

## Traduzir em imagens Gênio e expressão simbólica na *Crítica do juízo*

Luís Nascimento\*

**Resumo:** O objetivo do texto é discutir, a partir dos consagrados comentários de Gérard Lebrun e de Louis Guillermit, a importância sistemática da noção de apresentação na *Crítica do juízo* de Kant.

**Palavras-chave:** apresentação – gênio – juízo – imagem – reflexão

*O sentido é ou absoluto ou relativo; pelo último nós referimos nossa sensação a um objeto, pelo primeiro a nós próprios. O sentido absoluto é sentimento (Kant 2, Reflexão 288, p. 108).*

*A reflexão engrandece o sentimento (id., ibid., Reflexão 576, p. 248).*

“Eu não busco”, escreve Kant, “as causas físicas do gênio (imaginação, memória, etc.), pois elas não estão em nosso poder. Eu busco as forças que dão às *naturais* sua direção, portanto apenas o *principium* formal”

\* Doutorando do Departamento de Filosofia da FFLCH-USP.

(Kant 2, *Reflexão 960*, p. 421; grifo nosso). Como nos mostra essa importante *Reflexão 960*, citada por vários comentadores<sup>(1)</sup>, a questão do gênio para Kant é encontrar para as “forças naturais” uma ordem, uma direção, ou seja, há de existir uma regra que oriente essa naturalidade característica da genialidade, mas justamente por ser natural, original e espontânea, essa regra não pode ser determinada. É esse o paradoxo contido na noção kantiana de gênio, a idéia de uma espontaneidade regrada, algo como um método originário que permitirá pensar as relações entre duas noções até agora inconciliáveis, a de arte e a de natureza – o âmbito da técnica e da intenção humanas, reino do “fazer (*facere*)”, cuja consequência é uma “obra (*opus*)”, e o domínio do “agir e atuar em geral (*agere*)”, que tem como consequência um “efeito (*effectus*)” (*id.*, *ibid.*, p. 244). Ainda que não determinada, ou melhor, ainda que não *determinável*, a pressuposição de um *lugar* (*Ort*) em que se encontrem natureza (entendida como esse “agir e atuar em geral”, pelo qual os elementos naturais são meros efeitos, e não produtos) e arte (a própria técnica humana, “a produção por liberdade, isto é, por arbítrio, que toma como fundamento de suas ações a razão”) (*idem* 3, p. 244) se faz necessária quando se percebe um vínculo entre o sentimento suscitado pela contemplação do mundo natural e aquele que o homem vivencia ao atuar livremente, conforme sua razão: “Como o espetáculo do reino vegetal nos causa o prazer que experimentaríamos a todo instante no reino dos fins, um *pacto secreto* une a floresta à cidade ética” (Lebrun 6, p. 523; grifo nosso).

Mas como dar credibilidade a esse acordo tão nebuloso e oculto entre natureza e liberdade? Como esclarecer e expressar esse “pacto secreto”, visto que ele se mostra desde já como algo indeterminável, que não pode ser inteiramente visto, nem dito, e, portanto, jamais será apreendido pela nossa *faculdade discursiva* (o entendimento)? Por fim: como entendê-lo?

“Para entender”, nos diz Lebrun, “o homem precisa de *imagens*” (*id.*, *ibid.*, p. 294) – eis o que o autor de *Kant e o fim da metafísica* denomina uma teoria da “ilustração” (*Versinnlichung*), pela qual se busca preencher um conceito com uma imagem a fim de entendê-lo. “A prova da realidade de nossos conceitos requer sempre intuições”, escreve Kant no § 59 da *Crítica do juízo*, “se se trata de conceitos empíricos, as intuições chamam-se

*exemplos*. Se aquelas são conceitos de entendimento puros, elas são chamadas *esquemas*” (Kant 4, p. 195). No entanto, o que a prova da realidade de nossos conceitos esconde é, segundo Lebrun, que ela sempre será uma *busca por imagens*, isso é “dissimulado, de uma certa maneira, pelo esquematismo teórico, em que a adoção da imagem ou do exemplo acha-se no mesmo nível que a relação com o objeto”. É necessário, então, para um melhor entendimento da própria atividade de compreender que “se amplie o esquematismo para que ele convenha tanto ao juízo teórico quanto ao juízo prático, seu centro de gravidade se deslocará e nós nos contentaremos em defini-lo como a possibilidade de *traduzir em imagens*” (Lebrun 6, p. 294).

Toda *tradução em imagens*, toda tentativa de dar a um conceito um referente intuitivo que lhe sirva de conteúdo ou estofo (*Stoff*), pode ser dita *esquema*. “Os fenômenos”, acrescenta Lebrun, “são esquemas, mas nem todos os esquemas são fenômenos” (*id.*, *ibid.*). A operação que leva o nome de *esquematismo* não se restringiria, nesse sentido, ao âmbito teórico, ao conhecimento da natureza pelo entendimento, uma vez que um juízo prático também buscaria uma imagem. Esse seria, como dissemos, um sentido mais amplo para *esquema*, englobando as duas partes do que Kant, no início da *Primeira introdução à Crítica do Juízo*, chamou de “conhecimento racional por conceitos” (Kant 5, p. 31): a prática e a teoria. Mas para o conhecimento prático falar-se-á antes de *tipo* do que de *esquema*:

“A típica é um procedimento geral do *entendimento* para determinar o critério com o qual se reconhecerá o conceito: há ‘tipo’ quando *a forma de uma lei em geral* – e não mais a forma das representações sensíveis – dá uma ‘imagem’ a um conceito puro – ou, antes, uma fórmula no sentido matemático, ‘que determina de maneira inteiramente exata e sem dar ocasião a erro aquilo que se deve fazer para resolver um problema’” (Lebrun 6, p. 294-5).

Na *típica* é *a forma de uma lei em geral* que serve de imagem para um conceito da razão prática. Esse formalismo busca “dar um sentido ao inteligível para que a moralidade tenha chance de tornar-se operante”, procura pela

“sensibilização’ da lei” e, portanto, pressupõe “*um modo de figuração* tal que ele não faça alusão ao tempo, forma das representações sensíveis” (Lebrun 6, p. 295). Mas como *figurar* ou *sensibilizar* (*versinnlichen*) sem o tempo? É possível achar uma imagem para algo atemporal, visto que toda imagem é representação e o tempo, por sua vez, forma de todas as representações?

Agora, não se trata mais de meros conceitos da razão prática (queavam sua objetividade não de modo real, na apresentação de uma intuição, e sim pela forma de uma lei em geral), mas, diríamos, de sua aplicabilidade – não está mais em causa o simples âmbito prático, mas sua relação com a natureza, com o mundo. Trata-se da possibilidade de o homem agir de acordo com princípios racionais e livres *na* natureza. É preciso, então, que a liberdade se exerça em um domínio que não é originariamente o seu, e que aquilo que está fora da ordem do tempo ganhe uma imagem. O atemporal tem de se sensibilizar, e é a *ação* que, paradoxalmente, terá de dar algum nível de realidade ao que permanece imóvel: o inteligível. Para que uma ação moral se efetue é preciso que expressões como *ordem do mundo* e *unidade sistemática*, não obstante o fato de não possuírem um referente intuitivo, signifiquem algo, que façam algum sentido, que não sejam vazias e que, portanto, tenham alguma imagem:

“Essas significações [ordem do mundo e unidade sistemática] são inconcebíveis, já que ‘conceber’ [*begreifen*] quer dizer ‘apreender a possibilidade do objeto’; mas devo pelo menos compreender [*verstehen*] o sentido, ali mesmo onde o conteúdo não pode ser exibido” (*id.*, *ibid.*, p. 288; grifo nosso).

Em busca desse “sentido”, temos de sensibilizar o que, por definição, não é sensível e fazer com que a imagem pinte o inapreensível. Uma tarefa nada fácil, já que assenta sobre o próprio paradoxo que a torna tão problemática – como dizer o indizível? “Que se encontre”, responde-nos Lebrun, “uma regra que tenha um sentido no sensível, mas cujo enunciado esteja livre de qualquer implicação temporal: apenas *a forma da lei natural* instaurará essa homogeneidade entre sensível e supra-sensível e permitirá a ex-

pressão deste naquele” (Lebrun 6, p. 295). Precisamos de uma regra que guarde relação com a sensibilidade e com o tempo, mas que também resguarde alguma liberdade diante deles, sem a qual não poderia estar próxima da atemporalidade do supra-sensível. A solução do impasse somente é viável graças a um modo de representação intuitivo da mesma faculdade que possibilita o esquema, o modo de representação simbólico da imaginação: “Todas as intuições que submetemos a conceitos *a priori* são ou *esquemas* ou *símbolos*, dos quais os primeiros contêm apresentações diretas, e os segundos apresentações indiretas do conceito”. Os esquemas apresentam um conceito “demonstrativamente”, os símbolos “mediante uma analogia (para a qual nos servimos também de intuições empíricas), na qual a faculdade do juízo cumpre uma função dupla: primeiro, de aplicar o conceito ao objeto de uma intuição sensível e então, segundo, de aplicar a simples regra da reflexão sobre aquela intuição a um objeto totalmente diverso, do qual o primeiro é somente um símbolo” (Kant 4, p. 196-7). Assim, um moinho pode simbolizar um estado despótico, um estado monárquico pode ser simbolizado por um corpo animado, etc.<sup>(2)</sup>. Nossa linguagem, diz-nos Kant, “está repleta de semelhantes apresentações indiretas segundo uma analogia” (*id.*, *ibid.*, p. 197). Para ele, as palavras *fundamento*, *depende* e *fluir* (com o sentido de “fluir de algo”) não são esquemáticas quando aplicadas a conceitos: é apenas simbolicamente que um conceito *depende*, *flui*, ou tem *chão*, *base* ou *fundamento* [*Grund*]. O modo simbólico de expor um conceito acaba por ampliá-lo para além de sua definição, uma vez que para apresentar sua imagem relaciona-o a um ou mais conceitos. Todos sabemos que um moinho não é um Estado despótico, mas a dificuldade de encontrar uma imagem precisa para um tal Estado leva-nos a fazer uma analogia entre o mecanismo do primeiro e o funcionamento do último – a analogia amplia o conceito de ambos, agora engrenagens podem ser comparadas a articulações políticas. Por certo, essa ampliação de significados em uma analogia desse tipo traz consigo um nível de imprecisão e indeterminação que não é aceitável para o esquematismo teórico, mas, por outro lado, possibilita que se encontre uma imagem, mesmo que um tanto imprecisa, para aquilo que o mesmo esquema julga problemático e sem sentido (*unsinn*).

E é justamente no modo simbólico de apresentação que Guillermit julga encontrar uma característica fundamental da genialidade. De acordo com ele, a grande descoberta dos §§ 46-50 da *Crítica do juízo* é a noção de gênio como princípio formal da expressão simbólica:

“Eles [os §§ 46-50] descobrem no *gênio* o princípio de uma expressão [*Ausdruckt*] como *dissos logos* [duplo dizer] ou discurso indireto, de algum modo o gênio faz a natureza falar a linguagem da liberdade e a liberdade a da natureza. Esse modo de expressão ao pôr a ordem *natural* numa relação indireta e analógica com a ordem *moral*, poderia ser designado como constituindo uma *simbólica* da crítica da faculdade de julgar, comparável à típica da razão prática que encontraria na lógica da natureza um *tipo* apropriado à lei moral” (Guillermit 1, p. 172; sublinhado nosso).

Comparável à típica, sem dúvida, e é nesse sentido que Guillermit dirá que a liberdade despertada pela contemplação do belo é “a liberdade moral, mas sem conceito e no simples jogo das faculdades” (*id.*, *ibid.*, p. 175), mas também comparável ao esquematismo, na medida em que, como nos mostrou Lebrun, o que aqui (no modo simbólico) está em jogo são as mesmas faculdades que trabalham em prol do conhecimento teórico: imaginação e entendimento. A expressão simbólica pode, então, ser vista como uma espécie de esquematismo às avessas, uma vez que nela, ao contrário do esquema, é o conteúdo intuitivo que expande o conceito, e não esse que constrange o primeiro. Comparável, por fim, à típica da razão prática e ao esquematismo teórico. Não por acaso o símbolo será a melhor expressão de um vínculo ou comunicação entre teoria e prática, e o gênio, como produtor de linguagem simbólica, poderá ser visto como o *princípio formal* que possibilita a passagem entre esses dois conhecimentos: “O gênio será, em Kant, o lugar, se não da mistura, ao menos o da passagem da natureza à liberdade, pois é nele que a natureza dá sua regra à arte, sob a forma de uma *regra indeterminada*” (*id.*, *ibid.*, p. 177; grifo nosso).

A exigência de uma regra indeterminada para a formulação de um princípio como o gênio já aparecia, como vimos, na *Reflexão 960*. “É necessário”, diz Guillermit, “que o conceito, a regra, seja suficientemente indeterminada para tornar impossível o retorno a um julgamento determinante, a um julgamento teórico de conhecimento” (Guillermit 1, p. 176). “Portanto”, conclui Lebrun, “o problema da bela-arte só pode ser resolvido se a imaginação, sem guiar-se por uma regra [*Unregemässigkeit*], não é todavia ausência de regra [*Regellosigkeit*]” (Lebrun 6, p. 539). A bela-arte, expressão e “arte do gênio” (Kant 3, p. 246), *obra* que tem de fazer as vezes de *mero efeito* e, assim, ser julgada *como se fosse natureza*, apesar de continuar sendo um produto da técnica, tem de ser também uma *regra que não é conforme a regras*: algo que não segue nenhuma outra determinação, senão aquela que provém da própria originalidade de seu produtor. Uma vez que o gênio é o princípio formal que possibilita um modo de representação tal como o simbólico, então a bela-arte (por definição, a arte genial) é o que esse princípio busca viabilizar – se o gênio aponta para a probabilidade do símbolo, a produção de uma arte bela o atesta. Como foi possível realizar uma arte que parece e que deve ser julgada como se fosse natureza e despertar naquele que a contempla o mesmo prazer que a observação da beleza natural lhe suscitava, então é também possível falar simbolicamente. A bela-arte mostra-nos que podemos falar indiretamente e fazer com que um conceito, quando necessitamos dar-lhe um significado que não está diretamente ligado a ele, pareça-se a algo com o qual, em um primeiro momento, ele não tem nenhuma ligação. Esse é o caso de conceitos tão caros à filosofia como *natureza* e *arte*, mas também o é, nessa perspectiva, o de *Estado despótico* e *moinho*. Isso não nos basta para transformar toda e qualquer analogia simbólica, como a do Estado despótico com o moinho, em arte de gênio, nem sempre se pode fazer um bom poema, por exemplo, com analogias dessa espécie. No entanto, isso nos é suficiente para apontar uma relação entre a linguagem simbólica, tão corriqueira no uso comum da língua e mesmo no discurso filosófico (como era o caso, exemplificado por Kant, de dizer que um conceito tem *base*), e a bela-arte, expressão original do gênio. Se a genialidade, retomando o que dissemos acima, é o princípio formal do modo

de representação simbólico, então a bela-arte seria o símbolo por excelência, algo como um paradigma ou modelo do “dizer indiretamente”. A expressão simbólica necessita, então, de uma imaginação como *Dichtkraft* (um poder poético, produtor), e não meramente como *Einbildungskraft*, “o primeiro conceito é de extensão mais vasta que o segundo, mas a crítica teórica necessariamente o relegava ao segundo plano, e deixava a sua descrição para a antropologia empírica” (Lebrun 6, p. 539). Não se trata mais de fazer simples esquemas, de encontrar para um conceito um referente intuitivo que prove a sua realidade (como fazia a mera *Einbildungskraft*, entendida como a imaginação sob a coação do entendimento), mas de comunicar aquilo para o qual não há uma intuição adequada: o ato de simbolizar, explica Rubens Rodrigues Torres Filho, é aquele que “põe em cena” um “conceito indemonstrável” (Torres Filho 8, p. 129), que comunica algo que não se pode mostrar diretamente.

Para a crítica teórica, a tentativa de encontrar um meio de dizer o que não pode ser esquematizado não era outra coisa senão delírio, não havia, nas palavras de Lebrun, meio-termo “entre a imaginação constitutiva da objetividade e a vagabundagem do ‘Schwärmer’”. O poder poético (*Dichtkraft*) exigido pela linguagem simbólica, uma capacidade de “produzir uma imagem ou representação sensível daquilo que não está presente” (Kant, *Reflexão* 338, citado em Lebrun 6, p. 770, n. 1), é visto pelo esquematismo teórico como mera imagem desprovida de sentido, disparate, e, portanto, não discursivo. Por essa razão, foi considerado como objeto da antropologia e da psicologia. É apenas na *Crítica do juízo* que se irá estabelecer o lugar e a função da *imaginação produtiva*, aquela que está livre da coação do entendimento. É aqui que a bela-arte, como começa a nos mostrar Kant a partir do § 44 da *Crítica do juízo*, torna-se objeto da crítica, e “o ‘gênio’, no sentido kantiano, em lugar de confundir-se com uma descrição antropológica pretensamente concreta, permanece um conceito residual da reflexão” (Lebrun 6, p. 552). A genialidade não é uma “insensatez original” (Kant 3, p. 246), não é misticismo ou coisa de visionários, e em nada tem a ver com a “profusão de imagens” (Lebrun 6, p. 543) do *Schwärmer*. Não se trata mais de uma descrição psicológica, mas de compreender o princípio pelo

qual pode haver uma regra em meio à indeterminação, em outras palavras: como dizer o indizível, como comunicar um “paraconceito”, que extrapola e amplia os limites da discursividade?

Até aqui buscamos mostrar as relações entre uma questão primordial para o conceito kantiano de gênio (a saber, como formular uma regra indeterminada?) e o modo de expressão simbólico. Procuraremos agora entender como essa mesma relação aparece no interior do fazer ou da produção de uma bela-arte, isto é, no próprio exercício da genialidade.

\* \* \*

“Nisto todos concordam: que gênio deve ser inteiramente oposto ao *espírito de imitação*” (Kant 3, p. 247) – assim começa o § 47 da *Crítica do juízo*, nele Kant irá distinguir a genialidade de todo aprendizado e ciência. Aprender, ele nos diz, “nada é senão imitar” (*id., ibid.*). Ora, se a primeira qualidade do gênio é a *originalidade*, como mostra o § 46, se ele é um talento de “produzir aquilo para o qual não se pode dar nenhuma regra determinada” (*id., ibid.*, p. 246), então ele não pode ser aprendido – jamais será imitado naquilo que o torna genial. A invenção presente na ciência é distinta da genialidade, pois o que o cientista “inventa” pode ser apreendido por uma regra determinada. No sentido mais preciso do termo, apenas o gênio pode inventar (*erfinden*)<sup>(3)</sup>, a ciência antes descobre do que inventa, e é sempre capaz de recompor os passos e as etapas de sua descoberta a ponto de torná-los suficientemente claros àquele a quem ela se dirige:

“Assim, tudo aquilo que Newton expôs em sua obra imortal sobre os princípios da filosofia da natureza, por poderosa cabeça que seja requerida para inventar tais princípios, pode-se perfeitamente aprender; mas não se pode aprender a fazer poemas com espírito, por exaustivas que sejam as prescrições da arte poética e por mais excelentes que sejam seus modelos” (*id., ibid.*, p. 247).

É o próprio gênio quem inventa as etapas de sua criação, para tanto ele não segue nenhuma prescrição lógica e, por isso, é incapaz de refazer e recompor com clareza os momentos constitutivos de sua atividade produtora, tal como faz, por exemplo, um matemático ao provar um teorema. Não há como extrair um conhecimento preciso da obra de espírito – leiamos os poemas, contemplemos as pinturas, eles nos oferecem muita matéria para discussão, uma vez que é próprio da bela-arte *dar muito o que pensar*, mas a possibilidade do “muito falar e pensar” sobre a obra de arte não nos permite chegar à conclusão de que ela tem um sentido determinado e que, portanto, possa ser aprendida e imitada:

“Ora, é normal que a obra nos pareça rica de sentido (ou de um excesso de sentido), mas basta imputá-lo à intenção – deliberada ou ‘profunda’ – do artista para que a obra ou texto se amesquinhem em um sentido menor, um corte elíptico que teria de ser praticado (caprichosamente) em uma significação *determinada*; as significações que a obra deve exprimir tornam-se contraditórias com seu projeto, a partir do momento em que as consideramos como *realmente* – ou ‘objetivamente’ – exprimidas” (Lebrun 6, p. 558).

A expressão simbólica caracteriza-se por *nada exprimir* – “há sentido, se se quiser”, diz-nos Lebrun, “e não é absurdo discutir arte, mas é errôneo pensar que o artista visava a nos informar (ou que, se ele não se preocupava com isso, zombava de nós)” (*id.*, *ibid.*). Não se pode, entretanto, confundir o *nada exprimir* do gênio com um vazio de sentido; como já vimos, a linguagem simbólica antes amplia do que esvazia conceitos. *Nada exprimir* significa algo: significa *nada exprimir de determinado*. O que o gênio diz nunca mais poderá ser pronunciado da mesma maneira – não pode ser imitado, justamente porque traz em si o signo da indeterminação. Também por esse motivo, e mais uma vez ao contrário da ciência, a atividade genial não propicia nenhum progresso, “porque para estes [os gênios] a arte em alguma parte se detém, na medida em que lhe é posto *um limite*, além do

qual ela [a arte] não pode ir e que também, presumivelmente, *já há muito está alcançado e não pode mais ser ampliado*” (Kant 3, p. 248; grifo nosso). O *indizível* que o gênio não pode enunciar claramente nem para si mesmo, mas que comunica a seu público graças a seu talento de “falar indiretamente”, surge aqui como algo já dado e que, portanto, não está em progresso, como é o caso do conhecimento científico. Isso que é dado e que o gênio indica sem que lhe seja possível defini-lo aparece como um sentido extradiscursivo, nas palavras de Kant, “já há muito alcançado”. Tanto Lebrun quanto Guillermit vêm nessa passagem o momento em que o gênio aponta para o supra-sensível, uma vez que acaba por possibilitar a expressão de algo que não é sensível, que está para além dos limites do tempo e do espaço, formas da sensibilidade. Mas mostrar a possibilidade de uma tal expressão não é o mesmo que compreender como ela é possível – “Como isso seja possível”, reconhece Kant, “é difícil explicar” (*id.*, *ibid.*). Uma dificuldade bastante coerente, visto que toda explicação se faz no âmbito da discursividade, âmbito para o qual, como bem sabemos, a linguagem dos símbolos é sinônimo de incoerência. Para entender como se pôde falar simbolicamente, não podemos, então, furtar-nos a tentar compreender a produção genial.

O § 47 da *Crítica do juízo* nos diz que o gênio é um *dom natural* de dar à arte a regra, uma habilidade que nasce e morre com um “favorito da natureza”. Se não se nasce com essa habilidade, não há como adquiri-la; se nossa genialidade foi despertada pela de alguém, ao contemplarmos um belo quadro ou pintura, é porque já éramos gênios. Esse “despertar” só ocorre caso tenhamos “uma proporção semelhante [semelhante ao do gênio que nos desperta] dos poderes da mente” (*id.*, *ibid.*, p. 248). O fato de a genialidade ser um dom natural não faz de seu possuidor alguém desprovido de técnica, sua arte, embora bela, permanece sendo arte – exige estudos e esforços para ser realizada, mas justamente o que a torna bela não pode ser compartilhado. Todos podemos julgar a beleza da obra de gênio, mas poucos podem produzi-la. O *gosto*, diz Kant no § 48 da *Crítica do juízo*, é a faculdade universal de julgar objetos como belos, *gênio* é a capacidade de produzir uma bela-arte: o primeiro é contemplativo e passivo diante do belo, o segundo o produz – um é universal (todo homem pode sentir o prazer que a beleza

suscita), o outro um é dom particular (apenas a genialidade produz o belo). Não basta ao homem de gênio ser o espectador da beleza, ele tem de ser o seu autor.

Por sua vez, a beleza artística, produto da genialidade, é definida por Kant como uma “*bela representação* de uma coisa” e se opõe à beleza natural, definida como “uma *bela coisa*” (Kant 3, p. 249). A diferença entre as duas está no fato de não se encontrar no belo natural nenhuma intencionalidade ou fim material, “mas a mera forma sem conhecimento do fim apraz no julgamento por si mesma” (*id.*, *ibid.*). Já a obra de gênio é uma arte e traz consigo a pressuposição de um fim e do “conceito daquilo que a coisa deve ser” (*id.*, *ibid.*), mesmo sem ter claro que fim e que conceito são esses. O julgamento da beleza artística sempre traz a “perfeição da coisa representada, [...] a qual no julgamento de uma beleza natural [como tal] não entra em questão” (*id.*, *ibid.*). Não há nada no julgamento do belo natural que permita que se considere uma arte, por definição, *técnica e artifício*, como objeto de um juízo de gosto. O § 48 da *Crítica do juízo* irá encontrar a possibilidade de aplicar-se o gosto à arte (de, portanto, julgar-se um produto da técnica como belo) em um outro juízo que, ao inverso do que ocorre no primeiro, toma a natureza por arte – “e o juízo teleológico serve ao estético de alicerce e condição, que este tem de *levar em conta*” (*id.*, *ibid.*, p. 249). Julgar uma arte como bela é *levar em conta* que a natureza também poderá ser julgada como arte. A bela-arte estabelece uma relação entre arte e natureza que não estava presente no mero julgamento de gosto – até então o livre jogo das faculdades que a beleza natural despertava em nada indicava a presença de uma *intencionalidade* ou *fim*. É a noção de arte bela que faz com que esses dois conceitos (intencionalidade e fim) adentrem o reino natural, “se o ‘poeta’”, nos diz Lebrun, “não falasse uma linguagem *incompreensível* segundo as regras, o juízo reflexionante não teria outro tema senão a ‘bela natureza’” (Lebrun 6, p. 556; grifo nosso). Graças ao artista genial e sua capacidade de dar à sua obra um sentido que ultrapassa o de seu fim artístico, pode-se estabelecer uma relação entre arte e natureza. Se não houvesse nessa arte de gênio um elemento incompreensível e inexplicável (não técnico e impossível de ser imitado), não haveria como pensar algo como uma

arte bela e, tampouco, uma natureza técnica. Esse “elemento incompreensível” é a marca do gênio, o signo de sua originalidade: “O gênio deve dirigir-se a nós de forma que essa fala soe como *estranha*, mas que ela permaneça suficientemente inteligível para que possamos apreciá-la desse modo” (Lebrun 6, p. 556; grifo nosso).

O “incompreensível” soa estranho, mas nem por isso deixa de ser dito. O gênio tem de dar a essa estranheza um mínimo de inteligibilidade capaz de torná-la comunicável. A originalidade desse discurso requer algo de novo, de incomum, mas jamais pode correr o risco de ser “completamente incompreensível”. Essa capacidade de comunicar um elemento estranho e original e, desse modo, produzir uma nova maneira de dizer não pode ser o gosto, que é, como sabemos, “meramente uma faculdade-de-julgamento, não uma faculdade produtiva” (Kant 3, p. 250). Kant chamará essa *Dichtkraft* de *espírito*, ele é, segundo Kant, “a faculdade de exposição de *Idéias estéticas*; e por *Idéia estética* entendo aquela representação da imaginação que dá muito a pensar, sem que entretanto nenhum pensamento determinado, isto é, *conceito*, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança totalmente e pode tornar inteligível” (*id.*, *ibid.*, p. 251). Uma *Idéia estética*, acrescenta Kant, é a “contrapartida [*pendant*] de uma *Idéia racional*” (*id.*, *ibid.*) – na primeira, temos uma intuição para a qual não há nenhum conceito adequado, na segunda, inversamente, um conceito sem nenhuma intuição correspondente. Como faculdade de conhecimento produtiva, a imaginação cria essas imagens sem um conceito determinado, que são representações “como que de outra natureza, com a matéria que lhe dá a natureza efetiva” (*id.*, *ibid.*). Não se trata então de imitar a natureza, antes o gênio a recria, produzindo uma nova natureza a partir dos elementos que a original lhe oferece. Não por acaso, como aponta o § 48 da *Crítica do juízo*, a preeminência da bela-arte mostra-se em “descrever com beleza coisas que na natureza seriam feias ou desagradáveis” (*id.*, *ibid.*, p. 250). As doenças, as guerras e tudo o mais que desagradam na natureza podem tornar-se belos quando trabalhados pelo gênio. A imaginação produtiva dá a essas coisas uma nova significação, que, como nova, soa estranha, mas que não deixa de ser comunicada. É desse ponto de vista que se pode dizer

que uma Idéia estética “transcende a natureza”, ela não somente a amplia, dando-lhe novos significados, mas também a recria e lhe confere uma nova ordem ou regra.

Ora, o que a filosofia kantiana ganha com essa ampliação e recriação da natureza que o gênio, com sua linguagem nova e estranha, torna viável? Segundo Guillermit, “o que se ganhará, antes de tudo, é uma elucidação da noção de expressão, a linguagem simbólica da arte vem esclarecer aquela que a natureza *fala em suas formas*” (Guillermit 1, p. 174). Assim, o gênio acaba por mostrar, mesmo que de modo indireto e simbólico, o misterioso processo pelo qual a natureza efetiva suas formas. Paradoxalmente, é por via da arte e da produção (sempre intencional) que nos aproximamos do procedimento natural – para compreender o “simples agir”, cuja conseqüência são *efeitos*, como nos mostrou o § 43 da *Crítica do juízo*, temos de julgá-lo como se fosse uma produção, e seu *efeito* torna-se, assim, uma *obra* de um autor inteligente. Mas o que é exatamente essa natureza, lugar originário da beleza e verdadeiro objeto do juízo de gosto? Ela não pode ser a flor ou a paisagem que julgo belas, os 22 primeiros parágrafos da *Crítica do juízo* que constituem a Analítica do Belo ensinam-nos que a beleza não é atributo de objetos sensíveis, não importa ao juízo de gosto o que *é* essa flor, mas o que ela suscita naquele que a julga bela: o sentimento de prazer. Essa natureza não pode ser outra coisa senão aquilo que “já estava dado” – o livre e desinteressado jogo dos poderes de conhecimento. Este jogo, por sua vez, aponta para a sua união:

“É preciso ter isso em vista, se não se quiser escorregar pelo misticismo: quando se fala da natureza do gênio (aquela que dá regras à arte), se quer dizer o substrato supra-sensível, a *natureza inteligível* do homem. A natureza a que o gênio inconscientemente obedece não é uma força física ou vegetal: trata-se, ao contrário, da ‘*natureza no sujeito*’ e da ‘*disposição das faculdades do mesmo*’” (Suzuki 7, p. 67-8).

O prazer não é senão o sentimento desse substrato supra-sensível, dessa “natureza inteligível do homem”, e o gênio, por sua vez, nada mais é que a “unidade vivificadora das faculdades da mente” (Suzuki 7, p. 69). Mas como surge essa unidade? Quando nos pomos essa questão, já retiramos desse acordo das faculdades o seu caráter espontâneo e desinteressado – perguntar como ele foi criado é deixar de vê-lo como simplesmente natural, é atribuir-lhe um fim e, portanto, não mais considerá-lo como *efeito* de um agir completamente livre (não no sentido da liberdade prática, mas naquele em que se diz *livre jogo*), tratando-o como um *produto técnico*. O acordo das faculdades ou, na expressão de Lebrun, *o pacto*, permanece secreto, e a questão do gênio pode, agora, ser posta nos seguintes termos: como entender que exista, desde sempre, uma comunicação entre nossas faculdades, expressão mais original da unidade da razão? Se entender a existência de algo significa determiná-lo objetivamente, então não há como compreender um tal acordo das faculdades, nesse sentido não existe uma razão una, e o que era segredo e mistério torna-se contraditório:

“Ora, toda a contradição, porém, desaparece se eu digo: o juízo de gosto funda-se sobre um conceito (de um fundamento em geral da conformidade a fins subjetiva para a faculdade do juízo), a partir do qual, porém, nada pode ser conhecido e provado acerca do objeto, *porque esse conceito é em si indeterminável* e inadequado para o conhecimento; mas o juízo ao mesmo tempo alcança justamente por esse conceito validade para qualquer um (em cada um na verdade como juízo singular que acompanha imediatamente a intuição), porque o seu princípio determinante talvez se situe no conceito daquilo que pode ser considerado como o substrato supra-sensível da humanidade” (Kant 4, p. 185, § 57).

O “substrato supra-sensível da humanidade” permanecerá sendo um conceito indeterminável ou indemonstrável e, no entanto, imprescindível à noção de uma unidade da razão e à de uma destinação racional para a mesma

humanidade. Não há como comprovar esse conceito do mesmo modo com que se demonstra na ciência. A possibilidade, porém, de recriá-lo artisticamente, de dizê-lo e indicá-lo, não diretamente, mas por símbolos, mostra que ele está lá – já dado, “desde sempre”, em algum lugar indeterminado, visto que se encontra muito além ou aquém dos limites de toda determinação.

**Abstract:** The paper's aim is to discuss Kant's concept of presentation, such as it is exposed in the third *Critique*, so as to show its systematic relevance. Special attention is given to the interpretations presented by Gérard Lebrun and Louis Guillermit.

**Key-words:** presentation – genius – judgement – image – reflection

## Notas

(1) Essa reflexão é citada em Lebrun 6, p. 560; Guillermit 1, p. 176; Suzuki 7, p. 69.

(2) Para um comentário preciso dessas passagens, ver Torres Filho 8.

(3) Uma minuciosa análise da relação do gênio com a invenção (Erfindung) e seus desdobramentos no idealismo alemão é feita por Márcio Suzuki no Capítulo VIII de seu livro *O gênio romântico – Crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*.

## Referências Bibliográficas

1. GUILLERMIT, L. *L'élucidation critique du jugement de goût selon Kant*. Paris, CNRS, 1986.
2. KANT, I. *Reflexionen zur Anthropologie*. In: *Gesammelte Schriften*, Vol. 15. Berlim/Leipzig, Walter de Gruyter, 1923.
3. \_\_\_\_\_. *Da arte e do gênio*. Col. Os Pensadores. Trad. de R.R. Torres Filho. São Paulo, Abril, 1974.
4. \_\_\_\_\_. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. de A. Marques & V. Rohden. Lisboa, Casa da Moeda, 1992.
5. \_\_\_\_\_. *Duas introduções à Crítica do juízo*. Org. de R.R. Terra. São Paulo, Iluminuras, 1995.
6. LEBRUN, G. *Kant e o fim da metafísica*. Trad. de C.A.R. de Moura. São Paulo, Martins Fontes, 1993.
7. SUZUKI, M. *O gênio romântico – Crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo, Iluminuras, 1997.
8. TORRES FILHO, R.R. “O simbólico em Schelling”. In: *Ensaio de filosofia ilustrada*. São Paulo, Brasiliense, 1987 (reedição: São Paulo, Iluminuras, 2004).