amigos e de uma parte da família que me quer sinceramente bem. Eles nos dão a entender que uma parte deles ficará mal se eu sucumbir. E não medem forças para me amparar ao primeiro sinal de que isso possa acontecer. Assim têm me acompanhado meus amigos cantantes do grupo vocal Boca que Usa, em especial dos meus irmãos Amílcar, Ana e Roberto pelo acompanhamento mais próximo, amoroso e solidário. É difícil agradecer a tantos anos de dedicação e paciência ao meu lado.

Também me sinto sem palavras à minha comadre Adriana, incansável em me proporcionar alegrias como o meu afilhado Raul Luiz, a me dar a família mais amorosa do mundo e querida, sobretudo quando eu me vi só: Solange, Nilene, Átila, Karla e suas crianças Arthur e Enzo, Giulia e meu compadre Abel Luiz, obrigada pela acolhida e abrigo de sempre. Adriana também é responsável por minhas sessões de terapia, me apresentando a carinhosa Andrea, fundamental para me ajudar a manter a serenidade e o foco nestes últimos meses. Como se não bastasse tanta dádiva, Adriana também formou em torno de mim a rede mais importante de apoio na pandemia que jamais imaginei: os meus amigos dissidentes do grupo de leitura dos *Culegas*, da amorosa e queridíssima Ana Lúcia. Os dissidentes do *Proibidão* me fizeram crer que é possível construir uma rede totalmente virtual de solidariedade e apoio. A paulista Rosana, o baiano Clóvis, o cearense Adson Rodrigo e meus conterrâneos Leo, Lia, Antônio, Samantha e Lu, além da própria Adriana, como eu poderia estar rodeada de pessoas tão fabulosas se não fosse a virtualidade? Agradeço imensamente a todas essas pessoas por compartilharmos nossas vidas de um modo tão solidário, amigo e inspirador.

Na minha família, agradeço à minha tia Maria do Carmo e à minha prima Lia Paula por estarem sempre comigo me ajudando, pelo respeito e pelo impulsionamento para melhorar sempre, lema da vida da minha tia. O nosso trio feminino é sublimidade pura, mal acabamos de chorar juntas somos capazes sempre de dar a volta por cima até inacreditáveis gargalhadas, como só os velhos cúmplices conseguem, com as recordações de tanta vida compartilhada. Minha prima Rosana e meu primo Sérgio, que me ajudaram incansavelmente no último mês a resolver rapidamente o problema da minha moradia, além de terem a minha eterna gratidão desempenharam um papel muito importante na minha estabilidade emocional para que eu pudesse concluir este trabalho. Minha querida Gabi, por seu exemplo, por sua vida que me invade de tanto amor e reflexões sobre a nossa ancestralidade e o mundo.

Uma parte substancial da minha força interna para não sucumbir foi adquirida com a genuína curiosidade com o meu tema de pesquisa, adquirida e fortalecida sob a observação e o empenho incansável do meu orientador Vladimir Vieira em estimular os seus alunos a formularem e mergulharem em questões filosóficas. Em torno dele, seja em grupos de pesquisa seja em aulas, os debates sempre acalorados são os maiores e mais prazerosos “mobilizadores de ânimo” que eu já presenciei no meio acadêmico, quando são tratados de temas tão abstratos. Me faz também acreditar que é realmente possível que na Rússia as pessoas briguem nos botecos em tornos de debates sobre Kant. Também fui privilegiada em poder desfrutar da sua determinação em proporcionar uma sólida formação aos orientandos, e da sua capacidade de reconhecer os problemas de percurso, por maiores que sejam, e lidar com todos com tanta serenidade e firmeza.

À Nina Lima, por sua amizade e carinho de sempre. Aos meus colegas desta última formação do grupo de estudos kantianos, em especial à Gabriela, por ter me dado o privilégio de nossa convivência diária, uma companhia luxuosa cheia de dicas em torno de economia doméstica, mas que nas horas vagas tira minhas dúvidas e ouve pacientemente minhas angústias com Kant, opinando sempre de modo muito esclarecedor. E também pela assistência e ajuda que me dá com os meus queridos Noel e Annie Haslam, os melhores não humanos dos quais eu poderia me cercar

Agradeço também ao professor Bernardo, que me aceitou no grupo de estudos benjaminianos formado da pandemia e que perdura até hoje, mais como apaixonada do que como pesquisadora, e aos meus colegas deste grupo pelos debates e informações sempre preciosos,

além de me aturarem. São momentos maravilhosos e raros e de muita inspiração para os meus questionamentos filosóficos.

Agradeço muito ao professor Pedro Sússekind, por sua leitura paciente e cuidadosa e aconselhamentos sobre o meu primeiro capítulo, e por aceitar novamente a tarefa em tempo recorde na minha banca. Um agradecimento especial neste sentido ao professor Pedro Franceschini por aceitar fazer parte da composição da minha banca.

Ao programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFF, um agradecimento especial pela acolhida, especialmente à Luciene, ao Patrick e à Mariana, bem como novamente ao professor Vladimir por mais esse suporte, agora burocrático.

À Capes, cujo auxílio foi fundamental para a conclusão deste trabalho.

RESUMO:

Dos juízos estéticos abordados na *Crítica da faculdade do juízo* de Immanuel Kant, um par de análise dos ajuizamentos não se forma: temos o belo natural e o belo artístico, temos o sublime natural mas não o sublime artístico. Percorreu-se o questionamento em torno desta ausência a partir de uma leitura dos seguintes trechos da terceira crítica: a “Segunda Introdução”, a “Analítica do sublime”, “Observação geral sobre os juízos reflexionantes estéticos”, alguns extratos do segundo livro da *Antropologia sob um ponto de vista pragmático*, e uma incursão entre os parágrafos 43 e 52.

PALAVRAS-CHAVE: Estética kantiana, sublime, terceira crítica, arte.

ABSTRACT:

In Kant's analyses of aesthetic judgment developed in Kant's *Critique of the Power of Judgment*, two pairs do not match: while we have natural beauty and artistic beauty, we have natural sublime but not artistic sublime. In this work we aim to investigate this problem by a reading of the following passages of the third *Critique*: the "Second Introduction", the "Analytic of the Sublime", "General Remark upon the exposition of Aesthetic Reflective Judgements", some extracts of the second book of the *Anthropology from a pragmatic point of view*, and from paragraphs 43 to 52.

KEY WORDS: Kantian Aesthetic, Sublime, Third Critique, Art.

SUMARIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 A ANALÍTICA DO SUBLIME DE IMMANUEL KANT.....	12
2 A NARRATIVA DO SUBLIME: TRANSBORDAMENTOS OU SISTEMAS.....	46
3 O SUBLIME ARTÍSTICO NA TERCEIRA CRÍTICA.....	60
3.1 SOBRE A ARTE E A BELA ARTE.....	62
3.2 DA DIVISÃO DAS ARTES BELAS E O SUBLIME.....	72
3.3 ANTROPOLOGIA E TERCEIRA CRÍTICA.....	77
3.4 OBSERVAÇÃO GERAL SOBRE OS JUÍZOS REFLEXIONANTES ESTÉTICOS.	80
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS	98

INTRODUÇÃO

Desde o século XVII, quando o francês Boileau-Desprèux traduz o *Peri hypsous* atribuído ao suposto Longino da Grécia do século III, o sublime entra no cenário dos debates estéticos europeus. No século XVIII, atento aos problemas que os estetas ingleses colocavam em relação ao sublime da natureza, o filósofo alemão Immanuel Kant ingressa nestes debates através de um ensaio em 1764 onde confronta o belo e o sublime como um par de categorias estéticas opostas, para realizar uma análise antropológica do ser humano: personalidade, gênero, tendências nacionais, e sobretudo comportamento. De acordo com Figueiredo (2018),

No século XVIII, mais de um autor descobriu em categorias estéticas o expediente mais apropriado para tematizar formas de sociabilidade que impregnavam a experiência cotidiana de sociedades europeias, como também eram relatadas por todos aqueles que [...] participavam da gigantesca expansão comercial [...] (p. 15)

Neste período pré-crítico, muito embora ainda não tratasse a estética como um campo de estudos autônomo, inserindo-a no sistema transcendental, Kant destaca, assim como Burke havia feito na Inglaterra, o par belo-sublime como principais categorias a serem analisadas no estudo dos sentimentos que envolvem a sociabilidade do ser humano.

O aspecto não privado dessas análises contrastava então com a subjetividade evidente destes sentimentos. Após concluir as duas críticas, que instituíram um arcabouço universal fundado no ânimo humano, que por sua vez garantiam a objetividade e a universalidade da ciência e da moralidade, Kant retoma a dimensão social e coletiva destas categorias estéticas, inserindo-as no sistema transcendental através de um funcionamento específico e autônomo atribuído à faculdade de julgar. Assim, muito embora subjetivos, são identificadas dimensões universais no sentimento de prazer e desprazer, transformando as categorias estéticas em ajuizamentos. A terceira crítica é escrita sob esta convicção, redimensionando todo o debate estético a partir daí.

Falar de prazer e desprazer em uma dimensão socializante implica considerar o ambiente e as atividades que despertam estes sentimentos no ser humano. Assim, o belo e o sublime foram submetidos a uma análise sistemática que os confrontou com os mais diversos objetos e ambientes. O sublime, no entanto, sofreu restrições em relação a um dos ofícios e ambientes com maior potencial de despertar a sensibilidade humana coletivamente, que é a arte. Este

dado intriga até hoje os mais variados autores, e esta dissertação é tributária de suas obras e pesquisas, além da incursão nos escritos estéticos de Immanuel Kant que se estende há alguns anos pela sua autora.

Existem vários modos de abordar a questão da retirada da arte no sublime kantiano. Aqui optamos por destacar o problema ao máximo, de modo a evidenciar algumas implicações do que é considerado uma retirada da arte. Para levar a cabo esse propósito, a presente pesquisa foi organizada em três capítulos. No primeiro, o objetivo é desenvolver uma leitura da “Analítica do sublime” após apresentar o pano de fundo teórico sobre a faculdade de julgar, para o qual será utilizada a segunda introdução à terceira crítica. O intuito é o de ver se há alguma brecha para a arte no ajuizamento sublime. O segundo capítulo aproveita algumas conclusões em torno do ajuizamento do sublime e da arte do primeiro capítulo e busca expandir a demonstração da tensão arte/natureza dessa categoria estética para outras partes da terceira crítica. O terceiro capítulo, por fim, tenciona inverter a ótica e exibir uma leitura do que Kant considerava arte, com o intuito de investigar se há alguma brecha para o sublime nesta concepção.

1 A ANALÍTICA DO SUBLIME DE IMMANUEL KANT

O sistema transcendental estético kantiano é dedicado ao juízo, faculdade superior até então descrita como coadjuvante – mas não menos importante – ao processo de conhecimento, ligando os dados sensíveis à nossa faculdade de entendimento (que opera por conceitos), e de nossas tomadas de decisão para a ação, julgando máximas morais a partir do conceito de liberdade da razão. É com Kant, através da crítica da faculdade do juízo, que o prazer alcança uma dimensão pública universalizante, sem ao mesmo tempo ser imposto à nossa subjetividade por alguma espécie de consenso geral.

Antes de ingressarmos na descrição do sublime segundo a sua analítica da terceira crítica, portanto, iremos recorrer a uma descrição da dedução deste sistema transcendental em torno da faculdade do juízo, seus elementos e modo de operar esteticamente. Utilizaremos como base desta exposição a assim chamada “segunda introdução”, que acabou ficando como definitiva na publicação da terceira crítica, mesmo levando em consideração uma certa descontinuidade entre essa parte e a analítica do sublime, mencionada, por exemplo, por Ricardo Terra (1995)¹.

Como consequência dessa descontinuidade, a terminologia usada para se referir aos juízos reflexionantes estéticos, objeto de estudo que acabou suplantando o projeto kantiano de uma simples crítica do gosto, varia bastante ao longo da obra. Assim, adotaremos uma uniformização preliminar em torno da classificação desses juízos, sempre considerando a classificação entre os juízos determinantes e reflexionantes, e estes últimos, enquanto objetos da terceira crítica, divididos em reflexionantes estéticos e teleológicos, sendo os estéticos divididos entre belo e sublime. Já na descrição da “Analítica do sublime”, os juízos reflexionantes estéticos serão referidos simplesmente como juízos estéticos, para manter consistência com o que faz o próprio filósofo.

1.1 A SEGUNDA INTRODUÇÃO DA TERCEIRA CRÍTICA

O ENTENDIMENTO E A RAZÃO COMO EIXOS DA FILOSOFIA

¹ Segundo o autor, estas descontinuidades são características da própria obra kantiana, marcada, entre outras coisas, por suas montagens e superposições entre textos antigo e novos sem uma preocupação de revisão de conteúdo, o que confere uma não uniformidade conceitual e terminológica; também eram marcadas pela tensão entre uma forte tendência à sistematização e uma metodologia de deixar o pensamento seguir um rumo livre, que frequentemente faz transbordar as sistematizações (TERRA, 1995, p. 15).

Para Kant, o juízo não funda um novo domínio de objetos filosóficos, pelo fato de não ser conceitual. Objetos filosóficos são definidos como conceitos racionais, mas não apenas os do pensamento lógico, que só considera “princípios da forma do pensar em geral sem diferença dos objetos” (KANT, 1995, p. 95²). São objetos que contêm “princípios do conhecimento racional **das coisas** por conceitos” (id.)³. Estes conceitos são dois fundamentalmente, conceitos da natureza e o conceito da liberdade. O primeiro torna possível “um conhecimento teórico segundo princípios a priori” – no caso da ciência – e o segundo erige “princípios abrangentes para a determinação da vontade” – no caso da ética. Por isso a filosofia é dividida em duas partes, “teórica como *filosofia da natureza*, e prática como *filosofia moral*” (id.). A filosofia teórica trata dos fenômenos e a prática trata do julgamento moral de nossas ações.

Para não misturar os campos de investigação, porém, Kant ressalta que as ações humanas nem sempre são objetos da filosofia moral: quando determinadas por leis da natureza, ou seja, condicionadas sensivelmente, continuam no âmbito teórico, e foram classificadas como prático-teóricas. É o que ocorre quando alguém se dirige para tarefas cotidianas como pendurar um quadro na parede ou cozinhar um alimento. A filosofia prática, por sua vez, repousa apenas no suprassensível e o seu princípio somente é “tornado cognoscível pelo conceito da liberdade por meio de leis formais” (p. 98), sem estar submetida a qualquer outro tipo de regras ou prescrições com finalidades particulares.

Tomando o termo “legislar” basicamente com o significado de “determinar com conceitos”, Kant conclui que razão e entendimento compõem domínios em nosso ânimo, onde os conceitos de liberdade e natureza legislam, respectivamente, “num mesmo território da experiência” (p. 100), porém independentes entre si:

A crítica da razão pura demonstrou a possibilidade de pensar, ao menos sem contradição, a coexistência de ambas as legislações e das faculdades que, no mesmo sujeito, lhes são pertinentes, quando aniquilou as objeções à tal possibilidade ao nelas descobrir a ilusão dialética (p. 100).

A diferença marcante entre os dois domínios é que na legislação teórica “o conceito da natureza pode tornar representáveis seus objetos na intuição, não como coisas em si mesmas, mas como meros fenômenos” (id.), e na legislação prática “o conceito de liberdade pode

² Todas as citações diretas nesta parte do capítulo se referem a esta publicação, sendo por isso doravante indicadas apenas as páginas entre parênteses.

³ Por uma questão de economia de palavras, adota-se aqui o negrito como grifos da autora e mantém-se os grifos do filósofo em itálico.

tornar representável uma coisa em si mesma em seu objeto, mas não na intuição” (id.), ou seja, não pode ser conhecido teoricamente.

Neste aspecto, há um “abismo imenso entre o conceito da natureza, como o sensível, e o domínio do conceito da liberdade, como o suprassensível”. Nada que esteja nos dois domínios garante a passagem de um para o outro. Mas essa passagem se dá na experiência, ou seja, os efeitos das ações morais acontecem no mundo físico, e a natureza, por sua vez, “tem que também ser pensada de maneira que a legalidade de sua forma esteja de acordo pelo menos com a possibilidade dos fins a serem nela efetivados segundo leis da liberdade” (p. 101), ou seja, deve ser capaz de receber uma causalidade livre. É neste território, precisamente, que o juízo se insere, mesmo não constituindo nenhum domínio próprio, mas apenas um fundamento da unidade do suprassensível “cujo conceito torna possível a passagem do modo de pensar segundo princípios de um ao modo de pensar segundo princípios do outro” (p.101).

O JUÍZO COMO FACULDADE SUPERIOR TRANSCENDENTAL

Definido como um “termo médio” (p. 102) entre o entendimento e a razão, e atuante num território onde natureza e moral dialogam, a faculdade do juízo está inserida nas faculdades superiores do conhecimento, e por isso Kant desconfia que também ela deva ter um conceito próprio que a reja, cuja função é buscar leis, mesmo que essas leis não recaiam sobre objetos, mas apenas sobre as capacidades da nossa alma.

A faculdade do juízo seria a responsável pela passagem dos conceitos da natureza (das faculdades do conhecimento) para os da liberdade (da faculdade de apetição⁴), pelo fato de que “o sentimento de prazer está contido entre a faculdade de conhecimento e a de apetição, assim como a faculdade do juízo está contida entre o entendimento e a razão” (p. 104). A crítica do juízo se justifica, dessa forma, a partir da constatação de que o prazer e o desprazer, embora ligados às duas faculdades e, portanto, não constituam um domínio próprio de objetos filosóficos, não são governados por princípios teóricos nem práticos, tendo um princípio próprio ainda a ser investigado.

⁴ Do latim, segundo o Houaiss, etimologicamente apetição tem a seguinte raiz: “appetitio,ōnis no sentido de 'ação de querer chegar, de apanhar algo, desejo, amor, cobiça , appetite, vontade de comer”. Em termos filosóficos kantianos, quando inserimos uma causalidade livre (não determinada por leis naturais) na natureza. A utilização de faculdade de apetição como tradução de *Begehrungsvermögen*, que também é traduzida como faculdade de desejo, é devido à carga semântica contemporânea mais restrita que o termo desejo em português pode trazer.

O princípio próprio da faculdade do juízo atua de um modo diferente do de um juízo de conhecimento ou moral, de modo que o juízo não tenha mais um papel coadjuvante como nas outras críticas, mas atue de modo autônomo. Diante da função principal da faculdade do juízo, definida por Kant no capítulo IV da segunda introdução, que é a de “pensar o particular como contido no universal” (p. 106), o que define a atuação da faculdade do juízo é o fato de ela estar diante ou não de uma regra universal para subsumir o particular. Quando a regra universal é dada, a regra a priori é buscada no entendimento ou na razão para que o particular seja a ela subsumido. Nesta função, o juízo é chamado de determinante. Mas, se nos depararmos com um particular para o qual não temos um universal, a faculdade do juízo é dita reflexionante porque precisa encontrar um universal para cumprir a subsunção, mesmo que este universal esteja fundado em princípios subjetivos.

O funcionamento desse universal atribuído pela faculdade do juízo visa dar conta da multiplicidade da natureza, conferindo-a uma unidade, uma “possibilidade de uma natureza (como objeto dos sentidos) em geral” (p. 106). Pelo fato desse funcionamento ser regular, deve obedecer a leis que mesmo que possam ser “contingentes (porque empíricas) segundo o discernimento [*Einsicht*] do nosso entendimento, **têm de ser vistas como necessárias**” (id.). Kant define esse princípio como sendo o princípio da “unidade do múltiplo” (id.). Na medida em que não temos na experiência um conceito que possa ser subsumido para interpretá-la, o que a faculdade do juízo realiza então é *fundar* uma unidade na natureza, que mesmo empírica, ou seja, mesmo que tenha origem na natureza, “não se orienta segundo as condições pelas quais buscamos obter um seu conceito, inteiramente contingente em vista dela” (p. 107).

É assim que, para Kant, estamos sempre, mesmo diante da experiência mais caótica do desconhecido, buscando regras para “tornar possível um sistema da experiência segundo leis particulares da natureza” (id.). Nossa experiência é sempre marcada pela busca de unidade e regularidade. Ao refletirmos, concebemos a natureza “**como se** um entendimento (ainda que não o nosso) as tivesse dado para bem de nossas faculdades de conhecimento (...)” (id.). É deste modo que a faculdade do juízo “dá apenas a si mesma, e não à natureza, uma lei” (id.).

A conformidade a fins da natureza, portanto, é uma conformidade a fins especial que nos faz representar a natureza *como se* uma determinada forma sua fosse feita para ser apreendida pelo nosso ânimo, mesmo que seja totalmente inédita. Por ser uma regra sob a qual o juízo reflexionante opera, é definida como o seu princípio a priori. É um princípio a priori também

porque, mesmo originado empiricamente, a ligação entre o sujeito (do conceito empírico dos juízos) e o predicado pode ser discernida completamente a priori (p. 110).

Além de a priori, Kant ressalta que a conformidade a fins da natureza também é um princípio transcendental, sendo utilizado com frequência para a formulação de máximas metafísicas que são colocadas como fundamento da investigação corrente da natureza. Funcionam apenas como guias para essa investigação, uma vez que “não dizem respeito a nada mais que à possibilidade da experiência” (p. 110). Além disso, é um princípio transcendental porque ele não diz “como se julga, mas sim como se deve julgar” (id.), ou seja, para cada situação particular sem universal encontrada existem múltiplas possibilidades de serem julgadas, de fundar uma unidade na multiplicidade, atribuindo-lhes leis, mesmo que provisórias, para o seu funcionamento.

A necessidade deste princípio, porém, não é objetiva, mas subjetiva:

nós julgamos a unidade da natureza segundo leis empíricas e a possibilidade da unidade da experiência (enquanto sistema segundo leis empíricas) como contingente. Mas já que uma tal unidade tem de ser necessariamente pressuposta e aceita (...) a faculdade do juízo⁵, por isso, tem que supor como princípio a priori para seu próprio uso que o contingente para o **discernimento humano nas leis particulares (empíricas) da natureza contém, não obstante, uma unidade legal (imperscrutável para nós, mas pensável) na ligação de seu múltiplo com uma experiência possível em si** (p. 111-2).

Este princípio a priori, portanto, é a base para a formulação de pressupostos que tornam o conhecimento empírico possível. O princípio a priori é descrito por Kant como uma sequência de proposições que afirmam como a reflexão da faculdade do juízo nos coloca em um acordo (em conformidade) com a natureza: “na natureza existe uma subordinação, apreensível para nós, em gêneros e espécies; os gêneros, por sua vez, aproximam-se uns dos outros segundo um princípio comum, para que seja possível uma passagem de um para outro e, através disso, para um gênero mais alto” (p. 113).

É por meio deste princípio a priori que a faculdade do juízo prescreve uma lei para o seu funcionamento, denominada por Kant de *lei da especificação da natureza* (p. 114). Deste modo, a multiplicidade pode ser reduzida progressivamente a unidades que exprimem uma ordenação da natureza, que a afirmam como sistematicamente cognoscível: “nem se prescreve

⁵ Desdobramos a indicação do tradutor, que nas menções ao Juízo com letra maiúscula se refere à faculdade do juízo. Na maioria das vezes também, por uma questão de facilitação da compreensão, substituímos a tradução de finalidade por conformidade a fins, fim por conforme a fins, e mente por ânimo.

uma lei à natureza nem dela se aprende uma lei através da observação (...); pretende-se apenas qualquer que seja a organização da natureza segundo suas leis universais, que se possa perseguir suas leis empíricas” (id.).

Se o princípio a priori da faculdade de julgar reflexionante é essa conformidade a fins, essa sensação da possibilidade de apreendermos a organização da natureza de um modo que seja harmônico com ela, como veremos a seguir, a mesma conformidade deve ser a responsável pelo prazer e desprazer em última instância. A primeira consequência direta dessa constatação é que o sentimento de prazer passa a ser vinculado à dita fundação da unidade no múltiplo da natureza. A outra consequência é que o prazer que daí advém decorre de uma subjetividade particular atribuída apenas aos sentidos, mas ao mesmo tempo passa a poder ser determinado também por um fundamento válido e a priori para todos (universal). Vincular teoricamente a conformidade a fins da natureza e o prazer é uma tarefa da seção VI da segunda introdução, a seguir.

O PRINCÍPIO A PRIORI DA FACULDADE DO JUÍZO NA PRODUÇÃO DO PRAZER

Inicialmente, Kant define o prazer como a consecução de um propósito (p. 115). Mas o prazer da faculdade de julgar é a realização de um propósito específico, dado pela reflexão da faculdade do juízo: o entendimento atribui uma unidade ao múltiplo da experiência, e a faculdade do juízo atribui essa unidade à natureza, como se ela fosse adequada (em conformidade) a essa apreensão do entendimento. Deste modo, é como se o entendimento realizasse uma finalidade da natureza:

a descoberta de tal ordenação é uma incumbência do entendimento, conduzida propositadamente para um fim necessário dele, a saber, introduzir na natureza a unidade dos princípios; fim que a faculdade do juízo tem, então, de atribuir à natureza, porque, a esse respeito, o entendimento não pode prescrever a ela nenhuma lei (p. 115).

O objeto final do prazer, então, reside na própria faculdade de conhecimento, e não no objeto para o qual ela busca a regularidade. É um prazer com o “acordo da natureza (acordo que vemos como meramente contingente) com vistas à nossa faculdade de conhecimento” (p. 116). Esta consciência às vezes cessa, segundo o filósofo, ou seja, este acordo deixa de ser notado e, portanto, de produzir prazer pelo fato de ele ir sendo “misturado pouco a pouco com o conhecimento” (id.), que é um processo que não dá prazer pelo fato de que neste caso o entendimento “procede necessariamente e sem propósito segundo sua natureza” (id.).

O desprazer, por seu lado, é definido como o momento em que, ao representar a natureza, nos deparamos

com uma heterogeneidade de leis da natureza que tornaria impossível para nosso entendimento a unificação de suas leis particulares sob leis empíricas universais, porque isso conflita com o princípio da especificação subjetivo-final da natureza em seus gêneros e com a faculdade do juízo reflexionante em seu propósito (p. 116-7).

Por fim, sobre a produção de prazer traduzida pela conformidade a fins, Kant afirma que a extensão da atuação deste princípio formal é indeterminada, de modo que mesmo diante da constatação de que em determinado conhecimento mais profundo da natureza chegaríamos a uma diversidade de leis que não pode ser unificada pelo nosso entendimento, ainda diante do caos, esse princípio atuaria e nos faria acreditar que, quanto mais a nossa experiência progredir, a natureza nos aparecerá “tanto mais uma na aparente heterogeneidade” (p. 117):

Pois é um mandamento de nossa faculdade do juízo proceder segundo o princípio da adequação da natureza à nossa faculdade de conhecimento até onde o princípio alcançar, sem determinar (porque não é nenhum juízo determinante que nos dá essa regra) se ele tem ou não em algum lugar seus limites; (...) (p. 117).

O JUÍZO REFLEXIONANTE E A REPRESENTAÇÃO ESTÉTICA DA CONFORMIDADE A FINS DA NATUREZA

A nossa percepção da conformidade a fins da natureza (prazer estético), portanto, é subjetiva na medida em que nos apresenta um dado que não pertence aos objetos e sim a uma *relação de acordo* entre nossas faculdades e a natureza, e é evocada de um modo *indeterminado e ilimitado* pelo juízo reflexionante. A isso Kant denomina de “disposição estética” diante de um objeto, em contraposição à representação de sua “validade lógica”. Ambos estão presentes na representação do conhecimento: “No conhecimento de um objeto dos sentidos ocorrem conjuntamente ambas as referências” (p.118).

O prazer ou desprazer, assim, são definidos indistintamente como a parte da representação onde há uma subjetividade “*que não pode de modo algum tornar-se componente de conhecimento*” (id.). O prazer não se refere ao conhecimento de nada, embora possa ser resultado dele. A conformidade a fins é representada em nossa percepção sem nos remeter ao objeto, “embora possa ser deduzida de um conhecimento das coisas” (p. 119), e é o sentimento de prazer que nos indica essa parte subjetiva da representação, a saber, é o prazer que nos indica que há uma conformidade a fins do objeto em nossa representação.

O que Kant questiona é se existe uma representação da própria conformidade a fins da natureza. O prazer, segundo ele, “não pode exprimir senão a **adequação do objeto** às faculdades de conhecimento que estão em jogo na faculdade do juízo reflexionante” (p. 119), na medida em que a apreensão das formas na imaginação “jamais pode ocorrer sem que a faculdade de juízo reflexionante as compare, pelo menos, ainda que não propositadamente, à sua faculdade de referir intuições a conceitos” (id.), ou seja, ao entendimento. E se durante essa apreensão, onde a faculdade da imaginação se põe de acordo com o entendimento, for “suscitado um sentimento de prazer, o objeto tem então de ser encarado como conforme a fins para a faculdade de juízo reflexionante” (id.).

Decorre daí precisamente a descrição de uma representação da conformidade a fins por um juízo estético: “Tal juízo é um juízo estético acerca da conformidade a fins de um objeto, juízo que não se funda em nenhum conceito disponível do objeto e que dele não proporciona nenhum conceito” (id.), sendo que o que é ajuizado por este juízo não é a matéria da representação, mas a forma de um objeto, na medida em que é apreendida na sua mera reflexão, ou seja, sem ter o conhecimento como finalidade. Essa forma do objeto se torna, assim, o fundamento do prazer na representação desse objeto. E é assim, portanto, que esse prazer se liga de um modo necessário à representação, na medida em que qualquer ajuizante pode apreendê-la.

Esse prazer vindo da percepção da forma de um objeto em conformidade com as nossas faculdades superiores se chama belo, e a faculdade de julgar, neste caso, passa a se chamar gosto. É deste ponto que podemos afirmar que o prazer possui uma validade universal, pois é resultado de uma conformação de nossas faculdades transcendentais, que nos garante a percepção dessas formas.

A representação da conformidade a fins subjetiva (voltada para as faculdades de conhecimento) é provocada no juízo pelo fato de a adequação do objeto com as faculdades do conhecimento ser percebida como contingente:

apenas a legalidade no uso empírico da faculdade do juízo em geral (unidade da imaginação com o entendimento) no sujeito é aquilo com que concorda a representação do objeto na reflexão, cujas condições valem universalmente a priori; e como essa concordância do objeto com as faculdades do sujeito é contingente, ela então provoca a representação de uma conformidade a fins do objeto em vista das faculdades de conhecimento do sujeito (p. 120).

Portanto, o fim que promove o prazer estético não é um fim conceitual: o prazer que advém da consecução de um fim determinado pelo conceito de liberdade da faculdade de apetição, por exemplo, não é estético. O prazer estético não pode ser discernido “como ligado necessariamente à representação de um objeto” (p. 120). Não há uma necessidade objetiva, portanto, nem uma validade a priori a partir da manifestação desse prazer, na medida em que é oriundo de um juízo de gosto.

O juízo de gosto, porém, bem como de todos os juízos empíricos, mesmo sendo contingentes erguem pretensão de universalidade sobre sua representação. Isso porque o sentimento de prazer oriundo no juízo de gosto atua “**como se fosse** um predicado ligado ao conhecimento do objeto” (id.). Ao promover essa vinculação do prazer à representação do objeto, o juízo de gosto reclama essa vinculação (não pertencente ao objeto, mas atribuída por ele) como universal.

O fundamento do prazer estético encontra-se, portanto, na seguinte condição subjetiva dos juízos reflexionantes (condição que é também universal): “no acordo final de um objeto (seja ele produto da natureza ou da arte), exigido para todo conhecimento empírico, com a relação das faculdades de conhecimento entre si (imaginação e entendimento)” (p. 121).

Tendo até então se referido ao gosto e ao funcionamento do princípio a priori da faculdade do juízo de gosto como a conformidade a fins da natureza, Kant dedica um último parágrafo do capítulo VII à descrição deste sistema para o sublime, destacando apenas uma ligeira diferença no que diz respeito à manifestação do princípio formal neste ajuizamento. Há um razoável consenso entre os pesquisadores sobre a montagem da terceira crítica, de que a “Analítica do belo” foi o primeiro livro a ser escrito, e que correspondia ao objetivo de Kant de escrever uma crítica do gosto, antes de considerá-la dentro do sistema de juízos reflexionantes (TERRA, 1995, p. 19).

A breve explicação sobre o funcionamento do princípio a priori do sublime nos indica que ele segue, em linhas gerais, os mesmos fundamentos que a conformidade a fins da natureza para o belo. No entanto, neste último parágrafo Kant indica que, na representação do prazer, o sublime percorre um movimento inverso ao do belo: enquanto no belo é apresentada uma conformidade a fins dos objetos em relação ao juízo reflexionante segundo o conceito da natureza, no sublime o que é ressaltado é uma conformidade a fins do sujeito em vista da forma dos objetos, segundo o conceito de liberdade.

A receptividade a um prazer a partir da reflexão sobre as formas das coisas (da natureza tanto quanto da arte) designa, porém, não só uma conformidade a fins dos objetos em relação à faculdade do juízo reflexionante, no sujeito, segundo o conceito de natureza, mas inversamente também uma conformidade a fins do sujeito em vista dos objetos consoantes sua forma, e mesmo sua não-forma, segundo o conceito da liberdade; e com isso ocorre que o juízo estético refere-se, não ao belo como juízo de gosto, mas enquanto surgido de um sentimento espiritual também ao *sublime*, e assim, aquela crítica da faculdade do juízo estético tem de se dividir em duas partes principais a eles adequadas (p. 121).

A apresentação do sublime na segunda introdução, portanto, indica que ele é um juízo estético e que, portanto, funciona com um princípio formal, que também deve ser submetido a uma crítica. No entanto, enquanto a conformidade do belo se refere a objetos da natureza em relação à faculdade do juízo reflexionante, a conformidade a fins formal do sublime parte do sujeito em vista da forma dos objetos. Adiante o filósofo vai afirmar que o sublime não está nos objetos, mas em nós, e que devolvemos a sublimidade aos objetos por uma operação do ânimo. Isso será melhor debatido nos capítulos 2 e 3, mas o fundamento dessa afirmativa será explicado a seguir. Também o conceito de fundo operante do sublime não é o “conceito da natureza” como no belo, mas o “conceito da liberdade”, advindo de um sentimento espiritual. Diante do não desenvolvimento deste ponto na introdução, passamos à Analítica do Sublime, onde logo no primeiro parágrafo (§23) Kant faz uma comparação entre o belo e o sublime.

1.2 A ANALÍTICA DO SUBLIME

A exposição do sublime kantiano vem em seguida à analítica do belo. A fim de levantar os pontos mais significativos para um mapeamento da possibilidade ou impossibilidade da ocorrência de uma arte sublime na terceira crítica, faremos um percurso por todo o livro, parágrafo por parágrafo.

O confronto entre o belo e o sublime do §23 expõe a concepção de sublime em linhas gerais, enquanto apresenta sínteses teóricas em torno das particularidades de cada ajuizamento. Kant chega a mencionar o sublime da arte neste parágrafo, mas o seu modo de apresentar esta ideia torna a sua interpretação bastante ambígua. Aqui iremos apenas indicar estes problemas, para debatê-los mais profundamente nos próximos capítulos.

As características comuns aos dois juízos (belo e sublime) derivam do fato de que os dois são resultantes dos juízos reflexionantes estéticos, ou simplesmente: juízos de reflexão⁶. Embora não haja prazer estético que se defina através de conceitos ou com base em prazeres sensíveis, podemos dizer que, enquanto juízos de reflexão, o prazer estético de ambos toma conceitos como referência, sem determinar quais. O modo como os conceitos são tomados como referência, no entanto, difere em cada um. Por ter conceitos apenas como referência e não como origem, o prazer estético está ligado à faculdade da imaginação, que por sua vez entra em acordo com a “faculdade dos conceitos” do entendimento (belo) ou da razão (sublime). É um prazer, portanto, que é voltado para, e promove, ao mesmo tempo, as faculdades transcendentais do sujeito, e não o conhecimento do objeto. Pelo fato de as faculdades transcendentais serem envolvidas, mesmo que estes juízos sejam singulares, do ponto de vista da quantidade, cada sujeito, ao experimentar o prazer estético, pretende e reivindica que ele seja universalmente válido.

Cessa na primeira alínea a descrição das semelhanças entre os dois juízos. Como Kant destaca, as diferenças entre ambos são consideráveis. A primeira diferença levanta a questão da forma, ou dos seus limites. O belo é sempre ligado à forma do objeto, mas o sublime, nem sempre. Esta passagem é bastante explorada quando se quer investigar a possibilidade do sublime artístico, uma vez que o sublime neste caso deveria estar ligado a uma forma, mesmo que seja à forma do informe.

O belo da natureza concerne à forma do objeto, que consiste na limitação; 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, além disso, em sua totalidade; (...) (KANT, 2016, p. 89, grifo nosso⁷).

Algumas questões em torno da controversa expressão “pode também”: ela indica a possibilidade de encontrar o sublime em um objeto com forma. Mas em que consiste a

⁶ Alguns especialistas afirmam que este foi um dos últimos livros da terceira crítica a serem escritos (TERRA, 1995, p. 19). Em uma lista não consensual há a indicação de que, numa divisão em 7 partes, a Analítica do Sublime seria o quinto livro a entrar na composição da terceira crítica, tendo a segunda introdução e o prefácio entrado por último. Um dos sinais mencionados por Ricardo Terra de que Kant de fato não revisava ou atualizava os escritos antigos com o desenvolvimento dos seus livros aparece na questão da nomenclatura dos juízos. Na segunda introdução, Kant descreve a atuação de dois tipos de juízos: juízo determinante e juízo reflexionante, este último dividido entre reflexionantes estéticos e teleológicos. Aqui adotamos uma correspondência para a Analítica do Sublime: onde ele menciona juízo lógico-determinante lemos o juízo determinante da introdução; e onde ele menciona juízo de reflexão, lemos os juízos reflexionantes estéticos da introdução.

⁷ Neste ponto do capítulo, a maioria das citações diretas se referirão a esta edição da tradução, e, portanto, doravante indicaremos apenas as páginas entre parênteses.

representação de um objeto sem forma? Estaria ao alcance da arte esta representação? Que tipo de objetos representariam uma ilimitação quando pensada em sua totalidade?

Segundo Kant, referir-se ou não a formas indica que as apresentações do belo e do sublime são feitas a partir de conceitos indeterminados, do entendimento e da razão respectivamente. Assim, do fato de serem consideradas apresentações de conceitos (indeterminados), decorreria que o prazer estético do belo (entendimento) é ligado à representação da *qualidade*, e o prazer estético do sublime (razão) seria ligado à representação da *quantidade*.

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. Portanto, a complacência lá é ligada à representação da *qualidade*, aqui, porém, à da *quantidade* (p. 89).

Quanto à espécie, o belo comporta *diretamente* um sentimento de promoção da vida, “e por isso é vinculável a atrativos e a uma faculdade de imaginação lúdica” (id.). A promoção da vida (que nesta alínea é igualada ao sentimento de prazer estético) no sublime é *indireta*, pelo fato de ele se manifestar a partir de uma contrariedade que desperta uma conformidade:

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, mas seriedade na ocupação da faculdade da imaginação. 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 (KANT, 2016, p. 89).

A imaginação no sublime, portanto, pede seriedade para compor o quadro de comoção exigido pelo sublime⁸, e por isso o prazer estético neste caso é dito negativo por ser indireto. Considerando este aspecto isoladamente, não há uma incompatibilidade real com a arte, embora a menção explícita ao sublime na arte tenha sido feita apenas a seguir, quando o filósofo explicita o dado que para ele consiste na diferença mais importante entre o sublime e o belo. Como o trecho remete a interpretações inconclusivas, segue a citação literal.

Se, como é justo, aqui considerarmos antes e mais nada somente o sublime em objetos da natureza (pois o sublime da arte é sempre limitado às condições de concordância com a natureza), a beleza da natureza (autossubsistente) 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

⁸ Os atrativos são descritos por Kant na Analítica do Belo como aquelas instâncias que muito embora entretendam o ânimo, não o movimentam como no prazer estético: ao mesmo tempo que prendem a nossa atenção, o ânimo se mantém passivo. CF. KANT, 2016, p. 63.

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, mas apesar disso e só por isso é julgado ser tanto mais sublime (p. 89-90).

O primeiro destaque deste trecho seria para a expressão do “sublime da arte”. Mesmo que ela não tenha sido desenvolvida por Kant, o fato de limitar o sublime a objetos da natureza (a rigor, incorretamente, pois o sublime não pode ser atribuído a objetos), em contraposição a um sublime em objetos da arte, parece afirmar a possibilidade de um sublime da arte dentro do sistema kantiano. Mas o fato é que ele não apenas não desenvolve esta ideia como a condiciona a uma concordância com a natureza, que permanece também inexplicada. No entanto, estar em concordância com a natureza, ou parecer natureza, são expressões importantes para a consideração do sublime da arte, como veremos nos próximos capítulos.

A conclusão mais geral deste trecho é que a principal diferença entre os ajuizamentos do belo e do sublime, portanto, consistiria no modo como a imaginação e o juízo se manifestam diante da forma do objeto. No belo, a forma dá prazer, ou é conforme a fins dessa faculdade, ou seja, a natureza é apresentada como se fosse “predeterminada” para a apreensão da nossa faculdade do juízo. Contrariamente, a forma no sublime é fonte de desprazer: é contrária a fins para o juízo, inconveniente para a faculdade de apresentação e violenta para a da imaginação. E é sublime, “apesar disso e só por isso” (id.), ou seja, o prazer estético está condicionado a essa violência.

Outro dado que parece ser um obstáculo para sustentar a existência de um sublime artístico em Kant é o fato de não ser correto designarmos um objeto como sublime, independente de serem objetos da natureza ou não, muito embora seja “inteiramente correto” (p. 90) fazer o mesmo com o belo. Isto porque é logicamente impossível expressar aprovação sobre um objeto que é apreendido como contrário a fins⁹. Aprofundando esta ideia, o filósofo afirma que, além de não se referir a objetos,

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 (p. 90).

⁹ Veremos que para Kant a arte sempre representa os objetos em conformidade a fins, mesmo que expressem uma adversidade.

A apresentação sensível do sublime é, portanto, necessariamente contrária a fins. O sublime “verdadeiro” está apenas nas ideias da razão, que muito embora não possam ser representadas, avivam o ânimo a partir dessa apresentação sensível inadequada. Mas como explicar que nem toda inadequação suscite o sublime? Kant dá o exemplo de um oceano extenso e revolto por tempestades, que ele qualifica como sendo de “horrível” contemplação. Eis um tipo de inadequação que não é suficiente para dispor o sujeito ao sublime. Para suscitar o sublime, em primeiro lugar, antes de estar diante dessa imagem o ânimo já deve ter sido ocupado com “muitas ideias”. Também é preciso estar em relativa segurança, uma vez que, enquanto o sublime é sentido, o ânimo “é incitado a abandonar a sensibilidade e ocupar-se com ideias que possuem uma conformidade a fins superior” (id.)¹⁰.

Na mesma alínea em que Kant afirma a ausência do sublime nos objetos da natureza, porém, ele apresenta uma solução para este equívoco, apenas corrigindo o modo de nos expressar: “não podemos dizer mais senão que o objeto é **apto à apresentação de uma sublimidade** que pode ser encontrada no ânimo” (id.). Esta parece ser uma condição atribuível a um objeto, da natureza ou artístico, que se queira sublime.

No fechamento deste parágrafo, Kant confronta o belo e o sublime desenvolvendo a ideia de *técnica da natureza* - que seria a natureza nos aparecendo como arte - em confronto com o que se costuma denominar sublime. Esta técnica nos é revelada a partir da beleza autossustentada da natureza. A partir dessa beleza, a natureza nos é revelada como um sistema que não possui princípios encontráveis em nossa faculdade do entendimento, ou seja, o juízo não concebe a beleza autossustentada como conforme a fins e precisa então atribuir à natureza um mecanismo que é semelhante à arte. A beleza autossustentada, portanto, não apenas estende o nosso conhecimento da natureza, mas estende o nosso conceito de natureza como um todo, que nos aparece revelada como arte. O convite, neste caso, é feito no sentido de nos aprofundarmos na forma apresentada. No sublime, por outro lado, não há nada parecido com isso. As formas da natureza têm a sua representação repelida, de um modo tal que na contemplação do sublime vemos apresentado “somente” poder e grandeza *através* dessas formas.

Na relação entre sublime e belo, Kant conclui que o conceito de sublime da natureza “não é de longe tão importante e rico em consequências como o do belo na mesma” (p. 91). Virgínia

¹⁰ Esse aspecto contrastaria com a possibilidade de uma obra de arte sublime. Que obra nos faria desejar abandonar o que está diante de nós?

Figueiredo indica, em uma nota sobre essa passagem (2017, p. 299), que pode haver uma possível intenção polêmica do filósofo com essa declaração, diante de uma tentativa de enquadrar sua teoria no espírito de seu tempo, quando muitas vezes o sublime era tomado como categoria central para discussão da arte.

As especificidades do ajuizamento estético do sublime começam a ser aprofundadas a partir do parágrafo seguinte, que vai tratar da divisão do sublime, e da sua forma de apresentação em quatro momentos, assim como o belo: prazer do sublime tem que ser representado, portanto, segundo a qualidade (desinteresse), a quantidade (universal), a relação (conformidade a fins) e a modalidade (necessidade). Como a ausência de forma é (também) considerada para o sublime, o interesse na existência do objeto troca de lugar em importância com a questão da universalidade, fato que explica o porquê de esta última ser apresentada primeiro na “Analítica do Sublime”: “aqui, porém, no caso da ausência de forma que pode convir ao que denominamos sublime, começaremos da quantidade como o primeiro momento do juízo estético sobre o sublime” (p. 92). Dá a entender que a forma, no sublime (ou sua ausência), deve ser analisada sob o ponto de vista da qualidade¹¹.

Outro aspecto específico do sublime é que ele movimenta o ânimo de um modo duplo: ora ligado à faculdade de apetição (razão prática), ora ligado à faculdade do conhecimento (razão teórica). Ambas se referem a uma disposição específica da faculdade da imaginação, que Kant denominou dinâmica e matemática, respectivamente. O sublime matemático se dispõe a ser analisado em função da quantidade e da qualidade, e o dinâmico em função da relação e da modalidade¹².

Para chegar a uma definição do sublime, Kant vai buscar no uso corrente desta palavra a matéria prima de sua investigação. Segundo o filósofo, ao sublime é atribuído, de modo geral em sua época, a ideia do “absolutamente grande”. O que está em jogo na análise do sublime, portanto, são as qualificações geralmente atribuídas em torno da grandeza. Daí que a quantidade se torne o momento mais importante do sublime, e deva ser tratado em primeiro lugar neste caso. Na conclusão deste parágrafo, Kant deixa claro que a atribuição do significado do sublime como grandeza é produzida por, e ao mesmo tempo revela, nossa dimensão suprassensível.

¹¹ A qualidade, analisada no § 27, será abordada a partir dos diversos modos como o prazer do sublime se manifesta fenomenicamente.

¹² Este tratamento de acordo com a tábua das categorias é controverso. Cf. VIEIRA, 2003, p. 155-6.

Segundo o filósofo, há muita diferença entre dizer que algo é grande e que é *absolutamente grande*. O grande é sempre em relação a alguma coisa, mas o absolutamente grande não tem comparação externa sensível. O “ajuizamento da grandeza” é dado por um “conceito da faculdade do juízo”¹³ e não do entendimento ou da razão (p. 94). Que algo seja uma grandeza não se refere apenas a uma unidade de medida, mas inclui a unidade da “pluralidade do homogêneo, tomado em conjunto” (p. 93). Algo grande, porém, sempre depende de uma comparação que tenha uma referência sensível. O ajuizamento de toda grandeza então tem sempre uma componente numérica de quantidade, que se refere à pluralidade, e uma componente de medida, que se refere à unidade. O âmbito dos fenômenos, portanto, “simplesmente não pode fornecer nenhum conceito absoluto de uma grandeza, mas sempre somente um conceito de comparação” (p. 94). Há sempre uma comparação no julgamento de algo grande, mesmo que permaneça implícita. Essa comparação não nos remete à ideia de grandeza do objeto, muito embora seja um ajuizamento estético da grandeza, em contraposição a um ajuizamento lógico matemático, na medida em que se baseia em um padrão de medida subjetivo.

A descrição de Kant em torno do uso do adjetivo grande atribuído a algum fenômeno visa atender para o fato de que a qualificação de algo como sendo grande não está de modo algum sujeita apenas à sua medição a partir de padrões de medida matemáticos, mesmo quando estes padrões são utilizados.

Mas porque em um juízo, pelo qual algo é denotado simplesmente como grande, não se quer meramente dizer que o objeto tenha uma grandeza, e sim que esta ao mesmo tempo lhe é atribuída de preferência a muitas outras da mesma espécie, sem contudo indicar determinadamente esta preferência; assim certamente é posto como fundamento da mesma um padrão de medida que **se pressupõe poder admitir como o mesmo para qualquer um**, que, porém, não é utilizável para nenhum ajuizamento lógico (matematicamente determinado), mas somente estético da grandeza, porque ele é um padrão de medida que se encontra só subjetivamente à base do juízo reflexivo sobre grandeza. (...) (p. 94).

A menção de uma pressuposição indica que para Kant, portanto, a avaliação estética parte da experiência do ajuizante, mas se pretende admissível a todos. Além de serem comuns a todos por pressuposição, os padrões de medida para a atribuição da grandeza também são empírica e culturalmente determinados:

¹³ Menção ao princípio subjetivo (conformidade a fins formal) que regula o funcionamento da faculdade do juízo, conforme a nomenclatura utilizada na introdução.

Ele [o juízo reflexivo sobre a grandeza] pode, aliás, ser empírico, como, por assim dizer, a grandeza média dos a nós conhecidos homens, animais de certa espécie, árvores, casas, montes etc., ou um padrão de medida dado a priori, que, pelas deficiências do sujeito ajuizante, é limitado a condições subjetivas da apresentação *in concreto*, como no prático a grandeza de uma certa virtude ou da liberdade e justiça públicas em um país; ou no teórica a grandeza da correção ou incorreção de uma observação ou mensuração feita etc. (p. 94).

O ajuizamento estético da grandeza, portanto, mesmo limitado às condições culturais do ajuizante, também carrega em si uma reivindicação de assentimento de universalidade (todos supostamente devem atribuir uma grandeza). Tudo o que nomeamos grande evoca respeito, assim como pequeno evoca a ideia de desrespeito. Eis a medida da grandeza estética.

A grandeza está presente em tudo: “o ajuizamento das coisas como grandes ou pequenas concerne a tudo, mesmo a todas as propriedades das coisas” (p. 95). Todo fenômeno tem uma grandeza. Mas o sublime não é dessa ordem: quando dizemos que algo é sublime, estamos indicando que algo é absolutamente grande, ou seja, estamos conscientes de que essa evocação não pressupõe qualquer comparação. Os padrões estéticos da grandeza são totalmente aflorados neste tipo de julgamento, e temos “a imediata perspisciência de que não permitimos procurar para o mesmo nenhum padrão de medida adequado a ele fora dele, mas simplesmente nele” (p. 95). Dizer “ele é sublime” é estar consciente de que “ele é grande em si”, e que não existe padrão de medida externo, o seu padrão de medida é ele mesmo.

Deste modo, dizer que algo é sublime é dizer que algo é “absolutamente e em todos os sentidos (acima de toda a comparação) grande” (p. 95), uma grandeza igual apenas a si mesma, não sendo portanto encontrada na natureza, mas apenas nas ideias. A imaginação não consegue sintetizar o absolutamente grande sensivelmente. Quando isso acontece,

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 suprassensível em nós; e o que é absolutamente grande não é, porém, objeto dos sentidos, e sim *o uso que a faculdade do juízo naturalmente faz de certos objetos para o fim daquele (sentimento)*, com respeito ao qual, todavia, todo outro uso é pequeno (p. 96).

O ajuizamento do absolutamente grande, portanto, evoca em nós uma reivindicação de universalidade de um sentimento que se volta para o nosso próprio ânimo (reflexão). O prazer consiste num embevecimento com a superioridade das nossas faculdades, na medida em que o suprassensível se apresenta como superior às limitações dadas pela tentativa de apreensão sensível da natureza. Kant fecha o parágrafo 25 com a máxima “*sublime é o que somente pelo fato de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo padrão de*

medida dos sentidos” (p. 96). A própria concepção de algo absolutamente grande (sublime), ainda que não seja possível representá-lo sensivelmente, é uma comprovação de nossa dimensão suprasensível. O ajuizamento do sublime comporta um padrão próprio de mensuração que tem condições de superar qualquer padrão dado pelos sentidos.

Para ser análoga ao mesmo momento na “Analítica do belo”, a grandeza das coisas da natureza que despertam o sublime, analisada no §26 deveria ser examinada a partir da questão da universalidade e do particular. No caso do sublime, porém, veremos como isso só pode ser considerado apenas indiretamente, a partir do tratamento da grandeza do sublime.

Ao concluir que “toda avaliação das grandezas dos objetos da natureza é por fim estética (isto é, determinada subjetivamente e não objetivamente)” (p. 97), Kant intenciona demonstrar as limitações da disposição matemática na imaginação, pois apenas quando atingimos a consciência desta limitação a sublimidade é a florada. A chegada ao universal do sublime percorre o minucioso caminho da descrição dessa tomada de consciência da limitação da imaginação em sua disposição matemática, neste que é o mais longo parágrafo da analítica. Como um rápido intercurso neste caminho, o filósofo relaciona a avaliação da grandeza do sublime diante de obras de arte, que será também detalhada.

Para compreendermos como a nossa imaginação é limitada matematicamente, o filósofo detalha os mecanismos de apreensão e compreensão da imaginação, que por sua vez estão na base de nosso padrão de medidas subjetivo, diferente do padrão numérico utilizado pela matemática para medir as grandezas. Este último comporta o infinito, pois está sempre relacionando as grandezas com outras grandezas que são portadoras do mesmo padrão numérico. A medida matemática nos apresenta, portanto, sempre uma grandeza relativa. Conforme demonstrado, porém, a nossa imaginação é capaz de apresentar a grandeza em si, que gera um padrão subjetivo de grandeza até uma grandeza absoluta, cuja medição é o próprio sujeito, e que tem essa abstração captada de algum modo pela intuição:

... para a avaliação matemática das grandezas, na verdade não existe nenhum máximo (pois o poder dos números vai até o infinito); mas para a avaliação estética das grandezas certamente existe um máximo; e acerca deste digo que, se ele é ajuizado como medida absoluta, acima da qual não é subjetivamente (ao sujeito ajuizador) possível medida maior, então ele comporta a ideia do sublime e **produz aquela comoção que nenhuma avaliação matemática das grandezas pode efetuar através de números** (a não ser que e enquanto aquela medida-fundamental estética, presente à faculdade da imaginação seja mantida viva); porque a última sempre apresenta somente a grandeza relativa por comparação com outras da mesma

espécie, a primeira, porém a **grandeza simplesmente**, na medida em que o ânimo pode captá-la em uma intuição (p. 97).

A faculdade da imaginação processa a grandeza dos fenômenos a partir de dois processos: a apreensão e a compreensão. A nossa capacidade de apreender é infinita, trata-se apenas de ir-nos deixando impressionar pelos sentidos enquanto a imaginação vai armazenando essas impressões. A limitação se dá no momento da compreensão dessa apreensão infinita, pois há, nesse caso, um tamanho máximo que a imaginação comporta. Existe um máximo de apreensão que pode ser compreendido. A “medida esteticamente máxima da avaliação das grandezas” (p. 98) é dada pela compreensão. Quando as apreensões vão se acumulando na imaginação, e a compreensão atinge o máximo que consegue sintetizar, “então ela [a imaginação] perde de um lado tanto quanto ganha de outro e na compreensão há um máximo que ela não pode exceder” (p. 98). Este é o caso do sublime: quando determinados objetos geram um grau de apreensão tal que a compreensão atinge o seu limite máximo e não consegue apresentar uma síntese ao entendimento. Neste momento, a ideia de infinito, que não possui qualquer base sensível, suplanta o desprazer causado pela sensibilidade apresentando, ao mesmo tempo, uma faculdade suprassensível em nós, nos causando um prazer a partir da constatação de que somos superiores à nossa sensibilidade.

Esse é um importante cenário que o filósofo escolhe para expor suas considerações sobre o sublime e a arte. Para exemplificar a atuação da apreensão e da compreensão da imaginação, Kant narra as notícias de um viajante do Egito que afirma que há um ângulo específico para que a “inteira comoção” com a grandeza das pirâmides seja suscitada. Segundo esse viajante, há um ângulo específico para que a conscientização da inadequação de nossas faculdades impulse a percepção de nossa dimensão suprassensível. Se nos colocamos muito perto ou muito longe, a compreensão falhará em promover a percepção do todo, e, portanto, não haverá nenhuma demanda para a síntese do infinito. O mesmo é o caso da “estupefação ou espécie de perplexidade” que se contava acometer quem entrava pela primeira vez na igreja de São Pedro em Roma. É importante, para o objetivo deste trabalho, marcar a descrição do prazer estético feita por Kant diante dessas obras:

pois se trata aqui de um sentimento de inadequação de sua faculdade da imaginação à exposição da ideia de um todo, no que a faculdade da imaginação atinge o seu máximo e, na ânsia de ampliá-lo, recai em si, mas desta maneira é transposta a uma comovedora complacência (p. 98).

Kant coloca em questão a “avaliação estética das grandezas” diante de construções humanas artísticas. A sublimidade destas representações é apresentada com ressalvas. Por outro lado, parece claro que não são todas as intuições estéticas de grandeza que ensejam o sublime, pois este último inclui, como apresentado no §25, a consciência da inadequação. A descrição de Kant é inconclusiva para o fato de que esse processo de inadequação da avaliação da grandeza na imaginação enseje uma apresentação de desconformidade a fins à faculdade do juízo diante das obras de arte citadas. O filósofo apenas nos indica que “em princípio se deveria esperar” que sim:

Por enquanto não quero apresentar nada acerca do fundamento desta complacência, que está ligada a uma representação da qual **em princípio se deveria esperar que nos desse a perceber a inadequação**, conseqüentemente **também a desconformidade a fins subjetiva da representação à faculdade do juízo** na avaliação da grandeza; (...) (p. 99).

Neste sentido, o objeto “construção humana e arte” complicaria a produção do prazer no sublime, muito mais do que no caso do belo. Retomando a conclusão do parágrafo anterior, em que ele afirma que o absolutamente grande apreendido não são os objetos, mas o uso que a faculdade do juízo faz de certos objetos para o sentimento do sublime, talvez essas grandezas não ensejem essa disposição do juízo, uma vez que “em produtos da arte (por exemplo, edifícios, colunas etc.) (...) um fim humano determina tanto a forma como a grandeza” (p. 99). Abstrair o fim de obras de arte para o sublime é mais complicado, pois ao final dessa abstração não se encontra um prazer imediato, mas estaríamos indo em direção a uma inadequação primeiro.

Infelizmente ele cumpre o enunciado de que não vai chegar a apresentar “nada acerca do fundamento desta complacência” por hora. Da indicação de Kant sobre o prazer estético do sublime diante das construções humanas gigantescas, portanto, é dito apenas que pode ser bastante difícil (“não se deve”) ajuizar a grandeza em seu estado puro, tendo esta sido planejada pelo ser humano para ser desta forma nas construções. Um juízo reflexionante necessita de liberdade antes de mais nada. Para o filósofo, a intencionalidade e a finalidade de atingir um conceito, contidas na obra de arte, não deixam a nossa imaginação livre o suficiente para que o prazer estético *puro* se manifeste. Mas Kant parece ter visto uma complicação a mais, mesmo sendo capaz de abstrair essas condições, no caso do sublime.

Constam, na continuação dessa explicação, outras ressalvas para a formação do sublime: mesmo não estando diante de uma obra de arte, não é a qualquer natureza que o sublime se

aplica, uma vez que esta também contém “coisas cujo conceito já comporta um fim determinado (por exemplo animais de conhecida determinação natural)” (p. 99). O filósofo restringe ainda mais o campo de manifestação do sublime apenas à “natureza bruta”. Ainda assim, também ela não é toda: a natureza bruta não pode comportar “atrativo ou comoção por perigo efetivo” (p. 99), ou seja, para que haja condições de representarmos uma grandeza pura da natureza, não se pode estar sob ameaça real. Outros fatores dessa natureza bruta que abalam a nossa “medição estética” e não se prestam ao sublime são enumerados: é necessário que ela não contenha nada que seja monstruoso, suntuoso ou horrível. O monstruoso, o colossal, embora transbordem a nossa imaginação, contêm o transbordamento em sua finalidade. É das suas existências transbordar. E “um juízo puro sobre o sublime, porém, não tem de ter como fundamento de determinação absolutamente nenhum fim do objeto, se ele deve ser estético e não mesclado com qualquer juízo do entendimento ou da razão” (p. 99).

Separar a magnitude pura, portanto, está longe de ser simples diante da obra de arte, mas exige também condições ideais diante da natureza, inclusive da natureza bruta. A universalidade do sublime matemático parece mais restrita do que a do belo diante destas considerações.

Visto que o fundamento da universalidade dos juízos reflexionantes estéticos reside na pressuposição da existência de uma estrutura anímica comum universal no ser humano - que não se limita a conhecer ou agir moralmente, mas também sente prazer - e que esse prazer se manifesta a partir do princípio a priori da faculdade de julgar em funcionamento, que Kant definiu como conformidade a fins subjetiva, este é o momento onde Kant se pergunta qual é essa conformidade a fins subjetiva do sublime, uma vez que o fundamento desse prazer não é uma conformidade a fins da forma de nenhum objeto. Além de buscar esse princípio a priori, indaga sobre o mecanismo que faz com que esse princípio reivindique que todos tenham prazer na avaliação da grandeza, impelida até a inadequação da nossa imaginação, fundamentando o prazer estético universalmente válido do sublime.

Kant percorre essas indagações se aprofundando na questão da grandeza, com foco na concepção do infinito como uma grandeza que pode ser ajuizada tanto comparativamente (logicamente) quanto de modo absoluto a partir da razão, que por sua vez “**exige a totalidade** para todas as grandezas dadas, mesmo para aquelas que na verdade jamais podem ser apreendidas inteiramente” (p. 101). Embora a nossa sensibilidade não possa apreender

inteiramente o infinito, o mencionado “juízo da razão” é apresentado por Kant como uma “voz da razão” em nosso ânimo, que torna “inevitável pensá-lo [o infinito] no juízo da razão comum como *inteiramente* dado (segundo sua totalidade)” (p. 101). Pelo fato de ser uma faculdade suprassensível, a razão é capaz de pensar o infinito sem a contradição dada na sensibilidade (a incapacidade de compreender o que é apreendido pela imaginação). A finalidade da razão não é teórica, no sentido de satisfazer a uma demanda do entendimento, mas é uma finalidade prática, que promove uma “ampliação do ânimo, que de um outro ponto de vista (o prático) sente-se apto a ultrapassar as barreiras da sensibilidade” (p. 102).

A sublimidade matemática só é evocada, portanto, diante de uma natureza que se apresenta de algum modo como infinita. Nas palavras do filósofo, “a natureza é, portanto, sublime naquele entre os seus fenômenos cuja intuição comporta a ideia de sua infinitude” (p. 102). Se o padrão de medida dos sentidos está sendo ultrapassado pela representação da infinitude nos objetos, o ajuizamento do sublime (infinito em sua totalidade) não pode se direcionar ao objeto, mas deve ser direcionado à própria disposição do ânimo.

Enquanto a faculdade do juízo, no belo, leva a faculdade da imaginação a se relacionar com o entendimento para um acordo com os conceitos em geral, no sublime ela relaciona a faculdade da imaginação à razão para um acordo subjetivo com suas próprias ideias (sem determinar quais), ou seja, “para **produzir uma disposição de ânimo** que é conforme e compatível com aquela que a influência de determinadas ideias (práticas) efetuará sobre o sentimento” (p.103).

Por isso os objetos da natureza ensejam uma disposição de ânimo para o sublime, o que quer dizer que o alvo deste sentimento é o próprio ânimo e não os objetos. Nesta descrição, vemos que o que ocorre no ânimo diante dessa violência à nossa sensibilidade é reconhecermos uma capacidade nossa de ignorar essas formas e imputar a elas uma ideia pura suprassensível que nos permite apreender o fenômeno como uma totalidade:

o ânimo sente-se elevado em seu próprio ajuizamento quando ele, na contemplação dessas coisas, sem consideração de sua forma, entrega-se ao cuidado da faculdade da imaginação, e de uma razão meramente ampliadora dela, conquanto posta em ligação com ela totalmente sem fim determinado, no entanto, considera o poder inteiro da faculdade da imaginação inadequado às ideias da razão (p. 103).

A razão atua promovendo a ampliação da imaginação do infinito apenas considerando “o poder inteiro da faculdade da imaginação inadequado às ideias da razão” (id.). As ideias da

razão dissipam todas as contrariedades apreendidas pela sensibilidade na imaginação, uma vez que o sublime proporciona “uma apresentação adequada a elas” (p. 104):

no ajuizamento estético de um todo tão incomensurável, o sublime situa-se menos na grandeza do número que no fato de que progredindo chegamos sempre a unidades cada vez maiores; (...) representa nossa faculdade da imaginação em sua total ilimitação e com ela a natureza como dissipando-se contra as ideias da razão, desde que ela deva proporcionar uma apresentação adequada delas (p. 104).

Considerando que esta análise do sublime foi feita sob o ponto de vista da quantidade, não está claro de que modo a quantidade dessa grandeza se relaciona com o universal. Extrapolando o que é anunciado diretamente no texto, talvez a descrição kantiana para este momento fundamente uma universalidade do sublime a partir da capacidade de todo ser humano em ajuizar uma grandeza esteticamente, segundo parâmetros subjetivos. Por outro lado, a quantidade considerada aqui pode se referir também, e sem contradição, à nossa apreensão dos montantes de coisas e suas medições subjetivas, uma vez que essa é a operação fundamental do sublime matemático.

Se a análise quantitativa do sublime não se relaciona diretamente com a análise quantitativa do belo, o momento da qualidade do sublime segue o mesmo padrão. No belo a avaliação da qualidade se refere ao interesse na existência do objeto, enquanto no sublime refere-se mais à qualidade do sentimento envolvido, ou seja, sobre as características do seu prazer, ou seja, o filósofo descreve um prazer que é suscitado por um desprazer, como são constituídos e como são suscitados. Em última instância, como pano de fundo da manifestação deste prazer Kant encontra o respeito. O respeito pela superioridade de nossa destinação racional, o que significa invocar uma segurança de que nossa racionalidade tem a capacidade de superar contrariedades apresentadas pela nossa faculdade da sensibilidade. Esta parece ser a marca da qualidade do sentimento do sublime, analisado no §27.

A realização dessa destinação racional se deixa perceber a partir de uma manifestação de inadequação da faculdade da imaginação. Uma inadequação que se torna um eufemismo diante da violência traduzida pela representação que ela enseja. A faculdade da imaginação, ao apresentar a sua limitação para compreender (através do mecanismo indicado no parágrafo anterior) e a inadequação da representação da intuição, precipita uma prova palpável de que há uma destinação no ser humano para ser racional e apreender o incompreensível. A prova é que sensivelmente não há síntese possível do fenômeno, mas racionalmente há. Sendo consistente com o princípio de que o prazer é toda satisfação de um fim, mas que o prazer

estético é uma realização de um fim subjetivo, a destinação racional seria esse fim subjetivo, que se realiza ao nos tornarmos conscientes de que somos maiores do que a nossa sensibilidade. Não apenas maiores, na verdade. No prazer do sublime, conforme a descrição proposta até aqui pelo filósofo, a nossa dimensão suprassensível avalia esteticamente a nossa própria grandeza como absolutamente grande.

Na descrição da inadequação provocada pela apresentação dos dados sensíveis à razão, Kant afirma que só sentimos que algo é inadequado porque alcançar uma ideia adequada é uma lei para nós. É uma inconformidade que desperta um prazer a partir de um acordo: “a partir do acordo, precisamente deste juízo de inadequação da máxima faculdade sensível com ideias racionais, na medida em que o esforço em direção às mesmas é lei para nós” (p. 105). Ao apresentar a ideia de infinito, a razão, por sua vez, cumpre a lei da nossa destinação racional avaliando esteticamente as grandezas, tornando tudo na natureza “pequeno em comparação com ideias da razão” (id.). O resultado deste processo complexo é que para as ideias da razão, conclui Kant, é conforme a fins (dá prazer) “considerar todo o padrão de medida da sensibilidade inadequado às ideias da razão” (p. 105).

Ao descrever o modo com que o sentimento se manifesta no ânimo, Kant traz uma analogia, através de imagens, de como sentimos a representação do sublime da natureza, ou seja, como um estado contraditório, de sentimentos opostos e simultâneos, é capaz de conferir prazer. Ele compara o movimento que é produzido no ânimo a um abalo que “consiste numa rápida alternância de atração e repulsão ao mesmo objeto” (p. 106). Na faculdade da imaginação, uma sensação de excesso, que o filósofo compara com um abismo, “no qual ela própria teme perder-se” (p. 106). Para as ideias da razão, no entanto, este esforço feito pela imaginação é “conforme a leis” (da nossa destinação racional), não sendo percebido como excessivo. Diante da razão, portanto, o esforço empreendido pela faculdade da imaginação, o abismo onde ela cai, é “atraente precisamente na medida em que era repulsivo para a simples sensibilidade” (p. 106).

O juízo, por sua vez, permanece sem um conceito para subsumir o que está acontecendo e funciona no modo reflexionante e estético, e “representa como harmônico apenas o jogo subjetivo das faculdades do ânimo (imaginação e razão) mesmo através de seu contraste” (p. 106). A conformidade a fins subjetiva das faculdades do ânimo é acionada, no sublime, na percepção de que possuímos uma “razão pura, independente (...) que na apresentação das

grandezas (objetos sensíveis) é ela própria ilimitada” (p. 106). A razão se mostra apenas através destes vestígios sensíveis inadequados: “... a incapacidade (*Unvermögen*) própria descobre a consciência de uma faculdade (*Vermögen*) ilimitada do mesmo sujeito, e que o ânimo só pode ajuizar esteticamente a última através da primeira” (p. 107).

Na descrição de como a contrariedade a fins se manifesta a partir da faculdade da imaginação quando esta apreende a grandeza do sublime, a contrariedade a fins aparece como o resultado de uma violência feita ao nosso sentido interno, ou seja, à nossa forma de intuir as nossas representações a partir do tempo. Para o filósofo, medir uma grandeza é o mesmo que descrever. A descrição, por sua vez, é movimento e progresso na imaginação. A compreensão, quando atua para unificar o que vai sendo sucessivamente apreendido na intuição, o faz em apenas “um instante”. Neste processo, a simultaneidade é tornada intuível, uma vez que “anula a condição temporal no progresso da faculdade da imaginação” (p. 106). Por isso, quanto maior o montante da apreensão compreendido, maior a violência e mais perceptível também se torna essa violência. A contrariedade a fins gerada pela medição do absolutamente grande, então, é descrita como “o esforço (...) de acolher em uma única intuição uma medida para grandezas, cuja apreensão requer um tempo considerável” (p. 107). Enquanto esse esforço é subjetivamente contrário a fins, o fato de ele ser um esforço “necessário à avaliação da grandeza” o torna objetivamente conforme a fins: “a mesma violência que é feita ao sujeito através da faculdade da imaginação é ajuizada como conforme a fins com respeito à destinação inteira do ânimo” (p. 107).

Na avaliação lógica da grandeza não há essa contrariedade, uma vez que “a impossibilidade de jamais chegar à totalidade absoluta através do progresso da medição das coisas do mundo dos sentidos no tempo e no espaço foi reconhecida como objetiva” (p. 107). Na avaliação estética, essa impossibilidade é reconhecida como subjetiva, ou seja, “como incapacidade de captá-lo” (p. 107). Diante da compreensão intelectual, toda compreensão estética é pequena (p. 108). Mas só é possível se dar conta disso quando a imaginação suprime ou modifica o conceito de número, e a compreensão da faculdade da imaginação deve ser feita com base nos padrões de medida dela mesma: “... em uma avaliação estética da grandeza o conceito de número tem que ser suprimido ou modificado e a compreensão da faculdade da imaginação é unicamente para ela conforme a fins com respeito à unidade da medida (...)” (p. 107).

O momento da qualidade do sublime, diferente do belo, analisa a qualidade do sentimento desta representação: como um objeto que é contrário a fins, ou seja, cuja compreensão violenta o nosso princípio de apreensão das intuições pela imaginação, gera um prazer estético (universalmente subjetivo). O ajuizamento de que temos uma faculdade ilimitada suprassensível só é possível através desse desprazer com a nossa incapacidade sensível. O desinteresse, por sua vez, fundamental na qualificação do juízo sobre o belo, poderia ser apontado indiretamente nesta parte, apenas na consideração de que o sensível, no sublime, comporta uma contrariedade que jamais poderia suscitar interesse no sujeito.

As análises do juízo estético do sublime sob o ponto de vista da relação e da modalidade (§ 28 e 29) são partes da análise do sublime dinâmico. Vieira (2001) atenta para o fato de que a qualificação “matemático” e “dinâmico” já havia sido utilizada para as categorias de quantidade e qualidade na primeira crítica, considerando que a primeira se refere “a objetos da intuição (tanto pura como empírica), e a segunda à existência desses objetos (ou em referência uns aos outros ou ao entendimento)” (KANT, 1996a, p. 111, apud VIEIRA, 2001, p. 73). Aqui, no entanto, seria o momento da relação, descrito como o que representa “uma conformidade a fins subjetiva” (p. 92). O dinâmico, aqui, intencionaria descrever não a existência desses objetos, mas *a manifestação do prazer em relação às nossas faculdades*. A relação descrita, no entanto, gira em torno da *descrição de um confronto de forças, onde a destruição não se consuma no plano físico*. Vejamos como.

O sublime dinâmico se manifesta a partir de dois tipos de poder da natureza que se diferenciam de acordo com o modo como se comportam diante dos obstáculos. O poder (*Macht*) da natureza é uma capacidade de nos sobrepormos a grandes obstáculos. Já um outro tipo de poder (*Gewalt*), é uma sobreposição à resistência desse poder. No juízo estético do sublime dinâmico, a natureza é tomada como um “poder que não possui nenhum poder sobre nós” (p. 108).

Uma natureza dinamicamente sublime suscita medo, mas é um medo que advém do reconhecimento do poder (*Macht*) da natureza, sem estar de fato submetido a ele. Esse reconhecimento é despertado por contraste, quando representamos que o nosso poder (*Gewalt*) de resistir a um mal não é suficiente para fazer frente a esse poder. Mas é necessário que o objeto seja temível, sem que o tenhamos de fato. Kant vai mais longe: “quem teme não pode absolutamente julgar sobre o sublime da natureza, tampouco sobre o belo quem é

tomado de inclinação e apetite” (p. 109). De fato, como ter qualquer tipo de prazer diante de um temor real? O prazer que se obtém depois de ter fugido do objeto e do perigo ter cessado não é o do *Wohlgefallen*, mas um mero contentamento, o qual jamais almejamos repetir. Esse prazer, que havia sido descrito por Burke como deleite [*delight*], não é do mesmo tipo que o prazer negativo atribuído ao sublime por Kant, não constituindo um prazer estético para este último.

Em segurança, por outro lado, temos condições de avaliar o imenso poder da natureza nos objetos sublimes, quando nos é apresentada imediatamente - e de modo indireto (ou negativo) - a nossa ínfima capacidade de resistência sensível diante desse poder. Deste modo, quanto mais terrível for este objeto, mais nos sentimos atraídos a visitá-lo - em segurança. E o motivo dessa atração é que nos sentimos encorajados a “medir-nos com a aparente onipotência da natureza” (p. 109). Um prazer que é originado e nos revela ao mesmo tempo a força de nossa alma, “uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa” (id.), ou seja, a dimensão suprassensível de nosso ânimo.

A questão da mensuração e das medidas aqui ocorre em referência à onipotência e ao domínio atribuídos à natureza, que gera um ajuizamento não de sua infinitude, mas de sua incomensurabilidade. Não há um

padrão de medida suficiente à avaliação estética de seu domínio, e contudo também ao mesmo tempo encontramos em nossa faculdade da razão um outro padrão de medida não sensível, que tem sob si como unidade aquela própria infinitude e em confronto com o qual tudo na natureza é pequeno, e com isso encontramos em nosso ânimo uma superioridade sobre a própria natureza em sua incomensurabilidade (p. 110).

É diante da natureza dinamicamente sublime que o nosso poder interno de resistência, portanto, é ajuizado como superior “sobre a própria natureza em sua incomensurabilidade” (p. 110), a despeito de nossa impotência física e sensível. Descobrimos em nós uma faculdade que ajuíza de modo independente de nossas fraquezas.

Essa superioridade sobre a natureza nos aparece sob várias perspectivas. Ela se funda sobre “uma autoconservação de espécie totalmente diversa daquela que pode ser atacada e posta em perigo” real (p. 110). Ela convoca em nós um poder “para considerar como pequeno aquilo pelo qual estamos preocupados (bens, saúde, vida) (...)” (p. 110). Mesmo sabendo que

estamos submetidos ao poder da natureza, não o consideramos de modo absoluto quando se trata de nossos mais altos princípios, seja afirmando-os seja negando-os. A natureza nos é sublime porque eleva a faculdade da imaginação à apresentação da nossa destinação de superar – e ser superior a – a natureza.

A destinação relevante para o sublime dinâmico não é a destinação racional teórica de sermos superiores porque ajuizamos sobre a infinitude dada sensivelmente, mas uma destinação racional prática porque ajuizamos sobre a nossa onipotência, mesmo que não se trate de uma vitória real nossa em um embate com as poderosas forças da natureza. É isso que nos permite avaliar como pequeno tudo o que ameaça a nossa sobrevivência. Apenas a possibilidade de vencermos a natureza já revela a nossa destinação de ser moralmente superior. A sublimidade, portanto, está em nosso ânimo quando sentimos essa destinação como fundamento da nossa suprassensibilidade.

A segurança não diminui a intensidade deste sentimento: “o fato de o perigo não ser tomado a sério não implica que (como poderia parecer) tampouco se tomaria a sério a sublimidade de nossa faculdade espiritual” (p. 110) pelo fato de o prazer estético derivar de uma descoberta da destinação de superioridade do ser humano sobre a natureza. Esta destinação do ser humano implica na proclamação de “invencibilidade de seu ânimo pelo perigo” (p. 111). A máxima admiração universal para Kant (mesmo para um selvagem) é o ideal do guerreiro, que ele define como “um homem que não se apavora, que não teme, portanto, que não cede ao perigo, mas ao mesmo tempo procede energeticamente com inteira reflexão” (p. 111). Segundo o filósofo, a diferença entre o selvagem e indivíduos no “estado maximamente civilizado” é o fato de que a essas qualidades do guerreiro são exigidas outras virtudes ao civilizado, como paz, mansidão, compaixão e cuidado de si.

A metáfora com um estado de guerra também aparece neste contexto. Kant afirma que o juízo estético prefere um general a um estadista, e evoca uma guerra “conduzida com ordem e com sagrado respeito pelos direitos civis”, que “torna a maneira de pensar do povo que a conduz assim tanto mais sublime quanto mais numerosos eram os perigos a que ele estava exposto e sob os quais tenha podido afirmar-se valentemente; (...)” (p. 111). Se pensarmos que precisamos estar em segurança, então a guerra aqui e os seus personagens deveriam ser veículos para sublimidade de outros e não de si mesmos.

Adiciona-se um estranhamento contemporâneo com essas passagens, talvez devido às mudanças nas estratégias de guerra garantidas pela sofisticação tecnológica da destruição. Kant não pode ser comparado aqui a um Marinetti em seu manifesto futurista, por exemplo, com a exaltação da destruição, na medida em que não há como encarar a guerra atualmente, sob nenhum ângulo, como sendo conduzida do modo como Kant a descreveu como ideal de sublimidade, sobretudo após a ampliação da matança nos genocídios promovidos a partir do século XIX, e sem qualquer preocupação de separação entre alvos civis e militares. A ideia de que o povo se mantém em segurança quando os estados contemporâneos entram em guerra foi sendo progressivamente minada com o avançar da indústria da guerra capitalista. Por outro lado, o caráter eurocêntrico desta descrição indica que o filósofo provavelmente desconsiderava para essa análise o genocídio promovido pelos europeus nas Américas, a despeito de tantas citações sobre os hábitos humanos aborígenes.

O fato de que o sublime seja culturalmente determinado, no entanto, não escapou ao filósofo: para ele o sublime só é ajuizado mediante um aprimoramento moral. Por outro lado, este aprimoramento deve ser exigido de todo ser humano: “o desenvolvimento e o exercício dessa faculdade são confiados a nós e permanecem obrigação nossa” (p. 111). É por isso que os mesmos objetos que evocam o sublime em uns fazem outros se apavorarem e fugirem de horror.

Enquanto o caso da guerra parece evidenciar diferenças culturais bastante acentuadas entre o século XVIII e hoje em dia, o mesmo não se mostra tanto em torno da discussão da religião. Para Kant, assim como há um modo sublime de nos relacionarmos com a guerra, há um modo sublime de nos relacionarmos com a divindade, mas as religiões não impõem este modo aos seus fiéis. O poder atribuído a Deus incute medo, e o medo é um impedimento para a manifestação do sublime. Ao invés de superioridade de nosso ânimo, a religião prega uma divindade que evoca “submissão, anulação e sentimento de total impotência” (p. 111) diante da sua ira. Kant nota, em relação às religiões em geral, que elas estimulam o “prostrar-se, a adoração com a cabeça baixa, com gestos e vozes contritos” (p. 111).

Este comportamento contrasta com a “postura de ânimo para admirar a grandeza divina, para a qual são requeridos uma disposição à calma contemplação e um juízo totalmente livre” (p. 112). Enquanto se atribuir aos fenômenos naturais uma ira divina, por exemplo, não há como se elevar acima do medo. Para Kant, predominava nas religiões a superstição, que se funda

com o “medo e a angústia diante do ente todo-poderoso, a cuja vontade o ser humano aterrorizado vê-se submetido, sem contudo a apreciar muito; (...)” (p. 112). Daí resulta apenas “granjeamento de favor e de simpatia” (id.). No entanto, para Kant é possível existir uma “religião de vida reta”, que “funda no ânimo a veneração pelo sublime” (id.).

Deste modo, no parágrafo da relação, Kant demonstra como se dá a relação entre o ser humano e o objeto a que é atribuído o sublime, mostrando que na verdade o objeto é um disparador de uma consciência de superioridade de nosso ânimo, uma superioridade que é dupla: somos “conscientes de ser superiores à natureza em nós e através disso também à natureza fora de nós (na medida em que ela influi em nós)” (p. 112). A ideia do poder da natureza que desafia nossas forças nos conduz ao respeito interno em nós em relação ao ente que a suscita, não em relação ao seu poder avassalador sobre a natureza, mas em relação com a nossa própria capacidade de “ajuizar esse poder sem medo” e de “pensar a nossa própria destinação como sublime para além dele” (id.).

Por fim, a análise do juízo sob a ótica da modalidade no §29 visa examiná-lo sob a ótica da necessidade ou não dos juízos estéticos sobre o sublime da natureza, no intuito de demonstrar se podemos ou não exigir universalidade sobre os juízos do sublime, e suas implicações. Neste quesito, existem várias diferenças em relação ao belo. A primeira é porque “com nossos juízos sobre o sublime não podemos iludir-nos tão facilmente sobre a adesão de outros” (p. 113). Um acordo sobre o belo da natureza é muito mais fácil e corriqueiro de ser obtido do que um acordo em torno do sublime. A razão para isso é que é necessária uma cultura “mais vasta” na base deste sentimento, cultura essa que consiste tanto no desenvolvimento e prática do juízo estético como no da faculdade do conhecimento. O juízo sobre o sublime é considerado por Kant como um juízo de excelência sobre objetos da natureza.

Kant relaciona as condições necessárias para que o terrificante para a sensibilidade se torne ao mesmo tempo atraente, detalhando como o sublime performa nas faculdades. Em primeiro lugar, o ânimo precisa estar num estado receptivo para ideias. São estas últimas que compensam uma natureza que se mostra inadequada. Diante da inadequação, a faculdade da imaginação se esforça por tratar a natureza como um esquema para as ideias. Segundo Kant, a razão violenta a imaginação, e só desse modo consegue ampliá-la, propiciando a ela uma “perspectiva para o infinito” (p.114) onde se delineia sensivelmente apenas “um abismo” (id.).

Para o ser humano “bruto”, que não é “habitado a desenvolver ideias”, portanto, a inadequação lhes aparece apenas como apavorante. Neste sentido, a existência de um repertório de ideias que possam ser trazidas à consciência pela razão diante de uma inadequação sensível não é um dado a priori. Apenas aos “preparados pela cultura” uma inadequação pode ser representada como sublime. Um camponês que está em permanente contato com os perigos das geleiras considera estúpidos os viajantes que as visitam para descrevê-la. No entanto, afirma Kant, esses viajantes tinham o propósito de “instruir os seres humanos”, pois traziam com eles “as sensações que transportam a alma (...)” e “as oferecia aos leitores de suas viagens” (p. 114). Sentimentos não são apenas sentidos, mas também transmitidos e cultivados.

Em que medida ocorre a reivindicação de uma universalidade, diante dessa desigualdade? O que liga um ser humano que foge e um que se eleva diante de uma mesma contrariedade? A indicação parece ser a mencionada potencialidade. O sublime é despertado por uma potencialidade reconhecida em nosso próprio ânimo. Esse reconhecimento, por sua vez, mesmo que ele não se realize, *tem que ser* algo latente em todo ser humano. Se a cultura é adquirida e aprimorada, a potencialidade de desenvolvê-la não é um dado cultural: o nosso potencial de aprimoramento cultural “nem por isso foi primeiro produzido precisamente pela cultura e como que introduzido simplesmente por convenção na sociedade, **mas ele tem seu fundamento na natureza humana**” (p. 114). É esse potencial que nos faz reconhecer a descrição dos sentimentos dos viajantes diante de uma geleira, mesmo que ela represente uma ameaça real para o dia a dia de alguns.

Mas o reconhecimento da potencialidade de um sentimento moral no ser humano ainda não completa a descrição do sentimento que envolve o sublime. Este envolve o reconhecimento de que, se essa potencialidade existe, temos a obrigação de desenvolvê-la, porque ao usarmos o nosso “são entendimento” não apenas imputamos essa potencialidade a todos, como temos o dever de exigir a todos essa disposição. Em outras palavras: é inadmissível que um ser humano se conforme a uma existência limitada por ameaças de cunho natural.

... mas ele [o juízo sobre o sublime na natureza] 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 (p. 114).

Os juízos reflexionantes estéticos como um todo, portanto, contêm uma necessidade fundada no assentimento dos outros, cada um à sua maneira. Kant expressa essa demanda interna com a seguinte frase: “assim como censuramos de carência de *gosto* aquele que é indiferente ao juízo de um objeto da natureza que achamos belo, assim dizemos que não tem nenhum sentimento aquele que permanece inerte junto ao que julgamos ser sublime” (id.). Essa demanda interna é uma crença, gerada por estes sentimentos, de que eles podem ser imputados a qualquer um: “nos cremos autorizados a poder imputar a qualquer um” (id.).

Embora sejam qualidades exigidas de todos os seres humanos, portanto, “gosto” e “sentimento” são exigidos de um modo diferente. Para o primeiro exigimos “terminantemente de qualquer um”, por envolver “a imaginação apenas ao entendimento” (id.). No entanto, a exigência do sublime, por envolver imaginação com a “razão como faculdade de ideias”, é feita mediante uma pressuposição subjetiva de que todo ser humano tem sentimento moral. Para Kant, portanto, é bem mais complexo exigir acordo sobre a moralidade do que em torno de um viés cognitivo.

No que tange aos juízos reflexionantes estéticos como um todo, o fato de a necessidade ser atribuída subjetivamente não invalida o pressuposto da universalidade. Ao contrário, essa necessidade parece ser um traço constitutivo na manifestação dos sentimentos gerados pelos juízos estéticos. É essa necessidade que indica a existência de um princípio a priori, e que coloca os juízos estéticos acima da psicologia empírica e do reino dos sentimentos “da dor e do deleite”, ou seja, no âmbito da filosofia transcendental.

1.3 SÍNTESE

Os juízos reflexionantes são os nossos modos de julgar um fenômeno singular, para o qual não temos um modelo anterior para defini-lo. Nosso ânimo, tal como descrito por Kant, é voltado para a busca de regularidades que nos permitam encaixar qualquer singularidade em um esquema de classificações que os torne apreensíveis de um modo ordenado. Estamos permanentemente subsumindo particularidades a modelos universais de modo a organizar nossa experiência, desde a mais subjetiva, ligada aos sentidos (sentir sabores, cheiros, ver cores etc.), à mais objetiva, que nos leva à tomada de decisão para nossas ações ou a que envolve o conhecimento formal.

Alguns objetos, no entanto, percorrem um caminho mais longo em nossa intuição porque não encontram uma regularidade pré-estabelecida culturalmente para que a sua apreensão seja satisfatória. Neste momento, a faculdade do juízo se encontra sem auxiliares e deve fazer utilização de um princípio próprio para organizar a realidade e conferir uma unidade ao que nos aparece como múltiplo. Esse princípio nos faz compreender objetos singulares como sendo conforme a fins para o nosso conhecimento.

Definido o prazer como a realização de um fim, o prazer estético vem do fato de que estes objetos se prestam ao nosso conhecimento mesmo que de um modo desconhecido. Eles avivam o nosso ânimo na medida em que nos colocam no mundo como seres conscientes do nosso papel, seja como conhecedores da natureza (no caso do belo), seja como absolutamente grandes diante tanto da natureza externa quanto interna, capazes mensurar subjetivamente os fenômenos, transformando o grande em pequeno diante das ameaças físicas, e atribuindo aos fenômenos naturais, ou às nossas limitações internas, características suprassensíveis.

Fica claro que a conformidade a fins formal operante na faculdade do juízo, portanto, se manifesta de modo diferente, de acordo com a nossa experiência com os diferentes objetos. Um objeto singular harmônico nos suscita um permanente movimento de busca conceitual, que não chega a termo, mas tem uma promessa de chegar, e portanto nos embevecemos com essa busca, denominada jogo livre. Já em um objeto que contraria os fins da natureza, e cuja apreensão nos violenta a ponto de não conseguirmos uma síntese, ou de considerarmos a nossa própria destruição física, a conformidade a fins formal do juízo conduz a uma conscientização de nossa destinação racional (teórica e prática), colando a nossa intuição a conceitos suprassensíveis, nos levando a um prazer que só poderia ter sido despertado através dessa adversidade, e que nos eleva diante de todos os objetos.

Embora Kant faça menção ao sublime da arte, essa menção é acompanhada de uma ressalva de que o sublime não pode ser atribuído a objetos (da natureza ou da arte), muito menos despertado diante de objetos artísticos, uma vez que a finalidade é muito evidente neste caso. Embora o belo deva ser atribuído a objetos, a finalidade da obra de arte não parece prejudicar o seu ajuizamento neste caso.

Para avaliar o sublime da arte, portanto, permanece aberta a questão da interdição, presente na sua “Analítica”. Além do conceito implícito na obra de arte prejudicar o ajuizamento do sublime, resta ainda imaginar se há espaço para uma obra cuja contemplação nos conduza a um afastamento possa estar inserida no conjunto das obras artísticas. Sendo um ajuizamento que inclui um desprazer que nos obriga a colar uma dimensão suprassensível na intuição sensível, que tipo de empreendimento humano seria capaz de despertar esse tipo de prazer? A “Analítica do Sublime”, portanto, tomada por si só, indica que não há espaço para uma arte sublime na terceira crítica. No entanto, como se conformar com isso, uma vez que a arte teria sido o ponto de partida dos debates em torno do sublime que ainda vigoravam no século XVIII. Como aceitar essa posição isolada diante de tantas reflexões filosóficas posteriores a Kant e inspiradas nele, conduziram o pensamento de sua época em torno do sublime artístico? Este é o ponto de partida das reflexões do próximo capítulo.

2 A NARRATIVA DO SUBLIME: TRANSBORDAMENTOS OU SISTEMAS

No prólogo à primeira edição da terceira crítica de 1790, ao justificar a necessidade de uma crítica da faculdade do juízo, na medida em que é uma faculdade de conhecimento, Kant afirma a dificuldade de reconhecer para ela um princípio a priori, uma vez que ela não funda um campo de conhecimento próprio e está sempre servindo ora ao entendimento, ora à apetição, sem que esse princípio tenha a capacidade de constituir uma regra objetiva:

Esse embaraço devido a um princípio (seja eu subjetivo ou objetivo) encontra-se principalmente naqueles ajuizamentos que se chamam estéticos e **concernem ao belo e ao sublime da natureza ou da arte**. E contudo a investigação crítica de um princípio da faculdade do juízo nos mesmos é a parte mais importante de uma crítica desta faculdade (KANT, 2016, p. XVII).

O que vemos, no entanto, é que, na análise dos juízos reflexionantes estéticos na terceira crítica, um par não se forma: temos o tratamento do belo natural e do belo artístico, e temos o do sublime natural, mas não o do artístico. Este último não é tratado consistentemente como o belo artístico. Do sublime artístico observamos nada mais do que vestígios esparsos. Ele parece ser inclusive interdito em alguns momentos da sua “Analítica”, conforme visto no primeiro capítulo. Ao mesmo tempo, menções bastante livres ao sublime contrastam com o rigor da sua definição. Antes de interpretarmos essas passagens como imprecisões da narrativa kantiana, porém, iniciaremos o tema acompanhando o percurso, ao longo da terceira crítica, das menções ao sublime que não estão relacionadas com a natureza.

Como vimos, Ricardo Terra (2006, p. 30) apresenta vários estudos que indicam que a terceira crítica foi composta a partir de montagens e superposições entre textos antigos e novos. A ordem cronológica de acréscimo dos livros não corresponde à ordem em que os livros foram dispostos na versão final. Esta montagem ocorre ainda sem uma preocupação com a revisão de conteúdo, o que tanto explica uma certa não uniformidade conceitual e terminológica, quanto expõe uma tensão permanente entre dois aspectos contraditórios na obra: uma forte tendência à sistematização, contrastando com uma metodologia de deixar o pensamento seguir um rumo livre, que frequentemente faz transbordarem essas sistematizações. Seria o tratamento da sublimidade artística na terceira crítica um desses transbordamentos? Ou o seu não tratamento seria de fato intencional e parte integrante do sistema kantiano?

Reconhecendo esta lacuna, e para dar conta dela, Robert Clewis (2009) propõe uma interpretação que institui uma terceira modalidade de sublime ao lado do sublime matemático e dinâmico: o sublime moral. Afirma que os dois sublimes são

[...] muito estreitos para dar conta de outras formas de sublime que também são encontrados na terceira crítica - o sublime moral e um seu subconjunto, o sublime de estados mentais. Claro, é possível simplesmente ignorar o sublime moral, mas me parece que o nosso entendimento da filosofia estética e prática de Kant sofre se fizermos esse movimento (p. 216-217, tradução livre).

Um ano antes, Uygur Abaci abordava essa questão de outra forma: uma vez que não há um item específico para o tratamento do sublime artístico na terceira crítica, trata-se de examinar se é uma atitude intencional do filósofo, que indicaria uma impossibilidade de se ter um ajuizamento sublime “genuíno” – tal qual descrito na terceira crítica – diante de obras de arte. (ABACI, 2008, p. 237). O autor conclui que não há como encontrar uma teoria consistente do sublime artístico porque quando se fala de arte a representação do belo está sempre envolvida, então o sublime pode no máximo se misturar a esse ajuizamento, sendo impossível que ele se manifeste de forma pura tal qual descrita na “Analítica” (id., p. 243). Isso impossibilitaria uma teoria do sublime artístico na terceira crítica.

Achlei (2020), analisando a retirada da arte no sublime como um movimento filosófico entre os britânicos e alemães no século XVIII, também indica este problema

É notável como o afastamento entre o sublime e a experiência artística pode soar contraintuitivo. De fato, não é sem dificuldade que compreendemos os motivos pelos quais Kant optou por excluir a arte por completo dessa categoria em 1790, no Segundo Livro da Primeira Seção da Primeira Parte da Crítica da Faculdade de Julgar: a Analítica do Sublime. Ainda assim, ao longo da leitura da Crítica, nos deparamos aqui e ali com algumas aberturas (p. 263)

Mesmo sem acrescentar alguma modalidade ao sublime kantiano, e concordando com Abaci em relação à ausência de uma possibilidade de uma teoria do sublime artístico na terceira crítica, as contradições do posicionamento do filósofo nesta obra em relação a este ponto continuam intrigantes. Se o sublime está em nós e não nos objetos, por que o filósofo continua se referindo a objetos sublimes ao longo da obra? Como, mesmo sem indicar uma teoria do

sublime artístico, o filósofo continua a se referir ao sublime – mesmo que laconicamente – quando trata da arte? No lugar de soluções, buscamos um detalhamento deste problema.

Uma análise narrativa da primeira parte da terceira crítica nos conduziu a diversos objetos que, se não são necessariamente artísticos, fogem bastante da proposta kantiana contida da “Analítica do sublime”, de que o sublime só é possível diante de objetos da natureza. Vejamos como isso se dá.

Considerar a manifestação do sublime diante de objetos que não são da natureza implicaria numa situação de impureza do ajuizamento, assim como ocorre com o belo? A partir das análises seguintes, veremos como isso pode não ser uma inferência tão automática. No exemplo dado logo após indicar uma estupefação diante da Igreja de São Pedro, Kant afirma no §26 que

Por enquanto não quero apresentar nada acerca do fundamento deste comprazimento, que está ligado a uma representação da qual menos se deveria esperar que nos desse a perceber a inadequação, conseqüentemente também a desconformidade a fins subjetiva da representação à faculdade do juízo na avaliação da grandeza; (KANT, 2016, p. 99).

O filósofo não retoma esse ponto, o “por enquanto” ficou perdido no tempo. Ficamos apenas com a informação de que é inesperado que uma obra de arte possa ter suscitado esse sentimento. Porque uma obra de arte é onde menos se deveria esperar que estivéssemos diante de condições ideais para que o sublime fosse ajuizado, e isso é melhor compreendido quando entendemos o que o filósofo concebe como arte. Por hora, a partir dessa passagem podemos apenas inferir que uma obra de arte não é o objeto ideal para dar a perceber uma inadequação da imaginação, muito menos produzindo uma “desconformidade a fins subjetiva da representação à faculdade do juízo na avaliação da grandeza”, etapas necessárias para que um ajuizamento seja reconhecido como de sublimidade, conforme vimos no capítulo 1.

Por conta disso, na frase seguinte o filósofo nega a apresentação do sublime em obras de arte ou até mesmo em objetos da natureza com um fim reconhecido, “se um juízo estético deve ser puro” (id., ibid.). Subentende-se aqui uma impureza do sublime, sem que ela própria ou os elementos que a compõem sejam explicitados. A impureza do sublime é apenas uma referência indireta na terceira crítica. Adicionalmente, neste trecho a estupefação mantém uma relação não muito explícita com o sublime: seria ela um componente necessário para que o

ajuizamento seja desencadeado, ou circunstancial? Seria a estupefação uma impureza que aviva o sentimento, ou parte integrante do ajuizamento, constituindo o próprio sublime impuro? Com este exemplo, portanto, vemos que o ajuizamento sublime não é analisado em total analogia com o belo, cuja impureza diante de uma obra de arte foi caracterizada tanto em termos de sentimentos quanto de faculdades envolvidas.

Ao destacar as diferenças entre o sublime e o belo no §23, por exemplo, Kant afirma que o sublime é “sério” e portanto “incompatível com atrativos”, uma vez que o objeto não atrai o ânimo, por ter um efeito ao mesmo tempo de repulsa e de promoção de prazer estético: “[o sublime] é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas” (KANT, 2016, p. 89). Fica claro que uma impureza do sublime, caso seja possível, não funcionaria do mesmo modo que a do belo, cujos atrativos avivam o jogo livre:

É um erro comum e muito prejudicial ao gosto bem fundamentado, não corrompido e sólido, supor que a beleza, atribuída ao objeto em virtude de sua forma, pudesse até ser aumentada pelo atrativo; se bem que certamente possam ainda crescer-se atrativos à beleza para ainda interessar o ânimo, para além da seca complacência, por meio da representação do objeto e, assim, servir de recomendação ao gosto e à sua cultura, principalmente se ele é ainda rude e não exercitado (id., p. 66).

Na ausência de uma descrição mais clara, portanto, a hipótese de que possa haver um juízo impuro do sublime, assim como foi considerado para o belo artístico, só se sustenta por inferência, já que Kant não o menciona diretamente. Portanto, se a sublimidade artística é mencionada explicitamente, mesmo que em raros momentos, a impureza do ajuizamento sublime a partir dela não é tratada diretamente na terceira crítica como foi para o ajuizamento do belo. Abaci (2008) não tem dúvidas de que as referências ao sublime na arte seriam casos de sublimidade impura (p. 243), mas reforça que simplesmente inferir que a sua impureza venha da intencionalidade e do conceito que a arte traz, como no caso do belo, pode não ser uma ação válida, se considerarmos que, no sistema kantiano, a natureza é a única fonte possível de estímulos sensíveis capazes de disparar o sublime (como o autor defende em seu argumento).

Contrariando Abaci pode-se, no entanto, considerar que a restrição do filósofo seja de caráter metódico ou seja, como recurso para o exame do ajuizamento estético, uma vez que a crítica

precisa considerá-lo em seu estado puro. A menção ao sublime artístico, logo no primeiro parágrafo da “Analítica”, embasaria esta possibilidade: “Mas a diferença interna mais importante entre o sublime e o belo é antes esta: que, se, como é justo, aqui consideramos antes de tudo somente o sublime em objetos da natureza (pois **o sublime da arte é sempre limitado às condições da concordância com a natureza**) [...]” (KANT, 2016, p. 89). Esta, no entanto, é outra afirmação passageira, que não estava no cerne do argumento no contexto em que foi gerada e nem gerou um desdobramento analítico. Desta forma, as ditas condições de concordância com a natureza pela arte, ainda que sinalizem para uma possibilidade de ajuizamento de um sublime artístico, permanecem inconclusivas até que esta seja bem esclarecida. Alguma luz será lançada sobre essa condição nos parágrafos sobre a arte, onde o filósofo explora a relação arte e natureza na perspectiva estética.

A interdição de estímulos artísticos para ajuizamentos puros do sublime não parece impedir que Kant se refira à sublimidade de elementos que não constituem a natureza bruta. Na continuação da “Analítica do sublime”, e mesmo dentro do próprio §26, onde a interdição aparece explicitamente, assim como em outras partes da terceira crítica, as menções aos fenômenos da natureza bruta se misturam aos de criações humanas, sem que o filósofo aponte qualquer inconsistência em atribuir-lhes o sublime. Mesmo que consideremos estas passagens como um uso não consistente do termo sublime ou como transbordamentos sistemáticos, a ausência de ressalvas do filósofo nestes trechos sugere possíveis contatos dessas passagens com o sistema.

O esforço inicial deste capítulo consiste, portanto, em agregar diferentes considerações de Kant em torno de um sublime cuja manifestação não tenha uma relação direta com a natureza, de modo que as consequências dessas observações possam nos ajudar a analisar as relações entre sublime e arte. Não se trata de investigar a existência de uma teoria da sublimidade artística subjacente à obra. Sobre isso, Abaci (2008) conclui que não há uma teoria da sublimidade artística consistente na terceira crítica, e que as referências esparsas não são suficientes para suplantarem o fato de que a natureza bruta é a única fonte capaz de gerar uma resposta estética completa do sentimento do sublime, tal como descrita na sua “Analítica”. Nesta perspectiva, a experiência estética do sublime kantiano comporta uma estrutura lógico-fenomenológica que obrigaria a obra de arte a ser capaz de estimular a

[...] ilimitação da liberdade racional humana tornada sensível de um modo livre, indireto e negativo, pela limitação de uma sensibilidade humana ao estimar objetos grandes que não têm uma forma conforme a fins ou pela limitação do poder físico humano em resistir a objetos esmagadoramente poderosos (ABACI, 2008, p. 248, tradução livre).

Sob este ponto de vista, qualquer tentativa, portanto, de retirar da letra kantiana um indício da aproximação entre sublime e arte estaria fadada ao fracasso.

Havendo ou não uma teoria do sublime artístico na terceira crítica, não podemos desconsiderar as passagens que mencionam a sublimidade artística. Seria possível recolher essas “referências esparsas” e recolocá-las na teoria do sublime sem considerá-las apenas como imprecisões, inconsistências ou simplesmente marginais ao contexto? Talvez uma observação mais demorada de algumas dessas passagens, onde o filósofo se permitia um uso “menos rigoroso” do termo, possa nos ajudar na reformulação destas questões. Esses usos também podem apontar para o modo como Kant se vinculava à tradição, contribuindo para a compreensão de como a sublimidade artística pode ter sido pensada posteriormente, inspirada em um filósofo que não trata dela.¹⁴

Como veremos nestas passagens, o sublime migra de uma conformação avassaladora do sujeito para uma qualidade das coisas, carregando-as de atributos, conforme o uso tradicional da palavra, indicando o que seriam características sublimes tanto nos objetos artísticos quanto nas diferentes experiências e situações, lembrando muito o estilo do ensaio pré-crítico sobre o sentimento do belo e do sublime.¹⁵ De que modo estes objetos sublimes se ligam ao ajuizamento reflexionante estético, descrito pelo filósofo como um ajuizamento subjetivo? Seria esse uso do sublime como atributo de um objeto colocado por Kant em bases diferentes daquelas das narrativas estéticas tradicionais?

No que tange à relação entre o sublime e os objetos na terceira crítica, podemos traçar uma espécie de percurso narrativo. No primeiro parágrafo da “Analítica” (§23), Kant afirma que o sublime não está nas coisas, mas em nós, sendo incorreto atribuí-lo às coisas, uma vez que a sua apreensão é sempre contrária a fins, sendo o disparador uma fonte de desprazer inicial.

¹⁴ Renata Achlei (2020) analisa como Schiller recupera o conceito de sublime da natureza para a tragédia. Segundo a autora, “o que muda de um tipo de sublime para o outro é, justamente, o modo como se chega à etapa III (que é a representação de nossa supremacia moral subjetiva)” (p. 267).

¹⁵ Me refiro ao ensaio de 1764 intitulado “Observações sobre os sentimentos do belo e do sublime”, traduzido para o português entre outros por Vinícius de Figueiredo (2018).

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? (KANT, 2016, p. 90)

Já o §27 traz uma ressalva em relação a isso: podemos nos referir sim às coisas como sublimes, desde que saibamos que há a mediação de uma operação mental específica, a sub-repção. Através dela, mesmo atribuindo sublimidade ao objeto, temos a consciência de que essa atribuição está sendo feita, o que acaba resultando, do mesmo modo que no caso em que não há sub-repção, em uma intuição da superioridade da nossa racionalidade sobre a imaginação.

O sentimento do sublime na natureza é respeito por nossa própria destinação, que testemunhamos a um objeto da natureza por certa sub-repção (confusão de um respeito pelo objeto com o respeito pela ideia da humanidade em nosso sujeito), o que por assim dizer torna-nos intuível a superioridade da determinação racional de nossas faculdades de conhecimento sobre a faculdade máxima da sensibilidade (id., p. 105).

Essa transferência consciente de um sentimento do sujeito para o objeto, e que volta para o sujeito, só foi explorada neste ponto, ao menos com este nome. Quando na “Observação geral sobre o juízo reflexionante estético” (doravante “Observação...”) o filósofo define o sublime explicitamente como um objeto da natureza – “Pode-se descrever o sublime da seguinte maneira: ele é um objeto (da natureza), cuja representação determina o ânimo a imaginar a inacessibilidade da natureza como apresentação de ideias” (id., p. 117) – a perspectiva já é um pouco diferente. Nesta parte, não se trata de uma sub-repção. Kant inicia a “Observação...” analisando o sublime não do ponto de vista do sujeito, como havia feito em toda a “Analítica”, mas do ponto de vista do objeto, como anuncia logo na primeira frase do capítulo: “Em referência ao sentimento de prazer um objeto deve contar-se como pertencente ao agradável, ou ao belo, ou ao sublime, ou ao bom (absolutamente)” (id., p.116). É assim que ele define o sublime como o que “apraz imediatamente por sua resistência contra o interesse dos sentidos” (id., p. 117), e em seguida informa, mais uma vez em relação aos objetos (o “algo”), que “o belo prepara-nos para amar sem interesse algo, até mesmo a natureza; o sublime, para estimá-lo, mesmo contra nosso interesse (sensível)” (id., *ibid.*).

Ainda assim, notamos como, mesmo com a especificação (“objeto da natureza”), neste capítulo o sublime é também referido a objetos que não são nem da arte nem da natureza. E é em uma dessas referências específicas que aparece, novamente, a descrição de um movimento de transferência da sublimidade do sujeito para o objeto, sem mencionar a sub-repção especificamente. Citando um estado de ânimo sublime – que se atinge em total ausência de afetos – indica que este estado é sublime de um modo superior porque adiciona o “comprazimento da razão pura”, uma vez que está sob legislação moral também (id., p. 123). Além disso, este estado de ânimo é também aplicado a coisas: “Unicamente **tal modo de ser do ânimo chama-se nobre, cuja expressão é posteriormente aplicada também a coisas**, por exemplo, edifícios, um vestido, um estilo de escrever, postura corporal etc. (...)” (id., p. 123).

A partir daí, podemos concluir que não são apenas objetos da natureza que podem legitimamente ser denominados sublimes dentro da terceira crítica. No entanto, fica a questão sobre a ênfase da menção de objetos “da natureza” na sua definição, contrastando com o exemplo dado acima. Em que sentido “um edifício, um vestido, um estilo de escrever, uma postura corporal” constituem objetos da natureza?

Para entendermos melhor essas passagens, portanto, é preciso analisar os momentos em que os exemplos fora da natureza são citados. Vale dizer, observar como o sublime transita entre a natureza e as coisas. As referências examinadas constam nos §23, 26, 28, na “Observação...”, e nos §49 e 52. Vimos como, no §23, o filósofo não ignora a possibilidade de um sublime da arte, mesmo que limitado: “o sublime da arte é sempre limitado às condições da concordância com a natureza” (id., p. 89). Reconhecimento tácito da existência de um sublime evocado a partir da arte, essa passagem indica ainda que é possível que de algum modo o desacordo do sublime possa se compatibilizar com a conformidade a fins dos objetos artísticos, ou seja, não naturais.

No §26, o prazer a partir da ideia de grandeza é evocado por meio de dois exemplos artísticos. Primeiro diante de uma certa posição em que o espectador se coloca em relação às pirâmides do Egito, provocando uma comoção.

[...] quando a apreensão chegou tão longe, a ponto de as representações parciais da intuição sensorial, primeiro apreendidas, já começarem a

extinguir-se na faculdade da imaginação, enquanto esta avança na apreensão de outras representações, então ela perde de um lado tanto quanto ganha de outro e na compreensão há um máximo que ela não pode exceder. Isto permite explicar o que Savary, em suas notícias do Egito, observa, de que **não se tem de chegar muito perto das pirâmides e tampouco se tem de estar muito longe delas para obter a inteira comoção de sua grandeza** (id., p. 98).

Em seguida, esse mesmo prazer é manifesto como uma estupefação, segundo relatos de quem visita a igreja de São Pedro em Roma, causada, segundo o filósofo, por uma ânsia, que a grandeza remete à faculdade da imaginação, para se ampliar até a ideia do todo, ao mesmo tempo reconhecendo a ausência de condições para fazê-lo.

O mesmo pode também bastar para explicar a **estupefação ou espécie de perplexidade** que, como se conta, **acomete o observador por ocasião da primeira entrada na igreja de São Pedro em Roma**. Pois se trata aqui de um sentimento da inadequação de sua faculdade da imaginação à exposição da ideia de um todo, no que a faculdade da imaginação atinge o seu máximo e, na ânsia de ampliá-lo, recai em si, mas desta maneira é transposta a uma comovedora complacência (id., ibid.).

A condição para que nos impressionemos com a magnitude de uma obra de arte, no caso da igreja de São Pedro, não é exatamente *a posição do espectador* como nas pirâmides. A estupefação vem pelo fato de se estar *entrando pela primeira vez* na igreja. Neste caso estamos dentro da magnitude, e de qualquer posição, ou seja, por qualquer lado que se entre, somos capazes de senti-la. O mais importante é o ineditismo, a surpresa. Por causa destes fatores, mesmo diante de uma obra de arte a imaginação atinge o seu máximo ao tentar apreender o todo e fracassar, e isso faz com que ela “recaia em si”. Essa autoconsciência transmite um prazer estético descrito pelo filósofo como “comovedor”.

É possível, portanto, que em determinada posição e/ou condição nos coloquemos em uma perspectiva tal que se torne possível abstrair as finalidades do objeto artístico e apreender apenas sua magnitude e grandeza, assim como ocorre quando estamos diante da natureza bruta. São objetos cuja magnitude nos leva a uma situação de impotência em relação à apreensão sensível, e que nos obriga a racionalizar essa apreensão na ânsia de ampliar a imaginação, transformando a apreensão fracassada em autoconsciência de nossas faculdades. Em termos de sentimentos envolvidos, temos a comoção e a estupefação, que nos casos descritos se ligam à magnitude da inadequação da imaginação diante da representação da

beleza em determinadas condições. É uma situação em que a beleza, portanto, é um fator que incrementa a magnitude.

O título do §28 enfatiza que o sublime dinâmico é um sublime da natureza. Mesmo assim, para explicar o mecanismo de elevação do ser humano sobre a natureza diante de algum poder avassalador (que é o modo de funcionamento do sublime dinâmico), o filósofo apresenta exemplos de objetos que não são naturais. Na verdade, não propriamente objetos, mas uma *relação* com (o objeto) “deus”, no exemplo a seguir: a ideia de uma divindade promovida pela religião, que torna o ser humano submisso, em detrimento de uma ideia de divindade que promove uma relação sublime com essa divindade, em uma atitude que Kant descreve como “temer sem se acovardar”

Na religião em geral parece que o prostrar-se, a adoração com a cabeça inclinada, com gestos e vozes contritos, cheios de temor, sejam o único comportamento conveniente em presença da divindade, que por isso também a maioria dos povos adotou e ainda observa. Todavia, tampouco esta disposição de ânimo nem de longe está em si e necessariamente ligada à ideia da sublimidade de uma religião e de seu objeto. (id., p. 112)

Há, portanto, uma disposição de ânimo adequada ao sublime, que dá condição ao seu ajuizamento. Esta disposição de ânimo aparece também nos exemplos seguintes, na citação de um ajuizamento estético que confere superioridade ao general sobre o estadista – por associar uma disposição maior do primeiro para enfrentar o perigo do que o segundo – acrescida de uma sublimidade trazida pelo estado de guerra, que eleva o estado de espírito de um povo na proporção direta dos perigos a que está exposto, confrontado com o efeito de uma paz muito longa, que faz prevalecer uma disposição de ânimo que o impede, devido aos vícios que este estado estimula.

Um homem que não se apavora, que não sente medo, portanto, que não cede ao perigo, mas ao mesmo tempo procede energicamente com inteira reflexão. [...] é conhecida a invencibilidade de seu ânimo pelo perigo. Por isso se pode ainda polemizar tanto quanto se queira na comparação do estadista com o general sobre a superioridade do respeito que um merece sobre o outro; o juízo estético decide em favor do último. (...) Mesmo a guerra, se é conduzida com ordem e com sagrado respeito pelos direitos civis, tem em si algo de sublime e ao mesmo tempo torna a maneira de pensar do povo que a conduz assim tanto mais sublime quanto mais numerosos eram os perigos a que ele estava exposto e sob os quais tenha podido afirmar-se valentemente; já que contrariamente uma paz longa encarrega-se de fazer prevalecer o mero espírito de comércio, com ele,

porém, o baixo interesse pessoal, a covardia e moleza, e de humilhar a maneira de pensar do povo (id., p. 111).

Adiante, Kant retorna ao assunto da relação com a divindade, fazendo uma longa comparação acerca da postura do ser humano diante da divindade, que traz uma indicação de que a religião seria uma forte aliada na promoção da disposição de ânimo voltada para a sublimidade, caso não estimulasse “submissão, anulação e sentimento de total impotência” (id., p. 112). A religião se distingue da superstição quando se volta para promover a veneração do ser humano pelo sublime (id., p.113).

Se esses trechos não constituem exemplos de objetos artísticos, tampouco eles se referem à natureza. O mesmo ocorre na passagem da “Observação...”, onde o filósofo traz a inscrição de um mandamento bíblico que interdita a representação sensível do supracensível (da divindade).

Talvez não haja no Código Civil dos judeus nenhuma passagem mais sublime que o mandamento: "Tu não deves fazer-te nenhuma efígie nem qualquer símbolo, quer do que está no céu ou na terra ou sob a terra" etc. Este mandamento por si só pode explicar o entusiasmo que o povo judeu em seu período civilizado sentia por sua religião quando se comparava com outros povos, ou aquele orgulho que o maometismo inspirava (id., p. 125).

O §49 traz referências literárias, apresentando, ao lado de poesias, uma inscrição do templo de Isis como um símbolo de uma “inscrição sublime”, ressaltando a expressão do inefável, que parece preparar uma disposição no ânimo para que o sublime aflore (a poesia que enche a alma de sentimentos sublimes). Este parágrafo trata de como uma ideia estética se manifesta em direção ao ajuizamento do belo. De todos os exemplos tratados aqui, este é o momento em que o filósofo menciona a sublimidade. A passagem é toda rica e interessante.

Quando o grande rei assim se expressa em uma poesia:

*Oui, finissons sans trouble, et mourons sans regrets.
En laissant l'Univers comblé de nos bienfaits.
Ainsi l'Astre dujour, au bout de sa cernère,
Repand sur l'horizon une douce lumlére.
Et les derniers rayons qui! darde dans les airs,
Sont les derniers soupirs qu'il donne à l'univers:*

então ele vivifica ainda ao fim da vida a sua ideia racional de intenção cosmopolita mediante um atributo que a faculdade da imaginação (na recordação de todas as amenidades de um belo dia de verão que chega ao

fim e a qual um sereno entardecer evoca a nosso ânimo) associa àquela representação e que provoca um grande número de sensações e representações secundárias, para as quais não se encontra nenhuma expressão. Por outro lado, até um conceito intelectual pode inversamente servir como atributo de uma representação dos sentidos e assim vivificar esta última através da ideia do suprassensível, mas somente mediante o uso do elemento estético, que é subjetivamente inerente à consciência do suprassensível. Assim diz, por exemplo, certo poeta na descrição de uma bela manhã: "Nascia o sol, como a tranquilidade nasce da virtude." A consciência da virtude, **se a gente se põe, mesmo que só em pensamento, no lugar de uma pessoa virtuosa, difunde no ânimo um grande número de sentimentos sublimes e tranquilizantes e uma visão ilimitada de um futuro feliz, que nenhuma expressão que seja adequada a um conceito determinado alcança inteiramente**

[...]

NOTA: Talvez jamais tenha sido dito algo mais sublime do que naquela inscrição sobre o templo de Ísis (a mãe natureza): "Eu sou tudo o que é, que foi e que será e nenhum mortal descerrou meu véu". *Segner utilizou esta ideia através de uma vinheta significativa colocada no frontispício de sua doutrina da natureza, **para antes encher seu discípulo, que ele estava prestes a introduzir nesse tempo, do estremecimento sagrado que deve dispor o ânimo para uma atenção solene** (K.) (id., p. 174).

O primeiro uso do termo sublime aqui – sentimentos sublimes, que por sinal se compatibilizam com sentimentos tranquilizantes nesta passagem – indica que a natureza, mesmo expressa através da poesia, pode despertar um tipo de sublimidade que se compatibiliza com o belo. Ele está mencionando a vivificação do ânimo, resultante do ajuizamento do belo. Então, de algum modo, o sublime aqui é um aprofundador desse ajuizamento. Há uma indicação subjacente de que somos capazes de ajuizar, quase concomitantemente, tanto o belo quanto o sublime. Esta passagem sugere também que o inexprimível que a poesia traz à tona pode ser capaz de preparar o ânimo para o sublime, ou ainda consistir no próprio sublime. Poderia a inscrição sobre o templo de Isis ser considerada ao mesmo tempo bela, por ser uma criação artística, e sublime? Aqui, ao contrário, a disposição de ânimo criada pela arte permite que o sublime se manifeste. Ao menos este tipo específico de arte, a arte bela elocutiva, como veremos adiante. Por enquanto a arte aparece como um local de manifestação de ambos os ajuizamentos.

No §52, os dois novamente aparecem lado a lado. O filósofo apresenta uma sublimidade que enriquece o sentimento do belo na arte com elementos que não são de ordem material, como a comoção ou atrativos. Quando estes elementos estão presentes, o sujeito se enfada diante do belo, ao invés de sustentarem um prazer duradouro, uma das características do ajuizamento

estético puro: “Também a apresentação do sublime, na medida em que pertence à arte bela, pode unificar-se com a beleza em uma tragédia rimada, em um poema didático, em uma oratória, e nessas ligações a arte bela é ainda mais artística: [...]” (id., p. 184-5). A arte bela, portanto, pode apresentar o sublime. Embora, nessa apresentação bela do sublime, esteja posto que esta é submetida a um juízo estético do belo, ou seja, que se trata de uma representação bela do sublime, o efeito do sublime no refinamento da arte, tornando-a “mais artística”, está no contexto das menções ao sublime que desconsideram o estímulo da natureza para se manifestar.

As menções ao sublime artístico ou de origem não natural aparecem em vários momentos da terceira crítica. Imprimimos uma direção a possíveis transbordamentos na abordagem do sublime, em suas referências a juízos que ocorrem sem base na natureza, indicando que pode haver uma referência sistemática sobre essa questão.

Assim, temos que o sublime, para se conformar ao artístico em Kant, passa pelo menos por dois vieses. O primeiro está na consideração do sublime como um juízo, e o segundo, de um estado de sublimidade. O juízo sublime, tal como definido na “Analítica”, só pode ser derivado da natureza, uma vez que a arte, apenas em situações (e posições) específicas, tem condições de ser tomada como natureza, para apresentar uma contrariedade sublime dos sentidos (teórica ou moral) pura, como nos exemplos mencionados dos §26 e 28.

Contrastando com essas duas situações, no juízo sublime, a contrariedade se apresenta de um modo contundente e inegável, proporcionando uma violência aos sentidos, e o reconhecimento dessa contrariedade é incontestável, sendo o resultado matemático ou dinâmico. Na referência à sublimidade, por sua vez, a contrariedade não parece precisar se originar diretamente da natureza bruta. No entanto, é preciso mais uma etapa: que se faça abstração das finalidades do objeto para que a contrariedade seja percebida e a apreciação estética seja consumada. Para Vieira, no caso do sublime dinâmico, o juízo estético só duraria o tempo da autoilusão que o ser humano deveria projetar sobre o objeto artístico de modo a tomá-lo como natural.

Um objeto criado pelo homem poderia certamente despertar terror, mas sua capacidade de tornar-nos conscientes de nossa dimensão suprassensível só permaneceria enquanto ele fosse tomado como produto natural; cessada essa

ilusão, tratar-se-ia apenas de algo feito intencionalmente por um intelecto racional com o propósito de nos aniquilar (2001, p.144).

No caso do sublime matemático, não haveria diferença entre arte e natureza no momento do ajuizamento, uma vez que o efeito suscitado pela arte seria o de apreensão da grandeza pura sem intencionalidade.

...nesta situação, não há qualquer diferença constitutiva entre arte e natureza: é apenas graças ao seu efeito mecânico sobre uma imaginação limitada que determinados produtos despertam no sujeito a consciência de sua destinação suprassensível e não justamente pelo fato de que foram produzidos por um intelecto racional (Id., p.144).

Antes de uma análise sobre a arte na terceira crítica, o objetivo aqui foi apenas identificar uma tensão narrativa envolvendo o sublime ao longo da obra, ressaltando o estranhamento entre a interdição de uma sublimidade pura fora da natureza concomitante ao uso insistente do termo em exemplos, digamos, culturais. O uso de exemplos do sublime fora da natureza, até mesmo no §28, que tem como principal abordagem o sublime dinâmico da natureza, indica que o sublime, de alguma forma, se manifesta em instâncias da vida social humana.

Especificamente no tratamento da arte, as escassas menções de Kant ao sublime não necessariamente indicam uma importância menor desse ajuizamento nesta área, mas talvez o recoloquem dentro da terceira crítica, trazendo algumas nuances não abordadas na “Analítica”. Para isso se faz necessária uma análise dos parágrafos em que o filósofo aborda o sublime fora dela.

3 O SUBLIME ARTÍSTICO NA TERCEIRA CRÍTICA

As menções explícitas ao sublime artístico na terceira crítica estão nos parágrafos posteriores à dedução. A fim de analisar o sublime artístico, portanto, além de contextualizar melhor essas passagens, precisamos nos deter na discussão sobre como a arte é concebida na terceira crítica. Na direção contrária do que percorremos até então, ao invés de considerar as possibilidades de um ajuizamento sublime diante da arte, partimos da análise kantiana da arte em busca de um lugar para o ajuizamento sublime.

De acordo com Vieira (2001), a análise dos objetos belos entre os §41 a 54 indica que, subjacente à terceira crítica, há uma teoria estética kantiana que não abre espaço para manifestações do sublime na arte. O autor demonstra uma divisão na primeira parte da terceira crítica, ao menos em dois momentos: um que vai até a dedução propriamente dita, no §38, que se presta a justificar a validade universal dos juízos estéticos, sem dar conta dos critérios que os tornariam válidos nos ajuizamentos de objetos particulares, e uma segunda parte que demonstra a existência do que foi chamado de uma teoria estética justamente por pretender dar conta deste último objetivo através de uma análise das formas particulares, que assumiam o conjunto de intuições que se prestavam à apreciação estética de sua época. Ainda assim, há alguma menção explícita ao sublime na arte nesta parte, mesmo que restrita às passagens já citadas dos §49 e 52.

Para Allison (2001), os parágrafos após a dedução (e a própria “Analítica do sublime” como um todo) são tratados como *parerga*, termo usado pelo próprio Kant no §14 para se referir aos objetos que aumentam o prazer estético apenas adornando os objetos, mas que isolados do contexto não são portadores de nenhuma beleza autêntica. Para Allison (2001), esta parte da terceira crítica cumpre o papel de apenas fornecer uma moldura à teoria do gosto, fora da justificativa da possibilidade do juízo de gosto, o principal assunto da primeira parte da terceira crítica (p. 272).

Estabelecer relações possíveis entre arte e sublime em Kant requer um breve percurso sobre o tema da arte na terceira crítica. Adotaremos a perspectiva de Allison de que a fundamentação do juízo de gosto, conforme apresentada na “Analítica do belo”, e a relação do gosto com a arte nos parágrafos posteriores percorrem objetivos distintos.

A primeira dificuldade em relacionar sublime e arte é justamente a caracterização do primeiro como juízo de gosto. Separar de um lado os juízos de gosto como juízos sobre o belo, pois envolvem a apreciação da forma do objeto, e por outro o juízo sobre o sublime, que nem sempre dizem respeito à forma, como vimos na análise do §23, parece ser consensual tanto na literatura sobre o tema quanto na obra de Kant. Na *Antropologia*, que veremos ao final, separar gosto de um lado e sublime de outro é uma espécie de premissa. No que se refere à terceira crítica, também não é simples se referir ao gosto como um juízo reflexionante que engloba o sublime, uma vez que logo a primeira nota da “Analítica do belo” traz o seguinte:

A definição de gosto, posta aqui a fundamento, é a de que ele é a faculdade de ajuizamento <Beurteilung>* do belo. O que porém é requerido para denominar um objeto belo tem que a análise dos juízos de gosto descubri-lo. Investiguei os momentos, aos quais esta faculdade do juízo em sua reflexão presta atenção, segundo orientação das funções lógicas para julgar (pois no juízo de gosto está sempre contida ainda uma referência ao entendimento) [...] (KANT, 2016, p. 37).

Algumas passagens, no entanto, indicam que Kant também usava o conceito de modo ampliado, como sinônimo de juízos reflexionantes estéticos de um modo geral. Este é o caso do final da segunda introdução citado anteriormente neste trabalho, que Allison (2001) ressalta como sendo a única menção ao sublime em todo quadro teórico da segunda introdução (p. 304).

Antes de definir a arte nos §§43 e 44, Kant contrasta as diferenças entre arte e natureza no juízo de gosto, justificando o porquê da primazia da segunda sobre a primeira: isso se relaciona ao interesse imediato que a apreciação da natureza inclui, tanto na beleza da forma quanto na existência desse objeto. A discussão sobre o interesse do juízo de gosto parece contradizer a definição que fora apresentada na “Analítica”: em linhas gerais, além de universal subjetivamente, e de não envolver conceito nem sensações dos sentidos, o juízo de gosto também deve ser desinteressado, no sentido de que a representação não deve estar ligada à existência do objeto: “se algo é belo, então não se quer saber se a nós ou a qualquer um importa ou sequer possa importar algo da existência da coisa, e sim como a ajuizamos na simples contemplação (intuição ou reflexão) (KANT, 2016, p. 40).

O interesse ligado ao juízo estético, porém, se refere à ressalva da nota número 5 da “Analítica”: é um interesse produzido *após* a manifestação do prazer, que pode ser empírico

ou intelectual. O empírico se refere à inclinação do ser humano para viver em sociedade, sendo o único local onde faz sentido o refinamento (§41). Ao final deste parágrafo, Kant afirma que não seria o caso de investigar isso na terceira crítica, uma vez que neste livro ele está em busca dos elementos a priori do prazer (KANT, 2016, p. 152). Torna-se assim mais claro o papel de moldura dos juízos estéticos que Allison atribui aos últimos parágrafos da “Analítica” antes da “Dialética”. O interesse tratado aqui não faz parte do juízo de gosto mas descreve o contexto em que ele é possível (ALLISON, 2001, p. 272).

3.1 SOBRE A ARTE E A BELA ARTE

É no §43 que o conceito de arte começa a ser delineado pelo filósofo, e ele o faz através do contraste com outras atividades, considerando a “arte em geral”. Antes elimina da arte as características que definem a natureza. Enquanto na arte se fazem obras, a natureza é marcada por ações que produzem efeitos. Mas a clivagem essencial entre arte e natureza é a liberdade, definida por Kant como “um arbítrio que põe a razão como fundamento de suas ações” (id., p. 158). Assim, por mais perfeitas que se enxerguem as obras da natureza, isso só ocorre porque fazemos analogia dela com a arte. Caso o objeto não seja um produto da determinação racional de seu criador, diz-se que é “produto de sua natureza (instinto)” (id. ibid.). Além de ser caracterizada como um produto de uma determinação racional, por não ser um efeito da natureza, mas criação, entende-se a arte, a partir deste confronto, como uma atividade exclusiva de seres humanos.

O segundo contraste é entre arte e ciência. É fundamental que se distinga a faculdade prática da teórica, uma vez que a técnica é a atividade da arte, enquanto a teoria é a da ciência. Diferente da ciência, cujo método fornece o modo de fazer das coisas, a arte não contempla “aquilo que se pode fazer tão logo se saiba o que deva ser feito e, portanto, se conheça suficientemente o efeito desejado” (KANT, 2016, p. 159). Para a ciência, ainda é possível dominar uma técnica teoricamente sem saber executá-la, já para a arte isso não é possível sem o prejuízo da obra.

O terceiro contraste é entre arte e ofício, ou artesanato. Enquanto a primeira tem que ser algo agradável em si mesmo, o segundo é visto como trabalho, ou seja, uma ocupação penosa e desagradável, que apraz somente por seu efeito de remuneração, que pode ser inclusive imposto de maneira coercitiva. Entre esses ofícios existe, porém, uma escala de graus

artísticos que obedece a uma “proporção de talentos”, onde por exemplo um relojoeiro equivaleria a um artista e um ferreiro a um artesão. O filósofo também menciona um debate corrente que coloca alguns ofícios e atividades científicas como também enquadrados nas artes, dentro dessa categorização mais geral.

Assim, temos como características da “arte em geral” que ela deve ser livre nos seguintes aspectos: produzida de acordo com um arbítrio da razão, sem a necessidade da natureza, sendo, portanto, uma atividade exclusiva de seres humanos; livre de previsão de resultados, ao contrário da ciência. Além de tudo, não basta ser livre, deve ser vista como livre, como uma atividade que seja agradável em si, e que de modo algum se apresente penosa como os ofícios realizados apenas a partir do impulso de seus efeitos (a remuneração). Por fim, como crítica aos pedagogos de sua época que levaram o princípio da liberdade ao extremo e transformaram o ensino da arte em simples jogo, sem qualquer coerção, Kant relembra que toda a liberdade da arte deve ser matizada por algo de coercitivo, um mecanismo que controle a produção “sem o qual o espírito, que na arte tem de ser *livre* e que, unicamente, vivifica a obra, não teria absolutamente nenhum corpo e volatilizar-se-ia integralmente (por exemplo, na poesia a correção e a riqueza de linguagem, igualmente a prosódia e a métrica)” (id., p. 160).

A fim de localizar os juízos estéticos puros na arte, Kant separa das artes em geral e da ciência os objetos da beleza artística, que denomina arte bela no §44. Embora requeira conhecimentos gerais sobre a vida cultural da humanidade, a arte bela não se confunde com a ciência, que por sua vez também não tem qualquer predicado de beleza, apenas é chamada de bela erroneamente quando está associada e embasando a produção artística.

Conhecimento e arte, porém, se interpenetram e são definidos de acordo com o seu fim: quando o conhecimento é a base de uma execução para atingir um fim qualquer, ele resulta em arte mecânica. Quando a “intenção imediata” é a obtenção de prazer, ou seja, sem finalidade objetiva, então é arte estética. Os prazeres, sendo diversos, também indicam, a partir de suas origens, as diferentes artes: um prazer dos sentidos origina-se de uma arte agradável; quando ele está ligado a modos de conhecimento, vem de uma arte bela.

Em termos de objetos, as artes agradáveis, que proporcionam o simples gozo dos sentidos, consistem em todo tipo de entretenimento, passatempos, estimulantes corporais e de sociabilidade, como a música ambiente, a arrumação das mesas dos jantares e festas de modo

geral. A arte bela, por outro lado, “promove a cultura das faculdades do ânimo para a comunicação em sociedade” (id., p. 162). Para que o prazer advindo desta arte seja comunicável, ele não pode estar atrelado aos sentidos, mas a uma capacidade universal do ser humano, que é a reflexão, padrão de medida da arte bela.

Também a arte bela se interpenetra de um modo peculiar com a natureza. Kant se detém nos limites - e nas imbricações - entre as duas instâncias. A partir da suposição de que a arte bela deve parecer natureza, descreve a figura do gênio com toda a sua maestria em torno da capacidade deste último de cumprir esse objetivo. Uma vez que o domínio do sublime por excelência também é a natureza, uma suposição lógica seria a de que este é um fator que embasa a possibilidade de um sublime artístico. Abaci (2008) mostra como, de fato, alguns autores trataram do sublime artístico a partir da atuação do gênio, como Robert Wicks (1995) (p. 244). De particular interesse para investigar o modo como a natureza está presente na arte de alguma forma (e arte na natureza), os parágrafos que tratam do gênio e de outra subteoria, como classificou Abaci (p. 243), que é a das ideias estéticas, também nos conduzem a outra suposição lógica: a de que a discussão entre os limites da arte bela e da natureza pode ensejar a possibilidade de a arte bela ser o palco de um encontro entre o belo e o sublime. Este é o foco de análise dos parágrafos seguintes.

O §45 vai apresentar a arte bela como aquela que é bela porque *parece* com a natureza. A consciência de que é apenas semelhante, no entanto, e de que se trata de arte e não de natureza, é fundamental para o ajuizamento estético das obras. O sentido de a arte parecer natureza, explica o filósofo, é que a obra deve parecer livre de todas as regras a que foi submetida para ser produzida, e isso faz com que pareça que foi produzida pela natureza. A aparência de liberdade em relação às regras de sua produção é essencial para que a obra seja ajuizada como bela.

Na arte, portanto, a liberdade é produzida, mas essa produção não é mostrada. Produção da liberdade na sua forma em relação à técnica empregada – que “algema” o ânimo – ao mesmo tempo em que camufla a finalidade de agradar, que é intrínseca a toda obra de arte.

Um produto da arte, porém, aparece como natureza pelo fato de que na verdade foi encontrada toda a exatidão no acordo com regras segundo as quais, unicamente, o produto pode tornar-se aquilo que ele deve ser, mas sem esforço, sem que transpareça a forma acadêmica, isto é, sem mostrar um

vestígio de que a regra tenha estado diante dos olhos do artista e tenha algemado as faculdades de seu ânimo (KANT, 2016, p. 163).

Os limites entre arte bela e natureza são borrados a partir da descrição da atuação do gênio, que tem um talento inato (“natural”) para dar regra à arte: “*Gênio* é o talento (dom natural) que dá a regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: *Gênio* é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá a regra à arte” (KANT, 2016, p. 163).

O gênio, portanto, vai além do “como se fosse a natureza”. Há uma real presença da natureza na produção da obra de arte, impressa pelo talento do gênio. Não há arte bela, para Kant, que não seja produzida pelo gênio. É a natureza no gênio que garante que a obra seja ajuizada como livre de todas as regras e imposições a que foi submetida. Como a bela arte é a que serve de modelo para outras, ela não é oriunda de nenhuma imitação. O gênio se caracteriza por sua originalidade, uma vez que a regra, para que a sua obra seja reproduzida, é dada pela própria obra, impressa pela natureza do gênio. Portanto, em última instância, quem prescreve as regras da arte bela é a natureza (KANT, 2016, p. 164).

Ao confrontar duas habilidades ditas naturais, a do gênio e a do cientista, conclui que a habilidade do cientista difere da dos seres humanos comuns apenas pelo grau, e consiste em “investigar e refletir segundo regras e não se distingue especificamente do que com aplicação pode ser adquirido mediante a imitação” (KANT, 2016, p. 165). Para o filósofo, em maior ou menor grau, diferente dos gênios, todos imitam. Através das regras elaboradas pelos cientistas, qualquer um pode chegar aos mesmos resultados. Para a produção do gênio, porém, não há regra.

se pode perfeitamente aprender tudo o que Newton expôs em sua obra imortal *Princípios da Filosofia Natural*, por mais que a descoberta de tais coisas exigisse um grande cérebro; mas não se pode aprender a escrever com engenho, por mais minuciosos que possam ser todos os preceitos da arte poética e por mais primorosos que possam ser os seus modelos. A razão é que Newton poderia mostrar, não somente a si próprio mas a qualquer outro, de modo totalmente intuitivo e determinado para a sua sucessão, todos os passos que ele devia dar desde os primeiros elementos da Geometria até as suas grandes e profundas descobertas; mas nenhum Homero ou Wieland pode indicar como suas ideias ricas de fantasia e contudo ao mesmo tempo densas de pensamento surgem e reúnem-se em sua cabeça, porque ele mesmo não o sabe, e, portanto, também não pode ensiná-lo a nenhum outro (KANT, 2016, p. 165).

Kant alerta para o fato de que não há detratção do cientista neste quesito, pois isto faz com que o cientista tenha mais liberdade em seu ofício do que o gênio com a arte. Este último encontra limites culturais de aceitação, dentro dos quais não há mais possibilidade de expansão. Por outro lado, a luta do gênio com as regras não é mostrada, pois parte da sua mestria consiste em ocultá-las na obra, de modo que nem mesmo ele saiba fazer qualquer prescrição. A regra das artes belas, portanto, está contida em suas obras e em nenhum outro lugar. Cada obra é uma regra intransmissível.

Por fim, a luta interna do gênio entre liberdade e coerção culmina no fato de que, para Kant, a arte bela é necessariamente acadêmica, ou seja, a execução e a forma da obra devem ser necessariamente pautadas por regras escolares.

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 à 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 (KANT, 2016, p. 167).

Temos, portanto, que o conceito de arte na terceira crítica inclui inicialmente uma distinção mais ampla, onde ela é destacada como uma criação humana marcada pela liberdade na execução, se confrontada com a necessidade dos efeitos e produção da natureza. Os limites entre as duas, no entanto, são borrados a partir do momento em que consideramos não apenas os efeitos da arte sobre o ser humano, mas também a criação do gênio, que imprime sua natureza nas obras de arte, exercendo a sua liberdade no emprego da técnica, de modo a reaproximar natureza e arte de um modo original e não reproduzível. O gênio, assim, se torna uma peça-chave das considerações teóricas em torno da arte na terceira crítica.

É através da figura do gênio, ainda, que Kant reaproxima arte e ajuizamento estético. Ao ressaltar o papel do gosto na atividade do gênio, Kant confronta o ajuizamento do belo natural e artístico compondo a relação arte - natureza com mais um viés: neste momento a não pureza do gosto no ajuizamento do belo artístico é explicitada, uma vez que na arte ocorre sempre a necessária atribuição de fins, bem como a mediação de um conceito sobre o que está sendo

ajuizado e a conseqüente participação da ideia de perfeição, que envolve a apresentação de um conceito. Além disso, a arte bela deve representar a natureza sempre de modo belo, ainda que sejam coisas “feias ou desagradáveis” como as “fúrias, doenças, devastações da guerra” (id., p. 169). Por isso, algumas feiuras simplesmente não têm representação possível na arte. Ao tratar da contrariedade sensível do nojo, por exemplo, o filósofo nos dá indicações de que neste caso o ajuizamento estético do belo não ocorre. Esse é o momento em que a arte não é mais análoga: ela *se torna* natureza.

[...] somente uma espécie de feiura não pode ser representada de acordo com a natureza sem deitar por terra toda a complacência estética, por conseguinte a beleza da arte: a saber, a feiura que desperta *asco*. Pois porque nesta sensação peculiar, que assenta sobre mera imaginação, o objeto é representado como se ele se impusesse ao gozo, ao qual contudo resistimos com violência, assim a representação artística do objeto não se distingue mais, em nossa sensação, da natureza deste próprio objeto e então é impossível que aquela seja tomada como bela (KANT, 2016, p. 169).

A “feiura que desperta asco”, por estar exposta publicamente como obra de arte, nos aparece como objeto de fruição, entrando em uma relação de violência com o espectador. Neste caso, na concepção do filósofo, não há mais distinção entre arte e natureza na sensação, mesmo que o entendimento esteja conceitualmente avaliando aquele objeto como obra de arte.

Se há alguma brecha para se tratar o ajuizamento sublime na arte, este seria um ótimo gancho, mesmo que para justificar o porquê da impossibilidade de um ajuizamento estético diante de uma contrariedade sensível qualquer em um objeto artístico. Neste caso, no entanto, o filósofo não menciona o sublime e fica claro apenas que o ajuizamento estético do belo de uma representação não ocorre se a sensibilidade for violentada. Por outro lado, para consumir uma representação sublime, o nojo teria que consistir em uma violência teórica, não sensível, além de não poder representar uma ameaça física à existência do espectador.

Em termos de “feiuras” ou contrariedades que podem ser representadas belamente pela arte, o filósofo menciona as esculturas que, por serem muito facilmente confundidas com a natureza, geralmente optam por representar as contrariedades alegoricamente. Aqui é o momento onde a mera faculdade de ajuizamento estética deve ser mediada por uma interpretação da razão para se realizar, colando elementos suprassensíveis nos objetos, representando-os em forma de alegoria.

Também a escultura exclui de suas figurações a representação imediata de objetos feios, porque **em seus produtos a arte é como que confundida com a natureza** e em vez disso permite representar, por exemplo, a morte (em um belo anjo tutelar), o valor guerreiro (em Marte), por uma alegoria ou atributos que se apresentam prazerosamente, por conseguinte só indiretamente mediante uma interpretação da razão e não por uma faculdade de juízo meramente estética (KANT, 2016, p. 169).

Essa parece ser, portanto, o tipo da representação de contrariedades que a arte bela pode admitir, na concepção kantiana, para que o juízo estético (e o prazer) tenha lugar: de modo indireto, com uma representação bela de temas contrários a fins (morte, guerra). Neste quesito o gosto se mostra como um atributo essencial ao gênio, para que a forma da representação apareça suficientemente livre, tanto das amarras das regras, conceitos e finalidades a que uma obra de arte está sujeita, quanto das contrariedades que venha a representar. Um juízo que está longe de ser espontâneo, mas fruto de um processo árduo de refinamento.

para dar esta forma ao produto da arte bela requer-se simplesmente gosto, no qual o artista, depois de tê-lo exercitado e corrigido através de diversos exemplos da arte ou da natureza, até sua obra e para o qual encontra, depois de muitas tentativas frequentemente laboriosas para satisfazê-lo, aquela forma que o contenta; por isso esta não é como que uma questão de inspiração ou de um elã livre das faculdades do ânimo, mas de uma remodelação lenta e até mesmo penosa para torná-la adequada ao pensamento, sem todavia prejudicar a liberdade no jogo daquelas faculdades (KANT, 2016, p. 169).

Adiante, o filósofo vai afirmar que mais importante do que uma imaginação fertilíssima e o espírito do gênio é o gosto, resultante da atividade do juízo para levar a intuição ao entendimento, limitando os excessos. Segundo o filósofo, o juízo de gosto em relação ao gênio

corta-lhe muito as asas e toma-o morejado 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 ideias consistentes, capazes de uma aprovação duradoura e ao mesmo tempo universal, da sucessão de outros e de uma cultura sempre crescente (id., p. 178).

Se por um lado o gênio precisa refinar o seu gosto, este último não é o responsável direto por sua produção. Por não ser uma faculdade produtiva, e pelo fato de que o seu mero juízo não é um indicativo de se estar diante de uma obra da arte bela, é não apenas

possível que o gênio atue sem o gosto suficientemente refinado (no caso do “cavalo desenfreado”¹⁶), mas também que o gosto atue sem a presença do gênio:

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. Mas a forma prazenteira que se lhe dá é somente o veículo da comunicação e uma maneira por assim dizer da apresentação, com respeito à qual em certa medida ainda se permanece livre, embora ela de resto esteja comprometida com um determinado fim. Assim se reivindica que o serviço de mesa ou também um tratado moral e mesmo um sermão tem que conter esta forma de arte bela, sem, entretanto, parecer procurada; mas nem por isso se chamará a elas de obras da arte bela. Entre estas, porém, se contam uma poesia, uma música, uma galeria de pinturas e outras; e assim se pode perceber, em uma obra que deve ser de arte bela, frequentemente um gênio sem gosto e em outra um gosto sem gênio (KANT, 2016, p. 170).

A arte bela, portanto, é resultante da atuação do gênio que não apenas domina a técnica, mas a domina com gosto, o capacitando a adequar a obra ao pensamento sem prejudicar a liberdade do jogo livre.

A união do gênio com o gosto refinado, porém, não explica por si só a atuação do gênio na produção de uma obra de arte. É possível que um ajuizamento estético seja feito sem que esta seja necessariamente uma atividade estimulante. O espírito também é um quesito essencial.

Uma poesia pode ser verdadeiramente graciosa e elegante, mas é sem espírito. Uma história é precisa e ordenada, mas sem espírito. Um discurso festivo é profundo e requintado, mas sem espírito. Muita conversação não carece de entretenimento, mas é contudo sem espírito; até de uma mulher diz-se: ela é bonita, comunicável e correta, mas sem espírito (KANT, 2016, p. 170).

O gênio acrescenta à sua criação o que Kant chamou de “espírito”, um elemento diferenciador que vivifica o ânimo, e provém de uma atividade produtiva da imaginação que consiste nas ideias estéticas. As ideias estéticas contrastam com as ideias da razão pelo fato de que as primeiras não são dizíveis ou explicáveis como estas últimas, porque têm contato direto com o que se apresenta na sensibilidade. Por isso o filósofo afirma que a imaginação é criadora de outras “naturezas”, tão naturais quanto a natureza empírica apreendida pelo entendimento, uma vez que a ideia estética tem como matéria prima a própria natureza.

¹⁶ Me refiro à expressão utilizada pelo filósofo de que um cavalo desenfreado não corre melhor do que um cavalo bem treinado, para ilustrar a importância da formação técnica na criação.

A faculdade da imaginação (enquanto faculdade de conhecimento produtiva) é mesmo muito poderosa na criação como que de 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 (KANT, 2016, p. 171).

O filósofo explica que se trata de ideias pelo fato de que estas aspiram “a algo acima dos limites da experiência”, se assemelhando às ideias da razão neste ponto, até mesmo na questão de, ao se apresentarem sensivelmente, ficarem com “aparência de uma realidade objetiva”. Também são ideias pelo fato de que nenhum conceito se adequa a elas (KANT, 2016, p. 171). Através das ideias estéticas o poeta usa a imaginação para apresentar (tornar sensível) o suprassensível, de um modo que não se apresenta na própria natureza 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 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 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** (id., ibid.).

O gênio produz ideias estéticas usando a imaginação. A arte, portanto, apresenta naturezas diversas, incomparáveis com a própria natureza, criadas pelo gênio. Portanto, a descrição do modo de funcionamento das ideias estéticas indica também o campo de ação da arte bela na concepção kantiana.

Em termos gerais, até agora, a arte bela é um todo que envolve a criação do gênio, que por sua vez tem a capacidade de estimular nosso ajuizamento estético. A arte bela é ao mesmo tempo fruto e disparador do ajuizamento do belo. Kant deixa claro que, em termos de ajuizamento, a arte bela é o local da conformidade a fins e do gosto.

Além desta característica de criação de outras naturezas, há uma relação intrínseca entre arte e conhecimento. Para o filósofo, a arte tem um caráter de incremento e expansão, não propriamente do conhecimento em si, mas da atividade cognitiva conceitual do ser humano em geral, uma vez que as ideias estéticas se prestam a vários conceitos ao mesmo tempo. A arte promove uma ampliação estética (ilimitada) da apresentação conceitual de um objeto: esta ampliação faz com que uma representação seja apreendida para além do que é apresentado. Deste modo, o conceito tem o potencial de ser enriquecido com uma carga estética.

Ora, se for submetida a um conceito uma representação da faculdade da imaginação que pertence à sua apresentação, mas por si só dá tanto a pensar que jamais deixa compreender-se em um conceito determinado, por conseguinte amplia esteticamente o próprio conceito de maneira ilimitada, então a faculdade da imaginação é criadora e põe em movimento a faculdade de ideias intelectuais (a razão), ou seja, **põe a pensar**, por ocasião de uma representação (o que na verdade pertence ao conceito do objeto), **mais do que nela pode ser apreendido e distinguido** (id, p. 172).

Nestes momentos a imaginação, portanto, cria e incrementa tanto a nossa sensibilidade quanto a atividade da razão através das ideias intelectuais. Quando não conseguem se envolver diretamente com conceitos, mas com o que ele chamou de relações secundárias entre os conceitos e suas consequências, as formas das ideias estéticas permitem “**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; [...]” (id., *ibid.*). Como exemplos dessas situações, Kant indica que “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” (id., *ibid.*).

É no contexto dessa discussão sobre o incremento da atividade cognitiva proporcionado pela arte bela que ocorre uma das poucas menções da terceira crítica à sublimidade e ao sublime na arte. O exemplo do §49 indica, simplesmente, que nós possuímos “conceitos de sublimidade e majestade da criação” e que eles podem ser representados por atributos lógicos, o que não ocorre no caso da representação do pavão da rainha do céu. A citação completa é:

Aquelas formas que não constituem a apresentação de um próprio conceito dado, mas somente expressam, enquanto representações secundárias da faculdade da imaginação, as consequências 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 os atributos lógicos aquilo que se situa em nossos conceitos de sublimidade e majestade da criação, mas algo diverso** que dá ensejo à faculdade da imaginação de alastrar-se por um grande número de representações afins, que permitem pensar mais do que se pode expressar, em um conceito determinado por palavras; e fornecem uma ideia estética que serve de apresentação lógica daquela ideia da razão, propriamente, porém, para vivificar o ânimo enquanto ela abre a este a perspectiva de um campo incalculável de representações afins (KANT, 2016, p. 172).

Mas esses conceitos são fonte de estímulos como os descritos acima, dando ensejo a um sem número de representações, que os ampliam (id., ibid.). A descrição do filósofo para este processo é a seguinte: neste caso a “ideia estética [...] serve de apresentação lógica daquela ideia da razão, propriamente, porém, para vivificar o ânimo enquanto ela abre a este a perspectiva de um campo incalculável de representações afins” (id., p. 172-3).

A sublimidade aqui vem como que “encaixada” em um ajuizamento estético do belo. Trata-se de uma qualificação para um conjunto de conceitos em torno da criação, vista sob o aspecto da majestade e da sublimidade. Aqui a sublimidade é uma expressão da arte. Voltamos assim à questão dos objetos sublimes: aqueles que incitam o nosso ânimo a imaginar a inacessibilidade da natureza, do ponto de vista da “Observação...”, ou ainda, do ponto de vista da Analítica, aqueles que se prestam à nossa transferência consciente de um sentimento de superioridade de nossa natureza racional diante das contrariedades sensíveis por sub-repção. Ampliando o conceito de criação, a sublimidade, portanto, atua na arte como aliada ao ajuizamento do belo.

3.2 DA DIVISÃO DAS ARTES BELAS E O SUBLIME

A última menção do sublime em relação com a arte bela ocorre, como vimos, no §52. Ela vem no contexto em que Kant está tratando dos critérios de classificação das artes belas. Tomando como critério principal a expressividade, a arte é comparada ao “o modo de expressão de que os seres humanos se servem no falar para comunicarem-se entre si tão perfeitamente quanto possível, isto é, não simplesmente segundo conceitos mas também segundo suas sensações” (id., p. 178-9). Assim como palavra, gesto e som comunicam pensamento, intuição e sensação respectivamente, em termos de expressão as belas artes se dividem em elocutivas, figurativas e na arte do jogo das sensações.

As elocutivas exprimem-se por palavras, são compostas por poesia e retórica e movimentam de um modo harmonioso e prolífico as faculdades do conhecimento, tendo a imaginação um papel mais produtivo na poesia. As artes figurativas expressam-se através de ideias, vindas pela intuição dos sentidos resultantes da impressão de figuras no espaço. Estas se dividem em verdadeiras ou aparentes, sendo as verdadeiras representadas pelas artes plásticas e as aparentes pelas pinturas. As artes plásticas são representadas pela escultura e pela arquitetura, a primeira com o objetivo de expressar simplesmente as ideias estéticas através da criação de outra natureza, e a segunda com um objetivo de uso, que limita a expressão das ideias estéticas. A arte pictórica, segundo tipo de arte figurativa, tem como característica principal apresentar “a aparência sensível como artisticamente ligada a ideias” (id., p.181). Dividida entre pintura e jardinagem, embora sejam tecnicamente diferentes, o efeito da expressão das ideias é o mesmo,

[...] o juízo de gosto sobre o que nessa arte é belo é sob esse aspecto determinado de modo uniforme: a saber, ajuizar somente as formas (sem consideração de um fim) da maneira como se oferecem ao olho, individualmente ou em sua composição segundo o efeito que elas produzem sobre a faculdade da imaginação (KANT, 2016, p. 182-3).

Por fim, o último modo de expressão das artes é o que ocorre através da promoção do “belo jogo das sensações” que são geradas externamente - mas ainda assim comunicáveis universalmente, adverte o filósofo - e que são constituídas pela música (“jogo artístico das sensações do ouvido”) e pela arte das cores (“jogo artístico das sensações da vista”). O nome da categoria é dúbio por si só: liga sensações - colocadas como uma parte subjetiva e não universalizável do ajuizamento estético - se referindo a um jogo, que é o exercício das faculdades do conhecimento durante o ajuizamento estético do belo. Para fazerem parte das artes belas, no entanto, o filósofo adverte que essas atividades precisam ser ajuizadas esteticamente, e usufruídas a partir de um prazer reflexionante. Neste quesito, Kant mantém-se na dúvida se as cores e os sons podem ser tomados como forma ou como mera sensação: “não se pode dizer com certeza se uma cor ou um tom (som) são simplesmente sensações agradáveis, ou se já se trata em si de um jogo belo de sensações e se, como tal, comporta, no ajuizamento estético, uma complacência na forma” (KANT, 2016, p. 183).

Cabe uma observação geral sobre estes critérios de divisão das belas artes empregados entre os §51 ao 54: em termos de ajuizamento, fica claro que se trata de uma análise de como o belo

é ajuizado diante de todos os exemplos. Em termos de incrementos, no entanto, no sentido de *parerga* dado por Allison, a sublimidade parece ter um papel reservado.

No §52 a apresentação do sublime é relacionada diretamente à arte bela. A explicação é, mais uma vez, lacônica, por isso vamos seguir de perto o fio argumentativo. O título é “da ligação das belas artes em um e mesmo produto”, ou seja, trata de como todas as belas artes indicadas podem se combinar para formarem produtos diferentes. Assim, a música se liga à poesia no canto, e ambos com o teatro para formarem a ópera.

Do mesmo modo que essas ligações entre as artes ocorrem é que o sublime se liga à arte (que como vimos é meio de expressão das ideias estéticas, que têm a beleza como fundamento). A passagem é a seguinte: “Também a apresentação do sublime, na medida em que pertence à arte bela, pode unificar-se com a beleza em uma *tragédia rimada*, em um *poema didático*, em um *oratório*, e nessas ligações a arte bela é ainda mais artística” (KANT, 2016, p. 184-5).

Portanto, Kant reconhece um lugar para o sublime na arte, como se entrevê aqui, mesmo de passagem. É possível uma apresentação do sublime na arte bela. A unificação do sublime com a beleza torna a arte “mais artística”. O mesmo já não ocorre com o juízo: a arte se torna mais artística em prejuízo da pureza do ajuizamento do belo. A arte bela se torna mais artística, mas menos bela:

se, porém [a arte bela se torna] também mais bela (já que se entrecruzam espécies diversas tão variadas de complacência), pode em alguns desses casos ser posto em dúvida. Pois em toda arte bela o essencial consiste na forma, que convém à observação e ao ajuizamento e cujo prazer é ao mesmo tempo cultura e dispõe o espírito, para ideias, por conseguinte o torna receptivo a prazeres e entretenimentos diversos (KANT, 2016, p. 185).

Aqui são colocadas duas situações: a união do sublime como incremento do belo e o ajuizamento estético do belo, este último como definitivamente prejudicado por tantos prazeres estéticos misturados. Para além do ajuizamento estético, Allison detecta dois modos de o sublime se relacionar com a arte em Kant: a arte como um modo sublime de representar (ALLISON, 2001, p. 338); e a arte que toma o sublime como um objeto de representação (id., p. 339). No caso do §52, o autor sugere que Kant se aproxima inclusive da tradição de estudos do sublime, que o associa a um estilo que promove a altivez, sobretudo quando consideramos a menção à inscrição do templo de Ísis. Segundo este autor, “Kant está aqui, pelo menos em

parte, apelando para a concepção retórica tradicional do sublime como consistindo essencialmente em um ‘tom elevado’ ou ‘alto estilo’, ou seja, uma sublimidade na forma de representação artística, em vez de no objeto retratado” (id., p. 338, tradução livre). Vale a pena detalhar mais esta análise sobre a concepção kantiana do sublime na arte.

Juntando as passagens dos §23, 49 e 52, que relacionam mais diretamente o sublime com a arte, Allison (2001) detalha diferentes tratamentos do sublime na narrativa kantiana. Sobre a observação do §23 - “o sublime na arte é sempre limitado pelas condições de concordância com a natureza” - ele sugere que a interpretação mais imediata leva a um entendimento de que o objeto sublime deve ter na arte uma representação o mais fiel possível da natureza ou pelo menos ser eficiente para evocar esse objeto à mente (p. 337-8). Em relação ao §49, onde é citado o poema de Frederico, o Grande, em que Kant observa que a consciência da virtude evoca “uma multidão de sentimentos sublimes e calmantes”, Allison ressalta que, neste caso, “o sublime não tem nada a ver com o poema em si, mas apenas com o estado psicológico que acompanha a virtude” (id., p. 338). Já na nota de rodapé desta mesma passagem, em que Kant menciona a inscrição de Ísis (“Eu sou tudo o que é, que foi, e que será, e nenhum mortal levantou meu véu”) e onde ele próprio observa que “talvez nada mais sublime já tenha sido dito, ou um pensamento mais sublimemente expresso”, muito embora seja uma inscrição e não propriamente uma obra de arte, o sublime, para Allison, se refere tanto ao “pensamento em si quanto ao modo de expressão” (id., p. 338). Finalmente, do já exposto caso do §52, além do que já foi comentado sobre a recuperação da tradição que refletia sobre o sublime a partir da retórica, que levantava um sentido sublime, Allison aponta uma reticência do filósofo em relação à consideração do sublime na arte, tanto por uma preferência pessoal quanto por uma dificuldade intrínseca à conciliação de um ajuizamento estético “misto”, uma vez que “em se esforçar para combinar um estilo sublime ou forma de representação com uma apresentação de bom gosto, o artista é, por assim dizer, forçado a satisfazer dois mestres de uma só vez” (id., p. 339).

Uma quarta passagem citada por Allison, dessa vez da *Antropologia*, relaciona o sublime diretamente com a arte e traz segundo ele um ponto de vista diferente dos anteriores: o filósofo apresenta o sublime como um *objeto* de representação, ao invés de apenas um *modo* de representação (id., p. 339). A citação é a da edição brasileira da *Antropologia*, ligeiramente modificada:

O sublime é realmente o contrapeso, mas não o reverso do belo, porque o empenho e a tentativa de se elevar à apreensão (*apprehensio*) do objeto desperta no sujeito um sentimento de sua própria grandeza e força, mas a representação no pensamento do sublime pode e tem sempre de ser bela na descrição ou apresentação <*Darstellung*>. Pois, do contrário, a admiração se torna assombro, que é muito diferente do encantamento, como um ajuizamento no qual a gente não se cansa de se surpreender (KANT, 2006, p. 138).

Para o autor, aqui fica ainda mais claro que, em se tratando de arte, o ajuizamento que impera é o do belo. O objeto da natureza que desperta o sublime pode ser descrito ou apresentado pela arte, mas se isso não for feito belamente não há condições para o ajuizamento estético, uma vez que a admiração dá lugar ao assombro. Ou seja, o lugar do sublime na arte é, também neste caso, apresentado como parergonal, como um incremento ao gosto, não ocorrendo um ajuizamento sublime tal como o descrito na “Analítica”.

Fica claro que todas as obras de arte que tencionam evocar um ajuizamento sublime estarão, para Kant, sempre sujeitas às regras do gosto, em dois sentidos: primeiro porque o gosto modera a criação do objeto (do gênio), para que a relação do expectador com a obra não se torne uma relação deste com a natureza; segundo porque o ajuizamento, digamos, “principal” seria sempre o do belo, e o sublime seria trazido quando muito como o “espírito”, uma vez que na arte bela qualquer representação deve ser conforme a fins.

Sobre esta ligação, Allison chama a atenção para os autores que tentam aproximar o papel do sublime na arte em Kant com a produção do gênio: eles consideram que o sublime seria a expressão de ideias estéticas pelo fato de que os dois lidam com a razão e não apenas com o entendimento. Para o autor, porém, esta aproximação não leva em consideração o papel bastante distinto da imaginação nos dois processos. Segundo ele, no caso da expressão das ideias estéticas do belo, a imaginação interage com o entendimento a partir de intuições que contêm abundância de atributos estéticos. Não é a imaginação que fracassa, mas o entendimento na síntese de conceitos. Já no sublime, a imaginação aponta para o suprassensível de modo negativo, a partir (da constatação) de sua “incapacidade de realizar as demandas da razão” (ALLISON, 2001, p. 340-1).

Como Kant expressa em uma caracterização do sublime dado no “Comentário Geral”, [E]le [o sublime] é um objeto de (natureza) a representação da qual determina a mente pensar na incapacidade da natureza de alcançar uma exposição de ideias" (KU 5: 268; 127).

Na última análise, então, é sua maneira essencialmente negativa de apresentação que decisivamente distingue o sublime do belo com respeito à expressão do suprassensível (id., p. 341).

Para Allison, portanto, não seria possível a imaginação levar ao entendimento, de um modo livre, algo que ela não sintetiza ou só sintetiza indiretamente. A contrariedade não atuaria de modo prazeroso senão diante da razão, através do suprassensível. Seria necessário considerar que o juízo reflexionante pudesse também conectar a razão ao entendimento, a razão funcionando como supridora de intuições sem conexão com as intuições sensíveis. Um procedimento ilegítimo para o conhecimento, segundo o filósofo, ou ainda gerador de doenças na cabeça.

Para todos os casos em que o sublime se conecta com a arte, portanto, fica a questão sobre de que forma o ajuizamento do belo se combina ao do sublime. É na *Antropologia*, um livro que não almeja se aprofundar no ponto de vista crítico, mas narrar uma pragmática onde se propõe a “conhecer o ser humano segundo aquilo que se pode fazer dele” (KANT, 2006, p. 143) que Kant vai abordar a conexão do belo e do sublime de um modo mais livre, detalhando um pouco mais as possibilidades com exemplos.

3.3 ANTROPOLOGIA E TERCEIRA CRÍTICA

A *Antropologia*, embora contenha uma mistura entre pontos de vista pré-críticos e críticos, apresenta o sentimento do prazer e do desprazer, no segundo livro da pragmática antropológica, sem o objetivo de justificar a necessidade e a universalidade dos juízos estéticos reflexionantes. Estes são mais um dentre os diversos ajuizamentos possíveis. Neste contexto, a presença do sublime na arte e a possibilidade de um ajuizamento sublime concomitante ao do belo não são eventos tão raros como na terceira crítica.

A primeira vez que o filósofo menciona o sublime neste livro, como temas não agradáveis imediatamente sendo representados belamente na arte, é no final do §67, onde se dedica a diferenciar conhecimento e gosto (id., p. 139). O gosto é caracterizado como um juízo reflexionante estético ligado à beleza, mas não ao sublime, ainda que este último seja um juízo estético.

Mesmo a apresentação <Darstellung> do mal ou do feio (por exemplo, em Milton, a figura da morte personificada) pode e tem de ser bela, se um objeto

deve ser representado esteticamente, mesmo que seja um Tersites, pois do contrário causa mau gosto ou asco, ambos contendo o esforço para repelir de si uma representação oferecida para fruição, ao passo que a beleza, ao contrário, comporta o conceito de um convite para a união mais íntima com o objeto, isto é, para fruição imediata (KANT, 2006, p. 139).

Este seria o caso de um objeto que normalmente evoca o sublime sendo representado belamente, provocando, portanto, um ajuizamento belo, uma vez que a forma prepondera no ajuizamento estético reflexionante. Mas não há um esclarecimento de como isso ocorre em termos das faculdades.

Na *Antropologia*, mesmo que em si o sublime não seja objeto para o gosto, ele pode ser apresentado artisticamente desde que siga as regras do gosto e seja apresentado belamente. Na ligação do sublime com o belo, o gosto deve imperar.

O sublime, portanto, não é realmente um objeto para o gosto, mas para o sentimento de comoção; a apresentação artística dele, todavia, pode e deve ser bela em sua descrição e na vestimenta (nos acessórios, *parerga*), porque caso contrário é selvagem, rude e repelente e, assim, contrária ao gosto (KANT, 2006, p. 141).

Adiante, o filósofo trata novamente da ligação do gosto com o sublime. Após afirmar que a moda está erroneamente associada ao gosto, pois ela não passa de uma ânsia de querer se distinguir socialmente, afirma que o “gosto ideal” pode ser ligado ao sublime, numa passagem que lembra o §52, quando menciona uma arte “ainda mais artística” na presença do sublime: “O verdadeiro gosto, o gosto ideal, pode se ligar à magnificência, portanto, a **algo sublime que é simultaneamente belo** (como um magnífico céu estrelado, ou se isso não soa muito pequeno, a igreja de São Pedro em Roma)” (id., p. 143).

Muito diferente é o tratamento do sublime nas “Analíticas”, uma vez que são voltadas não para a descrição, mas para a validação e justificativa dos ajuizamentos estéticos. A fenomenologia deste tipo de ajuizamento, que envolve o belo e o sublime ao mesmo tempo, foi abordada superficialmente pelo filósofo na terceira crítica, ao final do §14, na “Analítica do belo”, quando trata da pureza e da impureza dos juízos. Há os elementos que se misturam à forma nas obras, como as cores nos quadros e os sons na música, mas essa mistura, enquanto atrativos, vivifica a forma do objeto representado, além de despertar e manter a atenção sobre o objeto (KANT, 2016, p. 66-7). O sublime, então, aparece logo após o filósofo tratar de outros tipos de impurezas: ele aparece dentre os ornamentos da obra (*parerga*) – que

consistem nas molduras externas dos quadros, por exemplo – mas não se misturam à obra, como as cores e os sons. Estes ornamentos também aumentam o prazer estético em intensidade, mas só enquanto se relacionam com a obra. Em si, são apenas um adorno que “rompe com a autêntica beleza” (id., p. 67). A conclusão implícita deste parágrafo é que, se o sublime está envolvido na obra, ele serve para adorná-la, não se misturando a ela, impedindo a pureza do ajuizamento estético do belo.

Mas é neste ponto que a “Analítica” se distancia tanto da *Antropologia* quanto dos próprios parágrafos da terceira crítica sobre a arte: aqui, não tendo que proceder à justificativa do juízo puro de gosto, estes incrementos e essas misturas são vistos como elementos integrantes do ajuizamento estético. Estes elementos são considerados atributos estéticos da obra, que são na verdade o seu espírito, o que diferencia a obra de arte bela das demais obras. Neste contexto, um juízo de gosto, embora seja o elemento mais importante, não basta para definir a arte bela: “... para a arte bela seriam requeridos *faculdade da imaginação, entendimento, espírito e gosto*” (KANT, 2016, p. 178).

Parece não haver a possibilidade de dois ajuizamentos que são promovidos a partir da conformação diferente das faculdades e por vezes com atuações opostas, como Allison assinalou no caso da imaginação, se manifestarem ao mesmo tempo, ou ainda, de que forma a arte comportaria essa manifestação “dupla”. A descrição do movimento das faculdades feita pelo filósofo, na continuação do trecho da *Antropologia* citado, parece reforçar a sugestão de Allison de que o sublime na arte em Kant permanece limitado pelo belo.

Com a expressão "uma bela alma" se diz tudo o que se pode dizer para torná-la [o] fim da mais íntima união com ela; pois grandeza e força da alma referem-se à matéria (os instrumentos para certos fins), mas a bondade da alma refere-se à forma pura sob a qual todos os fins têm de poder se unir e que, por isso, onde é encontrada, é como o Eras do mundo da fábula, criadora original mas também supraterrana -, essa bondade da alma é, porém, o ponto intermediário em torno do qual o juízo de gosto reúne todos os seus juízos sobre o prazer sensível que pode ser ligado à liberdade do entendimento (KANT, 2006, p. 139).

A beleza da alma se liga à bondade, que funciona como princípio maior (ou forma pura) em torno do qual todos os juízos sobre prazeres sensíveis que são ligados à liberdade do entendimento são ligados. Grandeza e força, como princípios da sublimidade, “funcionam” aqui como matéria, ou seja, instrumentos para certos fins, a saber, instrumento para a beleza.

3.4 OBSERVAÇÃO GERAL SOBRE OS JUÍZOS REFLEXIONANTES ESTÉTICOS.

Uma parte da terceira crítica que se aproxima da perspectiva da *Antropologia* no sentido de estudar como o ser humano interage com os objetos esteticamente vem logo após a “Analítica do sublime”, como uma observação ou comentário sobre os juízos reflexionantes estéticos. Kant inicia esta parte anunciando que vai deslocar o foco da analítica da faculdade de julgar estética e vai analisar dois elementos mencionados nas ”Analíticas”, mas não postos em primeiro plano, que são os objetos e o sentimento de prazer, ele mesmo um objeto de estudo: “Em referência ao sentimento de prazer um objeto deve contar-se como pertencente ao agradável, ou ao belo, ou ao sublime, ou ao bom (absolutamente)” (KANT, 2016, p. 116).

Aqui a classificação dos objetos como estéticos acompanha a classificação dos diferentes sentimentos de prazer descritos nas “Analíticas”: o agradável, o bom, o belo e o sublime. Fica claro que nem todo sentimento de prazer estético é reflexionante, apenas os que são universalizáveis e livres de determinações sensíveis ou morais. Mas, para isso, é preciso analisar como se manifestam estes diferentes prazeres, em que eles se diferenciam, em que eles se aproximam.

A ênfase na distinção entre os diferentes sentimentos de prazer visa, através dos critérios aplicados, destacar características dos sentimentos de prazer advindos dos juízos reflexionantes estéticos do belo e do sublime. Em relação às faculdades envolvidas, o agradável se relaciona com a apetição, o belo e o sublime com o juízo reflexionante, e o bom com a razão prática. Os pontos de confronto iniciais se dão entre o agradável e o belo e entre o moralmente bom e o sublime. Portanto, destaca o prazer do juízo reflexionante estético em relação à apetição e à razão prática.

Diferente do prazer do agradável, que é ligado à apetição e aos sentidos e, portanto, apenas ao gozo (um tipo de prazer efêmero) – que é tanto maior quanto maior a quantidade do estímulo – o prazer do belo, além de reclamar uma qualidade do objeto, “cultiva, enquanto ao mesmo tempo ensina a prestar atenção à conformidade a fins no sentimento de prazer” (KANT, 2016, p. 116). Já o prazer do sublime se diferencia daquele obtido com o absolutamente bom, na medida em que este último é produzido a partir de um juízo determinante e não reflexionante, uma vez que a sua necessidade (modalidade) assenta sobre conceitos a priori que “contém em

si não simplesmente pretensão, mas também mandamento de aprovação para qualquer um” (id., *ibid.*). Além disso, o prazer da moralidade tem como referência a liberdade, enquanto o do sublime, a natureza. O “aparentamento” entre o sentimento de prazer com o bom e o sublime se dá na medida em que os dois são promovidos contra o interesse dos sentidos. Os obstáculos são superados a partir da sensação de “superioridade sobre a sensibilidade pela superação dos mesmos como modificação do seu estado” (id., p. 117). O aparentamento também se dá com o belo, e quando se misturam esses sentimentos não perdem a sua pureza, o que não ocorre quando se trata da mistura com a apetição:

a sensação [...] de superioridade sobre a sensibilidade pela superação dos mesmos como modificação de seu estado, isto é, o sentimento moral, é contudo aparentada à faculdade de juízo estética e suas condições formais, na medida em que pode servir para representar a conformidade a leis da ação por dever ao mesmo tempo como estética, isto é, como sublime, ou também como bela, sem prejuízo de sua pureza, o que não ocorreria se se quisesse pô-la em ligação natural com o sentimento do agradável (id., p.117).

Decorrente desses fatores, o filósofo então conclui que o prazer do belo é obtido com o simples ajuizamento, ou seja, espontaneamente e sem nenhum interesse. Já o prazer do sublime, por sua vez, é um prazer definido como “instantâneo” (id., p. 117) que se dá ao resistirmos ao interesse dos sentidos a partir da percepção de nossa faculdade suprassensível.

O prazer no belo e no sublime, como ajuizamentos estéticos universalmente válidos, têm fundamentos subjetivos, a saber a sensibilidade e as faculdades superiores do ânimo. Este prazer pode tanto estar a favor da sensibilidade – desde que referida para o que o filósofo chamou de entendimento contemplativo – como também contra a sensibilidade, mas concordando sempre com os propósitos de nossas faculdades. É assim que, para Kant, o sentimento moral está na base tanto do belo como do sublime (id., p.117).

Definir belo e sublime como sentimentos decorrentes de ajuizamentos estéticos universais, sem se preocupar em validar esses ajuizamentos como universais, confere uma perspectiva diferente a este trecho da terceira crítica. Temos uma detalhada avaliação de como os objetos despertam o ajuizamento estético, de como este ajuizamento se manifesta, a partir de uma caracterização filosófica dos sentimentos. Vale dizer que os sentimentos do ajuizamento estético puro são aqueles promovidos por um juízo já refinado, que traz à consciência todos os

elementos que conferem um prazer passageiro, mas priorizam os estímulos que nos afetam mais profundamente, a saber, os que envolvem a constituição de nossas próprias faculdades.

Daí a definição do sublime como “objeto da natureza”, contrariando a afirmativa da “Analítica” de que o sublime não está nos objetos, mas no ser humano: “Pode-se descrever o sublime da seguinte maneira: ele é um objeto (da natureza), cuja representação determina o ânimo a imaginar a inacessibilidade da natureza como apresentação de ideias” (id., p.117). Na analítica do sublime, os objetos aparecem sob o ponto de vista de como eles disparam o nosso juízo estético. Mas não é feita uma caracterização desses objetos como uma apresentação (negativa) de uma ideia, o que quer dizer neste contexto uma descrição filosófica dos efeitos do sublime sobre a nossa sensibilidade. Assim, com a análise da “Observação...” pretendemos examinar se, em termos de objeto e sentimentos, há alguma interdição para o juízo do sublime na arte, semelhante à da “Analítica”.

Inicialmente o filósofo aborda como o objeto sublime estimula o juízo reflexionante. Conforme a passagem acima, é o objeto sublime, e não o belo, que sinaliza a imaginação para a inacessibilidade da natureza como apresentação de ideias no plano lógico. No plano estético, porém, isso muda. O juízo reflexionante estético tem a capacidade de ampliar matematicamente ou dinamicamente a nossa representação das intuições, promovendo a ampliação de nossa sensibilidade em relação ao objeto. O objeto disparador não é a principal apresentação no sublime, a imaginação o reveste como uma apresentação do suprasensível, negativa.

Segundo Kant, o esforço de tentar adequar a representação dos sentidos à ideia, junto com o “sentimento de inatingibilidade” da faculdade da imaginação, formam um conjunto que apresenta uma “conformidade a fins subjetiva de nosso ânimo no uso da faculdade da imaginação para sua destinação suprasensível” (id., p. 118), ou seja, sentimos prazer quando a faculdade da imaginação se move na direção do funcionamento superior do ânimo. O objeto que dispara o prazer do sublime, portanto, evoca a apresentação de outro que não pode ser apresentado objetivamente na natureza: o suprasensível.

Este algo que não se apresenta objetivamente nos faz ainda perceber que o suprasensível se afasta “totalmente da natureza no espaço e no tempo” (id., *ibid.*). Essa percepção, por sua vez, nos faz perceber que “só temos a ver com a natureza enquanto fenômeno”, e a apresentação da natureza como um “em si” é fruto de uma ampliação estética (matemática ou dinâmica) de

nossa faculdade da imaginação, e assim essa representação final da natureza é “ajuizada como subjetivamente conforme a fins” porque o nosso ânimo está fundado sobre uma destinação de si para o sentimento moral.

Kant avança, assim, na tradução filosófica do sentimento envolvido no prazer do juízo reflexionante. Reflexionante no sentido de que o ajuizamento, em última instância, se volta para uma conformação de nossas próprias faculdades, impulsionado no sublime por um objeto que tem a sua síntese frustrada ou uma percepção da impotência, de modo a nos colocar acima de qualquer obstáculo imaginado com a percepção do suprassensível¹⁷.

Em termos de sentimento do sublime da natureza, Kant afirma que a disposição do ânimo é semelhante à disposição para o sentimento moral. A diferença é que neste último a eticidade vigora com a razão imprimindo violência aos sentidos. No caso do sublime, porém, a violência é reportada como sendo exercida pela própria imaginação, no gozo de sua liberdade, produzindo um sentimento dito negativo, “ou seja, um sentimento da faculdade da imaginação de privar-se por si própria da liberdade, na medida em que ela é determinada conformemente a fins segundo uma lei diferente da do uso empírico” (id., p.119) Essa privação, porém, é resultado de uma ampliação do seu uso, não mais sensível, mas suprassensível. Não uma privação material, mas imaginada:

O assombro que está no limite do terror, o pavor e o arrepio sagrado que apanha o observador à vista de cordilheiras que se elevam aos céus, de gargantas profundas e águas que irrompem nelas, de desertos cobertos por sombras profundas que convidam à meditação melancólica etc. - não é, na segurança em que o observador sabe que ele está, um medo efetivo, mas somente uma tentativa de entrar nisso através da imaginação, (...) (id., ibid.).

O uso suprassensível da imaginação, portanto, toma todos os sentimentos citados (assombro, pavor, arrepio sagrado, a vontade de meditar melancolicamente) como sendo provocados deliberadamente a partir de uma *observação segura* dos objetos da natureza. Deste modo o prazer reflexionante é descrito, em seguida a essa observação:

[...] não é, na segurança em que o observador sabe que ele está, um medo efetivo, mas somente uma tentativa de entrar nisso através da imaginação,

¹⁷ A prof. Virgínia de Figueiredo (2017) traz no capítulo “Duas ou três coisas que eu sei sobre a reflexão” uma ótima compilação das definições de reflexão envolvidas na movimentação do juízo estético. No entanto, como não iremos aprofundar essa questão, ficamos com o sentido mais ao pé da letra do termo.

para sentir o poder da mesma faculdade, ligar o assim suscitado movimento do ânimo com o seu estado de repouso e deste modo ser superior à natureza em nós próprios, por conseguinte também à natureza fora de nós, na medida em que ela pode ter influência sobre o sentimento de nosso bem-estar (KANT, 2016, p. 119).

A incursão da imaginação no suprassensível, portanto, gera um prazer que remete a uma espécie de euforia com a nossa própria faculdade de superar a “natureza em nós próprios” primeiro, e a “natureza fora de nós” como decorrência dessa primeira superação. Assim é que o objeto, se objetivamente é contrário a fins, é representado como subjetivamente conforme a fins a partir da reflexão do juízo estético, que adequa as medidas estimadas pela imaginação às ideias da razão, mesmo que sem conceitos.

Pois a faculdade da imaginação, [quando opera] segundo a lei da associação, torna o nosso estado de satisfação fisicamente dependente; mas a mesma, quando opera segundo princípios do esquematismo da faculdade do juízo (consequentemente enquanto subordinada à liberdade), é instrumento da razão e de suas ideias, como tal, porém, é um poder de afirmar nossa independência contra as influências da natureza, de rebaixar como pequeno o que de acordo com a primeira é grande e, deste modo, pôr o absolutamente grande somente em sua própria destinação [moral] (isto é, do sujeito). Esta reflexão da faculdade de juízo estética para elevar-se à adequação à razão (embora sem um conceito determinado da mesma) representa contudo o objeto como subjetivamente conforme a fins, mesmo através da inadequação objetiva da faculdade da imaginação em sua máxima ampliação em relação à razão (enquanto faculdade das ideias) (KANT, 2016, p. 119-120).

Temos que o prazer estético do sublime da natureza, portanto, muito mais do que do objeto em si, depende de uma determinada *relação* que se estabelece com o objeto, de uma perspectiva sob a qual este objeto é observado. Para um ajuizamento puro do sublime, não adianta ser um objeto da natureza, afirma Kant, se ele for ajuizado de acordo com um conceito de fim:

Se, pois, se chama de *sublime* à visão do céu estrelado, 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 a fins, **mas se tem que considerá-lo simplesmente do modo como o vemos, como uma vasta abóbada que tudo engloba**; e simplesmente a esta representação temos que submeter a sublimidade que um juízo estético puro atribui a este objeto (KANT, 2016, p. 120).

A natureza bruta, à qual o filósofo se referiu na “Analítica”, portanto, pode também ser a natureza vista sob a perspectiva de sua expressão pura, tal qual ela se nos apresenta, despojada

de nossos conhecimentos prévios. O mesmo ocorre no exemplo do oceano, que neste exemplo é ajuizado segundo várias perspectivas:

Do mesmo modo não temos que considerar a vista do oceano como o *pensamos*, enriquecido com toda espécie de conhecimentos (que porém não estão contidos na intuição imediata), por assim dizer como um vasto reino de criaturas aquáticas, como o grande reservatório de água para os vapores que impregnam o ar com nuvens em benefício da terra, ou também como um elemento que na verdade separa entre si partes do mundo, conquanto, porém torne possível a máxima comunidade entre eles: pois isto fornece puros juízos teleológicos; **mas se tem que poder considerar o oceano simplesmente, como o fazem os poetas, segundo o que a vista mostra**, por assim dizer se ele é contemplado em repouso, como um claro espelho de água que é limitado apenas pelo céu, mas se ele está agitado, como um abismo que ameaça tragar tudo, e apesar disso como sublime (id., *ibid.*).

A contemplação do oceano exemplifica bem as diferentes perspectivas sob as quais um objeto pode ser ajuizado: o mesmo oceano em estados diferentes se presta ao sublime matemático (visto em sua infinitude), ao dinâmico (como um abismo que tudo traga) e até mesmo como belo (um claro espelho d'água). É fundamental, assim, para o prazer estético puro, que haja liberdade de funcionamento da faculdade do juízo:

A conformidade a fins estética é a conformidade a leis da faculdade do juízo em sua liberdade. A complacência no objeto depende da **relação na qual queremos colocar a faculdade da imaginação**, desde que ela entretenha por si própria o ânimo em livre ocupação. Se contrariamente alguma outra coisa, seja ela sensação sensorial ou conceito do entendimento, determina o juízo, então ela na verdade é conforme a leis, mas não o juízo de uma livre faculdade do juízo (id., p. 121).

A possibilidade de colocar-se em uma relação determinada com o objeto faz com que ele possa ser ajuizado sob várias perspectivas em sequência. Kant menciona que, quando se tem um objeto como a lei moral, o prazer advindo dele pode ser de cunho intelectual puro (moral) ou estético, como sublime.

[...] o (moralmente) bom intelectual e em si mesmo conforme a fins, **se ajuizado esteticamente**, tem que ser representado não tanto como belo quanto, muito antes, como sublime, de modo que ele desperta mais o sentimento de respeito (o qual despreza o atrativo) do que o de amor e da inclinação íntima; (id., p. 122)

A natureza é posta em perspectiva também quando consideramos a natureza fora de nós ou a natureza em nós:

a natureza humana não concorda com aquele bom tão espontaneamente, mas somente mediante violência que a razão exerce sobre a sensibilidade. Inversamente também aquilo que denominamos sublime na natureza fora de nós ou também em nós (por exemplo certos afetos) é representado e assim pode tornar-se interessante somente como um Poder do ânimo de elevar-se sobre certos obstáculos da sensibilidade através de princípios morais (id., ibid.).

O sublime da natureza em nós – os afetos – é a via, portanto, por onde o sublime artístico passa a ser discutido nesta parte da terceira crítica. Conforme vimos em citação anterior, o sublime da natureza fora de nós é uma decorrência do sublime da natureza em nós. Faz-se necessária uma incursão sobre a questão dos afetos e o sublime.

Até agora vimos como a representação dos sentimentos que envolvem o sublime acompanha uma disposição do ânimo específica em que nos colocamos. Parte de uma violência dos sentidos que, no entanto, resulta em prazer na medida em que o juízo reflexionante rebate essa frustração como conforme a fins para nossa dimensão suprassensível. Para isso, o juízo deve estar livre e sem nenhuma determinação ou lei que o conduza.

Os afetos, segundo Kant, interrompem o funcionamento livre da razão prejudicando a nossa livre deliberação. O filósofo os define sempre em confronto com as paixões, que também interrompem o funcionamento livre da razão, mas não a nossa capacidade de deliberar. A nota desta parte, resume o que na “Antropologia” é tratado com mais vagar, no terceiro livro. Muito embora lá o afeto seja tratado na parte da análise da faculdade da apetição, a nota da terceira crítica não deixa dúvida: ele é apenas um sentimento, bem diferente da paixão, que é uma inclinação¹⁸.

Os afetos são especificamente distintos das paixões. Aqueles se referem somente ao sentimento; estas pertencem à faculdade de apetição e são inclinações que dificultam ou impossibilitam a determinação do arbítrio por princípios. Aqueles são tempestuosos e irrefletidos; estas são duradouras e refletidas. Assim, o desgosto, enquanto raiva, é um afeto, ao passo que o ódio (sede de vingança) é uma paixão. A última não pode jamais, e de nenhum ponto de vista, ser denominada sublime; pois, se no afeto a liberdade do ânimo é inibida, na paixão ela é suprimida (id., p. 122).

¹⁸ Paixão como *Leidenschaft*, em alemão, tem um significado bem distinto do termo em português, que frequentemente é associado ao enamoramento.

Por mais que interrompam o funcionamento da nossa razão, os afetos muitas vezes podem nos impulsionar e vivificar o ânimo, mas não as paixões. Estas nunca impulsionam nem vivificam. Elas funcionam de um modo peculiar que nos escraviza. Os afetos prejudicam a nossa capacidade de deliberação, ou seja, nos escravizam porque em meio a uma grande emoção perdemos o controle sobre as escolhas de nossa ação. Mas eles são breves, passam rápido, e nós podemos nos voltar (refletir) sobre eles.

Já as paixões não embotam nossas ações. Os afetos tiram a nossa capacidade de deliberar, e borram também nossos fins. Já sob efeito da paixão deliberamos, escolhendo conscientemente nossas ações em direção a um fim. Por isso, elas são, segundo Kant, mais danosas para a nossa liberdade do que os afetos. Ambos nos acometem, mas os afetos são mais inevitáveis porque nos acometem de um modo avassalador e até mesmo fisiológico. As paixões só são evitáveis quando se persegue o uso livre da razão como um ideal. Só assim podemos nos conscientizar de o quanto algumas escolhas e ações nos escravizam.

No §75 da “Antropologia”, Kant afirma que existe uma forma de os afetos atuarem sem prejudicarem o funcionamento da razão:

Na representação do bem moral a razão pode provocar uma animação da vontade (nos discursos religiosos ou políticos para o povo ou mesmo também sozinho para si mesmo) por meio da conexão de suas ideias com intuições (exemplos) que são adjudicadas àquelas, e por conseguinte, avivam a alma em vista do bem, não como efeito, mas como causa de um afeto, onde no entanto essa razão ainda continua mantendo as rédeas nas mãos e se acarreta de um *entusiasmo* pelo bom propósito, o qual, porém, terá propriamente de ser incluída na *faculdade de apetição* e não no afeto, como um *sentimento* sensível mais intenso (KANT, 2008, p. 153-4).

Portanto, quando os afetos são causa das ações, ao invés de embotar eles são estimulados pela razão. Diante o filósofo exemplifica este fato com a coragem:

a coragem como afeto (pertencendo assim à sensibilidade) pode, contudo, ser despertada também pela razão e é, desse modo, verdadeira bravura (força da virtude). Não se deixar intimidar por chacotas nem por escárnios, recheados de ditos picantes, mas por isso mesmo tanto mais perigosamente, zombeteiros e perseguir inabalavelmente o seu caminho, é uma coragem moral que muitos que se distinguem por bravura em batalha ou duelo não possuem (KANT, 2008, p. 155).

Ainda assim, voltando ao texto da terceira crítica, Kant afirma que qualquer que seja o afeto ele prejudica a liberdade, e portanto não há prazer advindo da razão a partir dele.

todo afeto é cego, quer na escolha de seu 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 (KANT, 2016, p. 122-3).

Mas logo em seguida o filósofo explica como o afeto pode gerar um prazer estético: “Esteticamente, contudo, o entusiasmo é sublime, porque ele é uma tensão das faculdades mediante ideias, que dão ao ânimo uma impulsão que atua bem mais poderosa e duradouramente que o impulso por representações dos sentidos” (id., p.123). O entusiasmo, portanto, definido anteriormente como o “bom com afeto”, proporciona, portanto, uma maior durabilidade, mais próximo do prazer estético reflexionante. Do mesmo modo, é também sublime o sentimento de admiração, em oposição ao de estupefação. Após constatar que também a ausência de afeto pode ser sublime – e um sublime até mais primoroso porque junta com o comprazimento da razão – ele traz a seguinte observação sobre os sentimentos de admiração e estupefação:

Unicamente tal modo de ser do ânimo chama-se nobre, cuja expressão é posteriormente aplicada também a coisas, por exemplo, edifícios, um vestido, um estilo de escrever, postura corporal etc., quando ela provoca não tanto *estupefação* <Verwunderung>, afeto na representação da novidade que ultrapassa a expectativa, quanto *admiração* <Bewunderung>, uma estupefação que não cessa com a perda da novidade, o que ocorre quando ideias em sua apresentação concordam sem intenção e sem arte / artifício <Kunst> com o comprazimento estético (KANT, 2016, p. 123).

A disposição do ânimo nobre, ou seja, não “afetado” por uma capacidade de controle racional, proporciona uma capacidade de se afetar de um modo duradouro, como ocorre com a admiração.

Daqui seguem-se exemplos de que tipos de afetos “sublimes” acompanham ou não a arte: a divisão entre afetos vigorosos e afetos lânguidos confere aos vigorosos um status de esteticamente sublime, mas aos lânguidos este status é negado. Afeto vigoroso é sublime porque “desperta a consciência de nossas faculdades a superar toda resistência” (id., p. 123) como por exemplo “a cólera e mesmo o desespero (a saber, o indignado, mas não o desencorajado)”. O afeto lânguido não é esteticamente sublime porque ele se caracteriza por

um desprazer com este esforço de superação. Por outro lado, pode se aproximar de uma beleza que Kant classifica como “sensível” (id., ibid.).

As comoções são sentimentos que “se fortalecem até o afeto” e são divididas em dois tipos, as audazes e as ternas. Apenas as audazes são esteticamente sublimes. As ternas são qualificadas como sentimentalismo, na medida em que há a negação da superação da limitação sensível. Persistir na dor voluntariamente, iludir-se pela fantasia conscientemente “como se fossem efetivos” (as ilusões), são características de uma alma doce, porém fraca, qualificada com alguma beleza mas do tipo fantástica, nunca contendo entusiasmo (id., p. 124).

Partindo desta classificação, Kant enumera as obras de arte e cultura que, na sua concepção, não contribuem para a superação de nossas fraquezas: romances e espetáculos chorosos; preceitos morais que evocam mentalidades nobres falsamente. Eles não são estéticos porque são incapazes “de todo respeito pela honra da humanidade em nossa pessoa e pelo direito dos seres humanos (o qual é algo totalmente diverso de sua felicidade) e em geral de todos os princípios sólidos, [...]” (id., ibid.). O mesmo ocorre com discursos religiosos que não fortalecem a autoconfiança e a capacidade “de resistência contra o mal em nós” e de superar nossas inclinações. Até mesmo a falsa humildade é contrária ao sentimento estético, porque “põe no desprezo de si, no arrependimento lamentoso e fingido e em uma postura meramente sofredora do ânimo a maneira como unicamente se pode ser agradável ao ente supremo” (id., ibid.). Nenhum destes afetos ternos, portanto, “se conciliam uma vez sequer com aquilo que pode ser contado como beleza, mas muito menos ainda com o que pode ser contado como sublimidade do tipo de ânimo” (id., ibid.).

Desde o ensaio pré-crítico *Observações em torno do sentimento do belo e do sublime*, Kant classifica os sentimentos que são “estéticos” em contraposição aos “exagerados” ou “degenerados”, analisando os afetos que estão na base dos sentimentos de prazer e desprazer estéticos e não estéticos. A retomada deste tipo de análise, feita quase 30 anos antes pelo filósofo, conta agora com um arcabouço teórico que possibilita recolocar a questão das considerações do sublime em torno da arte com base na atuação livre do juízo reflexionante.

Por outro lado, vale considerar que ele retoma na terceira crítica, sem muita explicação, uma sublimidade que se manifesta diante de contrariedades que só têm ligação com a natureza a partir da capacidade destes objetos de nos afetarem mais ou menos profundamente – a

“natureza em nós” – de uma determinada forma, cujo resultado seja o avivamento do ânimo. Também não é qualquer avivamento: o afeto deve conduzir a um estado de prazer estético, ou seja, duradouro, desinteressado, e sem propósito. A descrição a seguir indica que o filósofo também descartou alguns afetos vigorosos, que podiam muito bem-estar se referindo a expressões ditas artísticas.

Mas também movimentos do ânimo tempestuosos, quer sejam ligados, sob o nome de edificação, a ideias da religião ou a ideias pertencentes apenas à cultura, possuidoras de um interesse em sociedade, por mais que os movimentos do ânimo também ponham em tensão a faculdade da imaginação, de modo nenhum podem erguer pretensão à honra de uma apresentação sublime se não abandonam uma disposição de ânimo que, conquanto, só indiretamente, tenha influência sobre a consciência de sua força e decisão em relação ao que uma pura conformidade a fins intelectual comporta (ao suprassensível) (id., p. 124).

Por não abandonarem uma disposição de ânimo que não desafia totalmente a sensibilidade, estes afetos acabam cumprindo uma função de “ginástica” no ânimo, que são mobilizadores sem serem reflexionantes:

todas estas comoções pertencem somente ao *movimento* que de bom grado se exercita em vista da saúde. A agradável fadiga, que se segue a tal agitação pelo jogo dos afetos, é um gozo do bem-estar proveniente do restabelecido equilíbrio das diversas forças vitais em nós e que no fim culmina em algo idêntico ao gozo que os libertinos do Oriente consideram tão deleitoso, quando eles, por assim dizer, massageiam os seus corpos e suavemente pressionam e deixam vergar todos os seus músculos e artérias; só que lá o princípio motor encontra-se em grande parte em nós; aqui, ao contrário, totalmente fora de nós. Assim, Lá alguém crê-se edificado por um sermão, no qual contudo nada é construído (nenhum sistema de máximas boas), ou ter-se tornado melhor por uma tragédia, enquanto simplesmente está contente por um tédio felizmente eliminado. Portanto, o sublime **sempre** tem que referir-se à *maneira de pensar*, isto é, a máximas para conseguir a preponderância o domínio do intelectual e das ideias da razão sobre a sensibilidade (id., p. 124-5).

A ideia de que a tragédia, ao lado de outras expressões artísticas, cumpre uma função fisiológica, às vezes salutar, às vezes não, é citada na *Antropologia* algumas vezes. O último caso foi exemplificado quando o filósofo trata das causas “do aumento ou da diminuição das sensações dos sentidos quanto ao grau” (KANT, 2006, p. 61). Enquanto a sensibilidade é embotada com a monotonia, que ele define como a “completa uniformidade nas sensações”, a variação de estados é, segundo o filósofo, o mais recomendado para se manter o ânimo em

saudável movimento¹⁹: “a natureza mesma ordenou que a dor se introduza abruptamente entre sensações agradáveis e que entretém o sentido, e, assim, torne a Vida interessante” (id., p. 63).

No entanto,

é de mau gosto introduzir intencionalmente nela a dor em vista da variação e se causar dor; é despropósito deixar-se despertar para realmente sentir o renovado adormecer ou fazer como um editor do romance de Fielding (*As aventuras de Tom Jones*), que, depois da morte do autor, inseriu ainda uma última parte nele a fim de introduzir, para efeito de variação, também ciúme no casamento .com o qual se encerrava a história), porque **o agravamento de um estado não é o aumento do interesse que os sentidos têm por ele, nem mesmo numa tragédia**. Pois conclusão não é variação (KANT, 2006, p. 63).

O recurso de aumentar a dramaticidade na expressão artística não aviva o ânimo porque não promove nenhuma variação, mas uma finalização de um ato. Conclui-se que não necessariamente uma tragédia para Kant seja uma expressão artística que estimule ajuizamentos estéticos. Por outro lado, não há nada dizendo que ela não possa ser. No segundo livro da *Antropologia*, ela aparece como uma ginástica anímica, que revigora os sentidos pela alternância. Não é, portanto, um exemplo de prazer estético, mas de um movimento que alterna deleite e dor. Aqui ele evoca novamente o par romance e tragédia.

Por que o jogo (principalmente por dinheiro) é tão atraente e por que, quando não se volta em demasia para os próprios interesses, é a melhor distração e recuperação após um longo esforço do pensamento, já que não fazer nada só lentamente proporciona a recuperação? Porque ele é o estado em que temor e esperança incessantemente se alternam. Depois dele, o jantar é saboroso e também melhor a digestão. - Por meio do que *espetáculos teatrais* (tragédia ou comédia) são tão sedutores? Porque em todos *eles* surgem certas dificuldades - inquietação e hesitação em meio a esperança e alegria - e assim o jogo de afetos contrários é, ao término da peça, promoção à vida para o espectador, pois o colocou internamente em movimento. - Por que um romance de amor termina com o casamento e por que razão um volume suplementar (como em Fielding), que a mão de um inepto prolonga até a vida conjugal, é repugnante e de mal gosto? Porque o ciúme, como a dor dos apaixonados entre suas alegrias e esperanças, é, *antes* do casamento, um tempero picante para o leitor, mas *no* casamento, um veneno; pois, para falar na língua dos romances, "o fim das dores de amor é, ao mesmo tempo, o fim do amor" (entenda-se com afetos) (id., p. 129).

Temos, portanto, que a mobilização dos afetos é um estimulador ou vivificador do ânimo, mas que a simples alternância dos estados não implica num jogo livre ou em uma liberdade de atuação do juízo e da imaginação, típicos do ajuizamento estético. Por outro lado, como vimos

¹⁹ Esta era também uma ideia presente no ensaio pré-crítico sobre o sentimento do belo e do sublime de 1764.

na tipificação das artes da terceira crítica, os afetos também compõem as artes mistas, como a música, não impedindo o ajuizamento estético. Portanto, os exemplos de tragédia e romances de mau gosto, muito embora evidenciem o envolvimento de afetos, não indicam também que estes tipos de arte jamais possam ser objeto de um ajuizamento estético. Os afetos em determinadas circunstâncias, como vimos, geram sentimentos que são harmônicos com os ajuizamentos estéticos, e muitas vezes também o favorecem.

Em relação ao sublime e a arte, vemos que alguns afetos, como a admiração, compõem um estado de ânimo dito sublime. Se considerarmos a arte como fundamentalmente a promoção de alguma afetação no ser humano, podemos considerar a possibilidade de que o sublime possa estar presente de alguma forma, sem ser incompatível necessariamente com o ajuizamento do belo, como na perspectiva da *Antropologia*, quando retoma os exemplos da “Análítica do sublime”: “O verdadeiro gosto, o gosto ideal, pode se ligar à magnificência, portanto, a **algo sublime que é simultaneamente belo** (como um magnífico céu estrelado, ou se isso não soa muito pequeno, a igreja de São Pedro em Roma)” (id., p.143). São sublimes enquanto os observamos em sua magnitude pura, como natureza, ressaltando apenas a sua potencialidade desafiadora de nossos sentidos, que evoca a nossa razão para nos elevar vencendo esses desafios. São belos quando a imaginação muda de perspectiva e resolve mobilizar um arsenal conceitual que leva a uma ampliação do entendimento a partir de uma perspectiva estética. Neste modo de avaliar dependem, portanto, bem menos da capacidade maior ou menor de um objeto específico despertar a nossa sensibilidade em uma direção ou em outra do que de nós de nos colocarmos em diferentes perspectivas.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A “Analítica do sublime” nos apresenta a crítica do ajuizamento sublime, ressaltando os aspectos que o inserem como um juízo reflexionante estético no sistema transcendental, enfocando o seu caráter universal subjetivo. A análise de todo o quadro conceitual deixou claro, neste sentido, que a interdição da arte para este ajuizamento se refere a uma busca pelo ajuizamento sublime em seu estado puro, que ocorre apenas diante de uma natureza, mas não qualquer natureza: a natureza bruta, livre de conceitos e intencionalidade. No entanto, em meio a esta mesma análise, Kant se refere a uma “inteira comoção com o sublime” diante das pirâmides do Egito, que são obras humanas.

O estranhamento só aumenta com o passar da exposição filosófica, na medida em que constatamos que não são tão infrequentes as menções do próprio filósofo a manifestações sublimes e sublimidades nos mais variados contextos, que também não se referem apenas ao que nós chamamos de natureza bruta. A possibilidade de um sublime impuro se torna evidente à medida que percorremos a narrativa da terceira crítica, assim como o sublime artístico também é mencionado, mas não analisado sistematicamente.

Em busca de uma redução para estes estranhamentos, destacamos exemplos dados na terceira crítica de situações que apontam para várias manifestações estéticas de elevação do ser humano diante de uma contrariedade da sensibilidade qualificadas como sublimes. Nenhuma delas, no entanto, aponta para uma descrição fenomenológica completa do que ocorre no ajuizamento sublime, tal qual enfatizado na sua “Analítica”. São situações em que momentaneamente, mesmo estando diante de obras humanas, a sensibilidade capta o objeto em sua “conformidade total com a natureza”, para citar o trecho do §23. Diante de templos e pirâmides, em uma determinada posição de onde temos a possibilidade de intuir apenas o absolutamente grande estético, ampliamos a capacidade da imaginação ao invocar o infinito racionalmente. Esse também é o caso de determinados cultos religiosos, cujos mandamentos permitem ao ser humano se manter elevado diante da onipotência da divindade. O mesmo ocorre com inscrições religiosas que exprimem mandamentos que não diminuem os seus fiéis diante de imagens que representam um poder ao qual eles devem se submeter.

Vimos até mesmo que é possível um ajuizamento estético que envolva sublimidade acerca de profissões humanas, cujas contrariedades elevam mais do que outras. O ajuizamento estético

sublime também está presente nas relações humanas quando as contrariedades na vida material e relativas à satisfação de nossas necessidades permitem uma elevação racional. Ao tratar do sublime na arte, na terceira parte do primeiro livro da terceira crítica, Kant também menciona inscrições literárias que expressam o inefável e evocam a nossa superioridade diante da impotência da expressão linguística. Por fim, vimos como o sublime ocupa um papel de avivador do sentimento do belo artístico, na medida em que não apenas coloca nossas faculdades em jogo livre, mas ajuíza a superioridade dessas faculdades diante da sensibilidade, mesmo que a imaginação esteja diante de uma obra de arte, que para Kant é o local da conformidade a fins por excelência. Mas se não há prazer no sublime sem um desprazer, onde residiria o desprazer do sublime artístico? Que contrariedades estão envolvidas na arte segundo Kant?

Vimos que nas representações artísticas as “feiuras” devem ser sempre representadas belamente. Mas, ao que tudo indica, a beleza da representação das feiuras continua nos remetendo a elementos que são violentos à nossa sensibilidade, mesmo que não diretamente. O que vale dizer que somos capazes de ajuizar a beleza sem perder a consciência de que há um poder avassalador ou desafiador de nosso intelecto que, no entanto, podemos derrotar racionalmente. É uma operação indireta, semelhante à que o filósofo comentou em relação à sua recomendação de que era necessário estar em segurança para que o sublime se manifestasse: pode parecer forçado e mecânico, mas segundo ele isso não reduz a intensidade do sentimento.

Abaci considerou estes exemplos como uma resposta estética incompleta do sublime, mas tudo indica que as respostas vão depender de como nos dispomos diante dessas situações e suas contrariedades, seja fisicamente, seja moralmente, e, no caso da arte, intelectualmente. O juízo reflexionante estético puro é provavelmente apresentado por Kant como uma manifestação paradigmática e que serve como horizonte para todas as manifestações estéticas ditas impuras ou menos intensas e duradouras em nosso ânimo, consideradas no contexto dos parágrafos posteriores à dedução, onde se esboça o que Vieira considerou uma teoria estética. Embora Kant não tenha mencionado uma sublimidade impura na “Analítica”, a exemplificação que ele fornece para o sublime, mesmo não sendo exemplos de natureza, não indica exatamente uma incompatibilidade com seu sistema explicativo, e pode sugerir a existência e a relevância de se considerar gradações de intensidade e duração desses ajuizamentos. Os exemplos dos ajuizamentos do sublime diante dessa diversidade de objetos

culturais, mesmo que não apontem necessariamente para uma resposta estética completa, como avaliou Abaci, promovem ainda assim o sentimento de elevação do ser humano sobre a natureza a partir de objetos culturais diversos que estimulam a nossa racionalidade esteticamente. No caso dos exemplos com a arte especificamente, eles sugerem por vezes um uso do sublime como uma categoria estética de análise semelhante ao tradicional: uma forma elevada de expressar o inefável.

Partindo em sentido contrário, foi necessário então analisar as concepções kantianas em torno da arte para ver os possíveis pontos de contato com o ajuizamento sublime. Antes de definir a arte bela, Kant confronta a arte em geral com diversos ofícios, embora em alguma medida ele veja possibilidade de interpenetração de todos com algum grau de beleza. Fundamental para que algo seja visto como arte é que, por ser uma atividade prática e por depender da razão, é uma atividade humana que tem como característica principal a liberdade da criação, o não atrelamento do seu fazer a um efeito previsto, mesmo que tenha que lidar com a técnica, que põe um freio no emprego da liberdade desenfreada.

Para destacar a arte bela da ciência, por sua vez, basta saber que a ciência nunca é predicada de beleza. Por outro lado, conhecimento e arte, se interpenetram, mas a arte bela se destaca por não ter um fim objetivo, uma vez que o propósito é apenas a obtenção de prazer. A origem do prazer também ajuda a diferenciar as artes: se é um prazer sobretudo dos sentidos, é uma arte agradável. Na arte bela, o prazer se origina da reflexão do juízo que gera o jogo livre entre imaginação e o entendimento. Os objetos das artes agradáveis também se destacam porque não são passíveis de uma comunicação universal, como o são os objetos das artes belas.

A relação entre a natureza e a arte apresentada pelo filósofo é essencial para a investigação do sublime artístico, uma vez que a manifestação do ajuizamento sublime foi descrita apenas enquanto diante da natureza. O sentido de que a arte parece natureza é que a obra de arte bela se apresenta como natureza, ou seja, com as suas próprias regras e livre de coerção. Também o gênio é um elemento que borra os limites destes dois polos, unindo natureza e técnica de um modo exemplar.

Até esse ponto, portanto, os principais elementos que envolvem a descrição do ajuizamento da arte bela – a vivificação do ânimo através da produção de múltiplas possibilidades de

representação trazidas pelas ideias estéticas, as regras do gosto que refinam o juízo do gênio para frear a atividade da imaginação, fazendo com que as obras produzidas por ele conduzam as intuições livremente ao entendimento ou à razão sem o propósito de conhecimento – contrastam com o momento em que Kant se refere ao sublime diante da arte. Isso porque a concepção de arte apresentada pelo filósofo não admite que o seu juízo estético seja fundado na contrariedade dos sentidos, elemento fundamental para o juízo do sublime. Como vimos no caso do nojo, essa contrariedade sensorial impede que o juízo estético se estabeleça diante da obra de arte, resultando em desprazer sem ser seguido de prazer. Outras contrariedades, no entanto, são passíveis de serem representadas belamente, segundo o filósofo. As contrariedades intelectuais, por sua vez, são vivificantes do ânimo e favoráveis ao juízo estético, como foi visto no caso das esculturas que apresentam estes elementos alegoricamente, de modo a não serem apreciadas “como natureza”.

Na consideração das ideias estéticas, por mais que elas tenham os seus efeitos comparados com os das ideias da razão, referem-se em uma atividade da imaginação relacionada ao conhecimento, ou seja, o seu resultado reflexionante é sempre relacionado a uma produtividade intensa do entendimento. Algo bem diferente do juízo do sublime, que não se reporta ao elemento externo, mas ao próprio sujeito e à sua posição superior diante da natureza sensível.

Assim, parece que, ao mesmo tempo em que Kant não admite um juízo puro do sublime diante de uma obra de arte, os debates do sublime na arte realizados até então não foram descartados pelo filósofo. A moralidade evocada por um juízo do belo natural ou do belo artístico aponta para uma concordância do ser humano com a natureza, muito diferente da superioridade sobre a sensibilidade evocada num juízo sublime. Em relação ao sublime, portanto, arte não teria outro papel que não o de, mediatamente, evocar uma possibilidade de seu juízo diante da natureza, trazendo à consciência do ser humano que ele é superior à sensibilidade, mas essa apresentação se dá ao mesmo tempo em que o belo evoca harmonia e acordo com a natureza. Tudo indica que o talento natural do gênio, para que tenha sucesso na reunião desses dois elementos, tenha que dar primazia à harmonia, utilizando sempre o sublime como instrumento para o avivamento da beleza, fornecendo-lhe temas ou promovendo o interesse através do modo de apresentação da obra. Um juízo estético que concorde com uma obra de arte, portanto, deve apresentar uma contrariedade que seja no máximo mediada pela consciência da intenção do gênio de

mobilizar o nosso ânimo. Por isso também, em outra passagem do §23 da terceira crítica, Kant justifica o porquê de o sublime como um juízo não ser tão rico em consequências como o belo. Enquanto o belo amplia o nosso conceito de natureza,

[...] naquilo que nela [na natureza] costumamos denominar sublime não há assim absolutamente nada que conduza a princípios objetivos especiais e a formas da natureza conformes a estes, de modo que a natureza, muito antes, em seu caos ou em suas mais selvagens e desregradadas desordem e devastação, suscita as ideias do sublime quando somente poder e grandeza podem ser vistos. Disso vemos que o conceito do sublime da natureza não é de longe tão importante e rico em consequências como o do belo na mesma; e que ele em geral não denota nada conforme a fins na própria natureza, mas somente no *uso* possível de suas intuições, para suscitar em nós próprios o sentimento de conformidade a fins totalmente independente da natureza (KANT, 2016, p. 91).

A conformidade a fins no uso de nossas intuições também contrasta com um último estranhamento mencionado ao longo do trabalho e matizado com uma pequena incursão na *Antropologia* e na “Observação...”, onde o sublime, que está fundamentalmente “em nós” na “Analítica”, passa a ser avaliado a partir dos efeitos dos “objetos sublimes” em nossos sentimentos. A sub-repção foi definida na “Analítica” como a operação mental responsável por esse deslocamento, mas na *Antropologia* e na “Observação...” o sublime da natureza “fora de nós” se torna uma decorrência da “natureza em nós” a partir de uma análise do papel dos afetos na promoção de uma disposição de ânimo favorável ao juízo estético do sublime. Aí fica claro que intuir uma “natureza bruta” na natureza fora de nós depende de uma capacidade de nos colocarmos em uma disposição específica, que envolve não apenas um posicionamento físico diante do objeto, como no caso das pirâmides ou da igreja de São Pedro, mas também da qualidade dos sentimentos e de como vivenciamos os afetos envolvidos. Sob este viés analítico, não parece haver qualquer impedimento para que o sublime se manifeste na arte, antes pelo contrário: ele compõe uma disposição de ânimo que enriquece a sua apreciação. Fica apenas no ar a questão de como se dá esta disposição de ânimo no ser humano: se ela pode ou não ser intencional e conscientemente formada, com vistas à promoção da vida do ser humano.

REFERÊNCIAS

- ABACI, Uygur. Kant's Justified Dismissal of Artistic Sublimity. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 66, no. 3, 2008, pp. 237–51.
- Abaci, Uygur. “Artistic Sublime Revisited: Reply to Robert Clewis”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 68, n. 2, p. 170-3, 2010.
- ACHLEI, R. C. C. O lugar da obra de arte na filosofia do sublime do século XVIII. *Griot: Revista de Filosofia*, [S. l.], v. 20, n. 3, p. 257–273, 2020.
- ALLISON, Henry E., *Kant's Theory of Taste: A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- BARBOSA, Ricardo. Kant trágico, in: ALVES JÚNIOR, Douglas Garcia (org.). *Os destinos do trágico: arte, vida e pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica/FUMEC, 2007, p.35-48.
- BOILEAU-DESPREUX, Nicolas e VIEIRA, V. Prefácio ao Tratado do sublime. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 7, n. 14, p. 18–27, 2014.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas, SP: Papirus, Editoras das Universidades de Campinas, 1993.
- CLEWIS, Robert R. A Case for Kantian Artistic Sublimity: A Response to Abaci. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 68, no. 2, 2010, pp. 167–70.
- CLEWIS, Robert R. *The Kantian sublime and the revelation of freedom*. New York: Cambridge University Press, 2009.
- CLEWIS, Robert. The Place of the Sublime in Kant's Project. *Studi Kantiani*, v. 28, p. 149–68, 2015.
- COSTELLOE, T. (ed.). *The Sublime: From Antiquity to the Present*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- FIGUEIREDO, Vinícius. Introdução, in: KANT, Immanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime; Ensaio sobre as doenças mentais*. Tradução e estudo de Vinicius de Figueiredo. São Paulo: Editora Clandestina, 2018, p. 15-26.

- FIGUEIREDO, Virgínia. *Horizontes do Belo – Ensaio sobre a estética de Kant*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.
- FRANK, Manfred; LARTHOMAS, Jean-Paul; PHILONENKO, Alexis. *Sobre a terceira crítica*. Tradução de Filipe Duarte. Lisboa: Instituto Piaget, 2007.
- GUYER, P. Kant's Distinction between the Beautiful and the Sublime. *The Review of Metaphysics*, Vol. 35, No. 4 (Jun., 1982), pp. 753-783.
- GUYER, Paul. Feeling and Freedom: Kant on Aesthetics and Morality. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 48, no. 2, 1990, pp. 137–46.
- GUYER, P. *Kant and the claims of taste*. New York (USA) e Melbourne (Australia): Cambridge University Press, 2a. edição, 1997.
- GUYER, P. The poetic possibility of the sublime, Hungarian Academy of Sciences, *Working Papers in Philosophy*, 2015/3, p. 1-18.
- KANT, Immanuel. *Duas Introduções à Crítica do Juízo*. Tradução de Ricardo Terra e Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. Tradução de Clélia Aparecida Martins. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 3ª ed. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.
- KANT, Immanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime; Ensaio sobre as doenças mentais*. Tradução e estudo de Vinicius de Figueiredo. São Paulo: Editora Clandestina, 2018. p. 225.
- SCHAPER, Eva. “Taste, sublimity and genius: The aesthetic of nature and art”. In: GUYER, Paul(ed.). *The Cambridge Companion to Kant*. New York (USA): Cambridge University Press, 2012, p. 367-393.
- SUSSEKIND, Pedro. Schiller e a atualidade do sublime, in: SCHILLER, F. e SUSSEKIND, P. (org.). *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p.75-120.
- TERRA, Ricardo. Reflexão e sistema: as duas introduções à Crítica do Juízo, in: KANT, Immanuel. *Duas Introduções à Crítica do Juízo*. Tradução de Ricardo Terra e Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1995.

TERRA, Ricardo. *Passagens* – Estudos sobre a filosofia de Kant. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

VIEIRA, Vladimir M. O conceito de sublime e a teoria estética kantiana. 2001. Dissertação (mestrado em filosofia) – Faculdade de Filosofia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

VIEIRA, Vladimir. Prólogo. In: _____. *Entre a razão e a sensibilidade a estética pós-kantiana e o problema da cisão entre sensível e supra-sensível*. (doutorado) Rio de Janeiro, UFRJ, 2009, p. 14-25.

VIEIRA, Vladimir. O duplo papel da imaginação no sublime kantiano. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.14, p. 105-111, julho 2013.

VIEIRA, Vladimir. Exaltação. *Estudos Kantianos*, Marília, v. 6, n. 2, p. 87-96, Jul./Dez., 2018.