

Um elemento a mais: A influência das ideias estéticas na doutrina do gosto

[One more element: The influence of the aesthetical ideas in the theory of taste]

Ana Carolina de Carvalho Belmani *

Universidade Federal de São Carlos (São Carlos, Brasil)

1. A beleza como ato do juízo reflexionante puro *a priori*

Desde as *Introduções*¹ à *Crítica da faculdade de julgar*² já é manifesto o pertencimento da “Estética”³ kantiana à arquitetônica do sistema crítico transcendental⁴. A doutrina do gosto, portanto, exigirá que exploremos o liame específico entre a apreciação estética e a possibilidade de juízos sintéticos puros *a priori*. Para que seja possível um juízo de gosto puro, a partir de um fundamento *a priori*, segundo Kant, é necessário um modo específico de interação entre as faculdades do ânimo – imaginação e entendimento – exclusiva aos juízos estéticos reflexionantes, também chamados de juízos de gosto puros. Os permenores dessa interação só são desenvolvidos ao longo da *Analítica do belo*, em que, à medida em são introduzidos cada um dos “quatro momentos”, do juízo de gosto, novas definições e perspectivas vão sendo incorporadas às noções de “gosto” e “beleza”, segundo a perspectiva da *Crítica*.

A caracterização da atividade específica ao juízo de gosto como um *jogo livre* entre imaginação e entendimento é uma das mais fundamentais para distinguir a reflexão estética da determinação conceitual dos juízos de conhecimento:

* E-mail: carolbelmani@gmail.com

¹ Referimo-nos aqui à Introdução definitiva à *Crítica da faculdade de julgar*, que será citada como Introdução publicada, e à sua Introdução não publicada, a qual citaremos como “primeira *Introdução*”.

² Referir-nos-emos também a essa obra por sua abreviação, “*CFJ*” ou por “terceira *Crítica*”.

³ É importante assinalar que este termo está sendo usado aqui no sentido convencional das escolas de Filosofia da Arte e não no sentido que lhe é empregado na *Crítica da razão pura* como “ciência da sensibilidade”. Para mais sobre essa distinção Cf. *EEKU*, AA 20: 221 – 222.

⁴ Cf., por exemplo, *EEKU*, AA 20: 225 e *KU*, AA 05: 191 – 192.

As faculdades cognitivas que são colocadas em jogo por essa representação estão aqui em um jogo livre, pois nenhum conceito determinado as limita a uma regra particular do conhecimento. Portanto, o estado mental nessa representação tem de ser o sentimento do jogo livre das faculdades de representação, em uma representação dada com vistas ao conhecimento em geral (*KU*, AA 05: 217).

Neste jogo, essas faculdades atingem uma proporção recíproca ideal exigida para toda cognição em geral, sem que, no entanto, se dê a determinação de um objeto por nenhum conceito em particular. Também a relação entre a representação e as faculdades da alma (faculdade de conhecer, faculdade de desejar e faculdade de prazer e desprazer) é subvertida em relação aos juízos determinates teóricos ou práticos; ela não é referida à faculdade de conhecimento, tampouco à faculdade de desejar, mas sim à faculdade de prazer e desprazer, o que confere o caráter estético e subjetivo ao juízo de gosto (*EEKU*, AA 20: 205 – 208). Em outras palavras, a beleza não é um predicado que possa ser atribuído a uma representação através de sua determinação conceitual; a cópula entre sujeito e predicado é o resultado da atividade reflexionante de um juízo estético. É justamente essa atividade que eleva o gosto ao nível de uma disciplina transcendental.

Portanto, para ser puro, um juízo estético deve ter um caráter meramente reflexionante, por onde sua ação se detém na comparação da forma da representação pela qual um objeto é dado com a relação entre as faculdades de conhecimento diante dele. A consciência da concordância subjetiva recíproca entre as faculdades cognitivas só pode ser adquirida através de um sentimento de prazer diante da representação de um objeto belo. Apesar de subjetiva, essa relação, enquanto condição subjetiva do conhecimento determinado, deve ser universalmente comunicável:

Se, no entanto, todos os conhecimentos devem poder ser comunicados, então também o estado de ânimo, isto é, a disposição das forças cognitivas para o conhecimento em geral, em especial, aquela proporção que é adequada a uma representação pela qual o objeto nos é dado) para dela fazer um conhecimento, têm de poder ser universalmente comunicados, pois sem isso, como condição subjetiva do conhecer, o conhecimento não poderia surgir como efeito (*KU*, AA 05: 238).

Acima vemos como é pela vinculação do juízo de gosto às condições do conhecimento que é possível atribuir universalidade e necessidade aos juízos de gosto puros. Essa necessidade só pode ser condicionada, já que depende do fator circunstancial de um objeto ser julgado a partir de seu fundamento meramente formal, e não a partir de seu conceito ou de uma sensação de agrado, não proveniente da reflexão. Como não há garantia de que a subsunção do juízo será feita conforme o fundamento, que é universal, a concordância de todos os sujeitos que compartilham das mesmas faculdades e dos mesmos princípios é sempre condicionada. (*KU*, AA 05: 237 – 240).

Justamente por acompanhar a mera reflexão das faculdades de conhecimento, o prazer no juízo de gosto puro não se confunde com o prazer sensual dos juízos

estéticos materiais, que não comportam qualquer pretensão a uma voz universal. Nestes últimos, há sempre um interesse vinculado à faculdade desejar, e o prazer está associado a satisfação de um capricho ou necessidade condicionada. Já o sentimento de prazer com o belo é desinteressado, tendo plena autonomia em relação à faculdade de desejar. (KU, AA 05: 203 – 207).

A materialidade da sensação do juízo dos sentidos, assim como ao “conteúdo” conceitual dos juízos determinantes, se contrapõe a dimensão formal do juízo estético reflexionante. Precisamente por ser a consciência da apreensão da mera forma da representação desse objeto não determinado, o sentimento de prazer no juízo reflexionante estético puro não é atribuído a um estado meramente privado ou contingente do sujeito:

Assim, é somente a finalidade subjetiva na representação de um objeto, sem qualquer fim (seja objetivou ou subjetivo), portanto a mera forma da finalidade na representação pela qual um objeto nos é dado, que, na medida em que dela temos consciência, constitui a satisfação que, sem conceito, julgamos universalmente comunicável, ou seja, o fundamento de determinação do juízo de gosto (KU, AA 05: 221, grifos do autor).

No juízo de gosto, apesar da ausência de um fim representado por um conceito determinado, permanece uma conformidade a fins ou seja a mera forma da conformidade ou finalidade. A finalidade sem fim é descrita como aquela de uma representação, estado da mente ou ação quando a possibilidade destes somente pode ser explicada por nós quando estipulamos como seu fundamento uma vontade que os tivesse ordenado segundo a representação de uma certa regra (KU, AA 05: 220). Neste caso, não há um fim nesta relação porque não admitimos, de fato, a interferência de tal vontade como causa, mas a representação ainda assim é considerada final por sua concepção só ser possível se submetida a essa analogia com uma relação, de fato, causal.

2. O problema do formalismo do terceiro momento

Após termos feito uma breve exposição geral sobre as peculiaridades do juízo de gosto na *Analítica do belo*, podemos agora nos deter na análise de uma das passagens mais problemáticas terceiro momento, o da *relação*, onde Kant desenvolve a relação dos fins, própria ao juízo de gosto. Conforme exposto acima, a finalidade sem fim é atribuída a uma representação quando a possibilidade desta somente pode ser explicada por nós quando estipulamos como seu fundamento uma vontade que os tivesse ordenado segundo a representação de uma certa regra. Apesar de a admissão de uma tal vontade como causa ter uma aplicação meramente heurística, é por ela que atribuímos ao objeto uma finalidade sem fim.

Os problemas conceituais dessa parte do texto se dão, em grande medida, ao fato de Kant dar equivalência de significado aos termos “finalidade sem fim”, “finalidade subjetiva” e “forma da finalidade”. Todos esses termos atribuem às

representações somente a inclinação para produzir uma certa resposta em nós, não colocando nenhuma restrição nas propriedades através das quais tais objetos poderiam exercer esta disposição. A forma da finalidade é aqui entendida um modo a mais uma de descrever a atuação meramente subjetiva da finalidade, sem a intervenção de um fim “material” conceitual.

De acordo com Guyer (1993, pp. 188 e 191), todas as considerações sobre a beleza, do primeiro momento até o parágrafo § 12, permitem que sem apliquem limitações apenas às considerações subjetivas do juízo de gosto, e não aos objetos de gosto eles mesmos. De §§§ 10 a 12, Kant usa a expressão “forma da finalidade” ao se referir ao fundamento do juízo de gosto; em § 13, ele introduz a expressão “finalidade da forma” ao terceiro momento, sem lançar nenhum comentário sobre o propósito dessa inversão de termos (KU, AA 05: 220 – 223).

Essa inexplicada transição do uso do termo “forma da finalidade” para o termo “finalidade da forma”, somada à referência à critérios objetivos de avaliação de representações belas no terceiro momento, são responsáveis pela ambiguidade que o conceito de forma bela⁵ adquire a partir daí.

No parágrafo §14, Kant procura delimitar, não o tipo de resposta subjetiva, mas as propriedades nos objetos que os tornam ou não belos:

Na pintura, na escultura, e aliás em todas as artes plásticas, bem como na arquitetura e no paisagismo, na medida em que são belas artes, o essencial é o *desenho* no qual o que constitui o fundamento de todas as disposições para o gosto não é o que contenta na sensação, mas somente aquilo que apraz por sua forma. As cores que iluminam o traçado pertencem aos atrativos, e podem realmente tornar o objeto em si mais vivo para a sensação, mas não mais belo ou digno de ser visto; elas são muito antes limitadas por aquilo que a bela forma requer, e mesmo ali onde se admitem os atrativos é somente a forma que enobrece as cores. (...) Qualquer forma dos objetos dos sentidos (tanto dos externos como, mediatamente, também dos internos) é ou *figura* ou *jogo*; e neste último caso, é ou jogo de figuras (no espaço, a mímica e a dança), ou mero jogo de sensações (no tempo). O *atrativo* das cores, ou dos sons agradáveis do instrumento, pode aparecer também, mas o que constitui o objeto próprio do juízo-de-gosto puro é o *desenho* no primeiro caso, e a composição no segundo. (KU, AA 05: 225, grifos do autor).

O problema dessa passagem é que não se justifica que, para ser conforme a fins, uma representação dada tenha que ser apreendida, abstraindo-se dela tudo que seja sensação. Se assim fosse, tons musicais e cores de quadros – dois dos maiores reinos da arte – teriam que ser terminantemente excluídas do domínio da doutrina do gosto kantiana. Além disso, limitar a beleza à *figura* ou ao *jogo* de sensações, excluindo de seu fundamento cores e sons, parece contrariar diretamente o critério

⁵ Kant usa apenas o termo “forma”. Optamos por usar a expressão “forma bela” ou “forma estética” para ressaltarmos a circunscrição de nossa análise da forma específica à *Crítica da faculdade estética de julgar*, primeira parte da *Crítica da faculdade de julgar*. Assim, evitamos ambiguidade ou confusão com os conceitos de “forma” da *Crítica da faculdade de julgar teleológica*, da *Crítica da razão pura* e da *Antropologia*, que possuem diferentes conotações e não são o objeto de estudo da presente pesquisa.

de não poder ser dada nenhuma regra determinante que especifique objetivamente o que é belo.

Segundo Guyer, nos parágrafos §§ 13 e 14, Kant teria cometido o deslize de, ao aplicar sua teoria da percepção da *Crítica da razão pura* na teoria do gosto da terceira *Crítica*, confundir a distinção entre forma e matéria do juízo de gosto, com a distinção entre forma e matéria fenomênica⁶ (Guyer, 1993, p. 187).

De acordo com essa leitura, como resultado Kant teria, erroneamente, estabelecido a forma *fenomênica* como objeto do juízo de gosto e limitado o fundamento da beleza somente às características puramente formais de organização espaço-temporal como o desenho, o contorno, a figura, o jogo e a composição. Mas essa limitação permaneceria injustificada, já que a explicação do prazer como devido à harmonia das faculdades, por si só, não implica uma restrição nos conteúdos possíveis de um múltiplo da imaginação, nem determina quais características poderiam permitir a esse múltiplo ser apreendido em um jogo unificado, mas livre, das faculdades cognitivas superiores (Guyer, 1993, pp. 201, 205 e 208).

Assim como Guyer, Zammito (1992, p. 119) também interpreta o parágrafo § 14 como fruto de um engano de Kant, que teria se convencido de que somente a forma como referência objetiva na representação do objeto poderia desencadear o sentimento de prazer com o belo. No curso da tentativa de discriminar forma estética de “matéria” estética, i.e., o belo do agradável, Kant teria simplesmente confundido “matéria” estética (o charme e o agradável) com “matéria” cognitiva (sensação, como cor e som, por exemplo) na representação-do-objeto, e, portanto, vetado a esta última qualquer influência na constituição formal do belo (Zammito, 1992, p. 120).

Para Zammito, Kant deveria ter dado aos termos “figura” (*Gestalt*) e “jogo” (*Spiel*) uma significação limitada ao domínio da forma estética, ou seja, “figura” e “jogo” deveriam ser entendidos como a lúdica reconfiguração dos dados dos sentidos pela imaginação. Essa seria a verdadeira teoria kantiana, que o próprio Kant não teria percebido ao ignorar a conotação transcendental desses termos. (Zammito, 1992, p. 121).

Allison concorda com a leitura de Guyer de que a identificação do conceito de forma bela com o de uma organização espaço-temporal própria à forma fenomênica da primeira *Crítica* culminaria em uma teoria formalista um tanto restritiva. Mas enquanto Guyer considera a noção de forma da *Analítica do belo* como absolutamente prescindível⁷ à teoria do gosto, podendo ser descartado sem

⁶ Na *Estética transcendental* da *Crítica da razão pura*, Kant apresenta o conceito de forma *dos* fenômenos como “aquilo que faz com que o diverso do fenômeno possa ser ordenado em certas relações” (*KrV*, B 34). A definição de forma aqui é essencial para apresentar a doutrina da idealidade transcendental do tempo e do espaço, que são descritos como as formas puras da sensibilidade ou condições subjetivas *a priori* sob as quais, somente, as coisas podem se apresentar como objetos externos para nós (*KrV*, B 66, p. 91).

⁷ Para Guyer, a condição fundamental na teoria do gosto é o conceito da harmonia entre as faculdades que, para ele, poderia ser independente da influência de uma forma oriunda do objeto belo. Esta interpretação prevê um papel secundário para a influência de uma forma atuando como fundamento necessário para o prazer no belo (1993, pp.

grandes prejuízos ao texto, Allison a considera fundamental, por esta estar fundamentalmente associada ao caráter reflexionante do juízo de gosto. Isso porque a reflexão pressuporia que o produto da apreensão da imaginação tivesse se mostrado adequado para a exibição de um conceito indeterminado. Somente um de sensações (que poderia incluir, mas não se limitaria à configuração espaço-temporal), e não uma sensação isolada, seria capaz de instigar o ato de reflexão (Allison, 2003, pp. 135 – 136).

Ao contrário de Guyer, Allison atribui coerência à transição da “forma da finalidade” para a “finalidade da forma”. Ele os interpreta como dois conceitos correlacionados, mas distintos: um mesmo objeto *exibiria* a forma da finalidade, i.e., a adequação ou conformidade ocasionadora pela livre harmonia das faculdades, na medida em que *possuísse* uma forma final, i.e., uma combinação da matéria sensível favorável à reflexão (Allison, 2003, p. 138).

Apesar de discordamos da hipótese de Zammito quanto ao alegado engano ou mudança de opinião de Kant no parágrafo § 14, nos alinhamos com sua constatação de que os tão polêmicos termos “figura” (*Gestalt*) e “jogo” (*Spiel*), têm um enorme potencial para uma teoria do belo quando dissociadas de sua conotação objetivista ou formalista. Afinal, como afirma o comentador, aquilo que configura uma unidade estética não precisa ser identificado com uma unidade objetiva, podendo se manifestar, por exemplo, em um fragmento de um objeto cognitivo ou em um agregado de objetos. Nessa medida, a forma estética e sua figura (*Gestalt*) essencial não devem ser confundidas com forma objetiva e seu contorno determinado (Zammito, 1992, p. 122).

Nos coadunamos com a interpretação de Allison de que o conceito de forma tem uma importância relevante para a teoria do gosto que se diferencia dos conceitos de forma fenomênica e forma *da* finalidade. Na seção seguinte procuraremos mostrar como, ao considerarmos a faculdade do gênio e a influência da razão pelas ideias estéticas no juízo de gosto, é possível refutarmos a interpretação formalista do terceiro momento sem que para isso tenhamos que minimizar a importância da noção de forma no arcabouço conceitual da doutrina do gosto.

208 – 210 e 1977, p. 48). Já Allison (2003, pp. 135 – 136) discorda dessa interpretação ao enfatizar que o estado reflexionante da harmonia entre as faculdades requer, necessariamente, a ocorrência de um arranjo ou ordenamento do conteúdo sensível, ou seja, um múltiplo organizado de algum tipo, expresso pela forma. O que é decisivo aqui é que a harmonia das faculdades é uma harmonia na mera reflexão, o que significa que o produto da apreensão da imaginação parece adequado para a exibição de um conceito (mas nenhum conceito em particular). Allison reconhece a importância da forma estética na teoria do juízo de gosto como elemento necessário à harmonia entre as faculdades. Ele defende, partir da leitura do terceiro momento, um conceito de forma estética que abrange a configuração de elementos como cores, nas artes plásticas, e instrumentação, na música. Apesar de Guyer esboçar a possibilidade de se extrair tanto uma teoria restrita de forma, reduzida somente à estrutura espaço-temporal, quanto também uma teoria mais abrangente semelhante à de Allison, ele não adere definitivamente a nenhuma delas, e acaba por considerar a forma estética como elemento descartável no juízo de gosto.

3. A emancipação da imaginação pelas ideias estéticas

Como mostramos acima, em juízos de gosto puros vigora uma relação de jogo livre entre as faculdades, o que assinala a autonomia da imaginação frente ao entendimento. É esse estado de liberdade na interação entre as faculdades que possibilita julgar algo próprio à singularidade do objeto, não manifestado conceitualmente⁸:

Se pois a imaginação tem que ser considerada no juízo de gosto, em sua liberdade, então ela não será vista, a princípio como reprodutiva, tal como é quando subordinada às leis de associação, mas como produtiva e espontânea (como criadora de formas arbitrárias de intuições possíveis); e, ainda que na apreensão de um dado objeto dos sentidos ela esteja ligada a uma forma determinada desse objeto e, assim, não tenha um livre jogo (como na poesia), é perfeitamente compreensível que o objeto possa fornecer-lhe a forma contendo uma composição do diverso que, se deixada livremente a si mesma, a própria imaginação projetaria, em consonância com a legalidade do entendimento em geral” (KU, AA 05: 240 – 1).

No entanto vemos que a imaginação conserva seu vínculo com o entendimento por não deixar de ser, ainda assim, conforme a leis. Afinal, a faculdade do gosto é apenas uma faculdade de julgamento e não uma faculdade produtiva (KU, AA 05: 313). É somente na “Dedução dos juízos estéticos puros”, com a introdução da faculdade produtiva do gênio e das ideias estéticas na doutrina do gosto que vemos o potencial criativo desta faculdade atingir seu máximo, ao ser-lhe lhe atribuída o poder de “criação de uma outra natureza a partir do conteúdo que a verdadeira lhe dá” (KU, AA 05: 314).

A genialidade é um dom voltado somente para a arte, nunca para a ciência o gênio é descrito como:

[...] o talento (dom natural) que dá regra à arte. Uma vez que o talento, como faculdade produtiva inata do artista, pertence ele mesmo à natureza, poderíamos nos exprimir assim: *gênio* é a disposição inata da mente (*ingenium*) *através da qual* a natureza dá a regra à arte” (KU, AA 05: 307, grifos do autor).

⁸ É compreensível, portanto, a predileção de estetas kantianos pela Dedução A. Hélio Lopes da Silva (2006, pp. 45 – 55), por exemplo, em seu artigo *A Imaginação na crítica kantiana dos juízos estéticos*, sustenta que a imaginação descrita na terceira *Crítica* só poderia reivindicar toda a liberdade exercida nos juízos estéticos, e contribuir para uma Estética kantiana realmente original e fundada se amparada pelas concessões permitidas a esta faculdade pela primeira edição da *Crítica da razão pura*. Como aponta o autor, na primeira versão, a imaginação era entendida como capaz de, por si só, promover uma unidade de síntese antes e independentemente de qualquer unidade conceitual proveniente do entendimento. Já na segunda versão, toda unidade, inclusive a unidade sintética do múltiplo da intuição sensível, depende de uma unidade conceitual fornecida exclusivamente pelo entendimento. A capacidade da imaginação de produzir unidade independentemente do entendimento é vista como essencial para que possamos conceber a possibilidade de que no juízo de gosto a imaginação possa exibir o objeto indeterminado de um conceito, sem que para isso nenhum conceito em particular seja formado.

Como o fundamento da beleza artística não pode estar em regras conceituais que determinem como a obra bela deve ser de antemão, as regras que constituem a beleza de uma obra só podem ser provenientes do gênio, cujo talento é, em última instância, uma manifestação da própria natureza no sujeito. Sendo inato, o talento do gênio não pode ser aprendido, apenas aperfeiçoado, e sua tarefa consiste na capacidade de expressar ideias estéticas através de criações artísticas:

[...] o gênio consiste propriamente na feliz circunstância – que nenhuma ciência ensina e nenhum esforço disciplinado permite aprender – de, por um lado, encontrar ideias para um conceito e, por outro, achar a *expressão* para elas, pela qual a disposição de ânimo subjetiva assim produzida como acompanhamento de um conceito, pode ser comunicada aos outros (*KU*, AA 05: 317, grifos do autor).

A ideia estética é uma certa representação da imaginação, associada a um conceito, que incita a exibição de vários conceitos, sem que nenhum em particular seja exatamente compatível com ela. Através das ideias estéticas Kant atribui à imaginação um potencial intensamente criativo e expressivo, pois elas permitem como que a “criação uma outra natureza a partir do conteúdo que a verdadeira lhe dá”, sempre segundo leis analógicas e de acordo com princípios da razão (*KU*, AA 05: 314).

A doutrina das ideias estéticas assinala, na Crítica da faculdade de julgar, um vínculo significativo da faculdade da razão com o juízo de gosto. Isso porque, pela expressão dessas ideias, a imaginação procura aproximar-se de uma exposição das ideias da razão, em uma tentativa de aludir a algo que está além dos limites da experiência. Em seu estado criativo, a imaginação amplia esteticamente o conceito associado à sua representação e estimula ideias da razão. Por isso, mesmo sendo submetida a um conceito, a ideia estética dá mais a pensar, por si mesma, do que conceito algum jamais seria capaz. Por tentar comunicar tais ideias – sempre indetermináveis – a única linguagem que pode tornar compreensível o conteúdo de uma ideia estética é a que se dá por metáforas e analogias (*KU*, AA 05: 314 – 315).

Quando empregada para o conhecimento, a imaginação se encontra submetida à coerção do entendimento, que exige adequação das representações sensíveis a um determinado conceito. Já em seu uso estético, ela é livre para oferecer ao entendimento um conteúdo a mais que se presta a algo que vai além da concordância com um conceito:

Mas, enquanto no uso da imaginação para o conhecimento ela é submetida a coerção do entendimento e à condição de ser adequada ao conceito dele, no âmbito estético, em contrapartida, //ela é livre para fornecer ao entendimento, para além daquela concordância com o conceito, um material não procurado, rico em conteúdo e pouco desenvolvido que o entendimento não levava em conta em seu conceito, mas que pode utilizar não tanto objetivamente, para o conhecimento, mas sobretudo subjetivamente, para dar vida às forças do conhecimento – indiretamente, portanto, também para conhecimentos (*KU*, AA 05: 316f.).

Nesse estado, a imaginação se desvincula das leis de associação inerentes ao seu uso empírico para tentar interpretar ideias inexprimíveis da razão. Se para o entendimento essa abundância de material é desconsiderada, para razão ela é a oportunidade de projetar simbolicamente suas ideias, já que, pela via esquemática é vedada a ela qualquer possibilidade de exibição. O imbricamento das ideias estéticas com a razão vai explicar, posteriormente, a caracterização do gosto como “a faculdade de julgamento da sensificação das ideias morais”, que fecha a *Crítica da faculdade de julgar estética*.

Por serem o conteúdo pelo qual o gênio pode se inspirar e criar suas obras, as ideias estéticas são essenciais para a produção artística. A atividade do gênio requer tanto a capacidade de encontrar ideias estéticas para um conceito, quanto a de transmitir essas ideias, i.e., essa disposição de ânimo subjetiva, que acompanha um conceito. O que ele expressa, de fato, é o aspecto inominável no estado de ânimo que acompanha uma certa representação; a atividade expressiva do gênio é único meio pelo qual esse aspecto se torna comunicável. Essa exteriorização do inefável é sempre marcada pelo ineditismo da originalidade do gênio que, em sua obra, cria uma nova regra que não poderia seguir-se de exemplos ou princípios prévios (*KU*, AA 05: 317).

Vemos que com o conceito de ideias estéticas é acrescentado um novo elemento à teoria do gosto que não é tratado diretamente na *Analítica do belo*. No entanto, ao dar enfoque à faculdade do gênio, Kant não deixa de considerar o gosto como parte necessária para a possibilidade da beleza. Ao rico material das ideias estéticas deve ser associada a forma apropriada para que a obra possa se materializar do devido modo. Para que o artista encontre a forma mais adequada e definitiva para sua abundância de pensamentos é necessário um exercício, por vezes lento e penoso, pelo qual ele corrige e refina sua obra. É pela faculdade do gosto que o artista consegue chegar ao meio mais adequado – a forma – para que a sua criação consiga transcender um mero capricho subjetivo e ser, de fato, uma obra bela.

4. A forma bela sob a luz das ideias estéticas

Ao explicitar a relação entre gosto e gênio Kant assevera que “A forma aprazível que lhe [ao gosto] é dada [...] é apenas o veículo da comunicação e, digamos, uma maneira de apresenta-lo, em relação à qual permanecemos em certa medida livres, ainda que ela permaneça ligada a um determinado fim” (*KU*, AA 05: 313). Sob a luz das ideias estéticas, a forma bela é, mais uma vez na obra de Kant, apresentada sob um novo enfoque: como o meio de expressão que permite às ideias estéticas serem ordenadas de modo a permanecerem conforme a fins. O meio de expressão é tão essencial à beleza quanto as ideias estéticas transmitidas, já que ele é condição necessária para que a ideias ganhem a concretude apropriada para se

tornarem um exemplo de arte bela, universalmente aprazível e passível de aprovação geral (*KU*, AA 05: 319).

Apesar da ênfase dada às ideias estéticas ser na sua importância para a produção artística, elas também têm lugar como elemento de fruição estética. Se em um primeiro momento a ideia estética é introduzida como o substrato para a criação do gênio, no parágrafo § 51 vemos que ela também pode se manifestar na mente de quem contempla a beleza. A beleza em geral, tanto a artística quanto a natural, é caracterizada aqui como a própria expressão de ideias estéticas. Isso implica que, se as ideias estéticas no gênio dependem da forma, precisamente para serem *expressas* e comunicadas, elas devem poder se manifestar, a partir do estímulo da forma, na mente de quem recebe a sua expressão.

No caso do belo natural, no entanto, a comunicação de ideias estéticas não pode ser entendida da mesma maneira que no das belas artes, já que não há como conceber uma proveniência intencional de ideias da natureza. Enquanto no belo artístico a ideia estética deve ser ocasionada por um conceito⁹ de objeto, no belo natural só é necessária a reflexão sobre uma intuição dada para sejam comunicadas as ideias ali expressas (*KU*, AA 05: 320).

Por ser definido, na *Analítica do sublime*, como expressão de ideias estéticas, nota-se uma aparente incongruência entre as definições do belo durante os quatro momentos da *Analítica do belo*, e a sua repentina vinculação às ideias estéticas. Mas essa incongruência não precisa ser entendida como uma contradição ou incoerência. Conforme observa Guyer, de fato, se interpretarmos o conceito de forma bela a partir da concepção formalista que o restringe à mera configuração espaço-temporal, não podemos reconciliar as interpretações do belo como finalidade da forma e como expressão de ideias estéticas (Guyer, 1997, pp. 207 – 208 e 1977, p. 48). Segundo sua leitura, a doutrina das ideias estéticas seria uma extensão da teoria da harmonia das faculdades em casos que incluem elementos representacionais, em particular, elementos que representam conceitos da razão (Guyer, 1977, p.55).

Mas nem precisaríamos ir tão longe quanto Guyer para chegarmos a essa conclusão. Um olhar atento pode atestar que a referência à beleza no parágrafo § 51 como “*expressão* das ideias estéticas” (*KU*, AA 05: 320, grifos do autor), em última instância, coaduna-se com a definição de beleza do final do terceiro momento como a “[...] forma da finalidade de um objeto, na medida em que é percebida sem a representação de um fim” (*KU*, AA 05: 236). Afinal, em nenhum momento vemos a identificação do belo com as ideias estéticas, mas sim com a sua *expressão*, que é, como mostramos acima, a forma pela qual as ideias vêm a se manifestar sensivelmente.

⁹ Como bem aponta Allison (2001, p. 287), ao afirmar que ideias estéticas se manifestam por um conceito, no caso das belas artes, Kant está reiterando, apenas, que temos que ser conscientes da obra como arte e não como natureza.

Não precisamos (e tampouco devemos), portanto, diminuir a importância da forma estética no juízo de gosto para reconhecermos que, ao invés de depor contra as considerações da *Analítica do belo*, a introdução do conceito de ideias estéticas pode ser uma complementação necessária para fazermos sentido da noção de forma bela. Para Gasché (2003, p.108), por exemplo, ao invés de abandonar as condições formais da beleza, a sessão sobre o gênio revela que elas têm uma função poderosa na formação da arte como arte bela, e enfatiza a importância do gosto muito mais do que a importância de uma abundância de ideias.¹⁰

Também Allison concebe a teoria das ideias estéticas como o complemento necessário ao que ele entende como formalismo não restritivo do terceiro momento. Isso porque a forma final e a expressão de ideias estéticas podem ser vistas como noções correlativas: assim como não pode haver expressão e comunicação dessas ideias sem forma, também não pode haver nenhuma forma aprazível sem a expressão de ideias estéticas. (Allison, 2003, pp. 287 – 289). Apesar de reconhecer a ausência de uma referência textual reiterando a reciprocidade entre forma e expressão, o comentador nos indica uma passagem, no parágrafo § 53, onde Kant ilustra uma tal relação ao descrever como a expressão de ideias estéticas ocorre na música. Aqui, pode-se perceber tanto a compatibilidade entre forma estética e ideias estéticas como a dependência que a última estabelece com a primeira:

[...] como, no entanto essas ideias não são conceitos ou pensamentos determinados, a forma da composição de tais sensações (harmonia e melodia) serve apenas, em lugar da forma de uma linguagem, para exprimir, através de uma disposição proporcional delas (a qual, estando baseada, no que diz respeito aos sons, na relação do número de vibrações do ar no mesmo tempo, na medida em que os sons se ligam simultânea ou sucessivamente, pode ser subsumida matematicamente sob certas regras), a ideia estética de um todo concatenado de uma plenitude inominável de pensamentos em conformidade com um certo tema – que constitui o afeto dominante em uma dada passagem.” (KU, AA 05: 328f.).

A complexidade própria à tarefa requerida para o êxito do trabalho do gênio demonstra a imbricada relação entre ideia e forma estética. Dele é exigido não apenas o talento inato de conceber os atributos apropriados de uma ideia estética, como também o de unificar esses atributos em um todo coeso, de acordo com a sua capacidade de julgar a adequabilidade dessa criação para a expressão simbólica da ideia que o inspirou:

O gosto, assim como a faculdade de julgar em geral, é a disciplina (ou corretivo) do gênio, cortando-lhe bem as asas e tornando-o bem comportado ou polido; ao mesmo tempo, porém, ele lhe dá uma orientação no que diz respeito a para onde e o quão longe ele deve estender-se, de modo a permanecer conforme a fins; e, introduzindo clareza e

¹⁰ Gasché faz aqui uma objeção direta a interpretações como as de Jens Kulenkampff, para quem o juízo de gosto não deve ser o único ao qual a arte deve ser submetida, devendo ser o juízo sobre a mera forma suplementado e corrigido por outras questões de maior ou igual relevância. Sua principal ressalva a esse ponto de vista é que juízos sobre algo distinto da forma em obras de arte não seriam juízos de gosto (Gasché, 2003, p. 108).

ordem na abundância de pensamentos, ele torna as ideias conserváveis, capazes de uma aprovação geral e duradoura, de uma posteridade entre os outros e de uma cultura sempre crescente. (*KU*, AA 05: 319).

O gênio, portanto, não é capaz de expressar suas ideias sem que tenha também uma apurada faculdade do gosto, através da qual ele é capaz de compor e conduzir adequadamente a sua obra.

Segundo a interpretação de Guyer por exemplo, a razão pode ser introduzida na teoria da harmonia das faculdades. Isso porque a beleza, se entendida como expressão de ideias estéticas, envolveria uma harmonia entre as três faculdades: imaginação, entendimento e razão (Guyer, 1977, pp. 63 – 64). De fato, uma leitura concebendo a inclusão da razão no jogo entre as faculdades vem à tona diante de uma imaginação que:

[...] é aqui criadora e coloca a faculdade das ideias intelectuais (a razão) em movimento dando ocasião a pensar mais, a respeito de uma representação (o que de fato pertence ao conceito do objeto), do que nela mesmo se poderia compreender ou aclarar” (*KU*, AA 05: 315).

Ao considerarmos a interferência da razão em juízos de gosto, temos que lidar com a complicada questão do interesse que ela associaria ao gosto. No parágrafo § 42, Kant (cf. *KU*, AA 05: 298 – 303) nos mostra em que medida o interesse da razão pelo objeto dos juízos de gosto – mais precisamente pela beleza natural – revela o parentesco entre o prazer estético puro e o sentimento moral.

No entanto, o caráter desinteressado do juízo de gosto não é necessariamente comprometido, se mantivermos em mente que, no âmbito da doutrina da *CFJ*, a representação da beleza se refere à faculdade de prazer e desprazer, não à faculdade de desejar; o juízo de gosto não implica a determinação de nenhum conceito ou ação moral. Assim como o entendimento e a imaginação atuam segundo diferentes princípios em juízos teóricos e estéticos, também a razão pode assumir diferentes funções em juízos morais e em juízos estéticos. O interesse da razão pode ser, em um segundo momento, despertado pela liberdade e finalidade do gosto, o que não significa que tal interesse seja o fundamento de determinação do prazer diante do belo.

Na próxima seção analisaremos uma interpretação que explora até o limite a possibilidade da participação ativa da razão no gosto.

5. Exibição esquemática e simbólica: um papel a mais para a razão?

Gasché (2003), em seu livro *The Idea of Form*, vai ainda mais longe na tentativa de estabelecer um lugar de destaque para a razão na apreciação da beleza. A sua interpretação de forma bela está intrinsecamente vinculada à razão: ele procura esclarecer o conceito de forma bela partindo da tese segundo a qual a razão não só participa do juízo de gosto, como também é necessária para a própria constituição

de uma tal forma. A alusão à forma no título da obra, inclusive, foi escolhida justamente para explicitar a intervenção da razão em juízos reflexionantes estéticos, e mostrar o quão instrumental o poder das ideias é para qualquer representação de forma.

Ele defende uma leitura segundo a qual a faculdade do gosto consiste tanto em julgar a forma de objetos, como em julgar os produtos do gosto de acordo com um padrão, no caso, o das ideias estéticas. A base para sua argumentação está em grande medida em passagens do parágrafo § 17, intitulado “O ideal da beleza”, no qual Kant apresenta o conceito de *ideal do belo* e o relaciona com a ideia da razão. Ali o ideal do belo é definido como o padrão de referência – que somente agora nos é apresentado – para se julgar se um produto é ou não um modelo de beleza. Um ideal é a representação de um singular adequado a uma ideia. O ideal do belo, também chamado de ideal da imaginação, é caracterizado como o próprio arquétipo ou modelo supremo do gosto que se baseia na ideia indeterminada da razão de um máximo. Ele não pode ser representado por conceitos, mas somente por uma exposição singular (KU, AA 05: 232).

O ideal do belo parece acrescentar à faculdade do gosto a habilidade de, além de julgar pela mera forma a beleza de um objeto, julgar também, tendo como critério o ideal do belo, a exemplaridade da beleza, ou seja, de atestar quais objetos belos são mais exemplares de beleza que outros (Gasché, 2003, p. 101).

Dessa súbita inclusão do ideal do belo na teoria do gosto, Gasché constata ser necessário admitirmos que a imaginação deve ter que se relacionar, de algum modo e ativamente, com a razão e atribui a esse ideal uma função que vai muito além do que, no texto de Kant, às vezes parece ser uma menção a um uso meramente empírico do belo, voltado para o cultivo do gosto.

Essa dupla função do gosto é entendida pelo autor como uma dupla função de exibição (*Darstellung*) – a esquemática e também a simbólica (Gasché, 2003, p. 12).

Portanto, as duas formas de hipotiposes (*subiето sub adspectum*) caracterizadas no parágrafo § 59, seriam, segundo Gasché, já atuantes no juízo de gosto.

No parágrafo § 59 Kant expõe e diferencia todos os modos pelos quais é possível estabelecer a realidade de nossos conceitos. Para todos eles são requeridas intuições. Para a objetificação de conceitos empíricos, é necessária a referência a uma intuição que é um (a) *exemplo* desse conceito. Já para a sensificação dos conceitos puros do entendimento, são necessários os (b) *esquemas*, que, como visto na primeira *Crítica*, são as intuições diretamente correspondentes às categorias, e produtos da síntese pura *a priori* da imaginação. Na terceira *Crítica*, a exibição esquemática é agora descrita como um subtipo de um gênero chamado *hipotipose* (apresentação, *subiето sub adspectum*). Além da esquemática, o outro subtipo de hipotipose é a simbólica, exibição de um conceito da razão ao qual nenhuma intuição

sensível pode ser adequada, a não ser indiretamente. A intuição exibida nesse caso é chamada de (c) *símbolo*. A faculdade de julgar procede de forma análoga ao seu modo de atuar esquemático, apenas segundo a forma da reflexão, concordando com um conceito, não por correspondência direta ao conteúdo de uma intuição, mas segundo a mera regra do esquematismo (*KU*, AA 05: 351).

Para Gasché, no caso dos todos os juízos de gosto haveria uma influência essencial de uma ideia indeterminada de um máximo da razão. Essa ideia, manifestando-se na exibição individual de si mesma, forneceria o padrão de acordo com o qual o múltiplo da intuição seria coletado, de modo a se tornar a mera forma de um objeto. Segundo tal perspectiva, seria necessária uma exibição simbólica de uma ideia *indeterminada* de um máximo da razão – distinta de uma exibição de uma ideia *determinada* da razão –, que se identificaria com uma exibição da divisão e unificação do múltiplo do entendimento, através de um princípio, na forma de um ser individual. Essa exibição simbólica viria completar a exibição de um conceito indeterminado do entendimento, cuja forma é aquela de uma coisa que tem a mera forma de um objeto. (Gasché, 2003, p. 102). Em um juízo puro de gosto, a imaginação reúne um múltiplo sensível para ser exibido como adequado para a cognição em geral de acordo com a ideia de um máximo da razão, que é usada como padrão para a unificação daquele múltiplo.

Esse ato de exibição seria simultaneamente simbólico e esquemático: a exibição esquemática é aquela referente ao esquematismo sem conceitos, que consegue colocar a imaginação e o entendimento em um contato harmônico, favorável a qualquer cognição; já a exibição simbólica se refere ao poder expressivo das ideias estéticas de, indiretamente, corresponderem a ideias da razão.

A influência do arquétipo do gosto incidiria sobre a unidade do múltiplo coletado pela imaginação para se conformar à exibição um conceito em geral, na medida em que serviria como uma medida para avaliar o nível de êxito com o qual um múltiplo intuitivo coletado para ser a unidade da mera forma. A mera ideia de um máximo da razão seria atualizada em uma apresentação simbólica, na forma de um ser individual, manifestando a apresentação indireta desta faculdade (Gasché: 2003, pp. 102f.).

De acordo com essa leitura, duas questões polêmicas da *CFJ* se tornam menos problemáticas: (a) o processo de constituição da forma bela ganha mais um polo de orientação ao se explicar como a imaginação agrega o múltiplo de um objeto em um juízo puro de gosto para que esse múltiplo sirva de ilustração sensível do conceito em geral (Gasché, 2003, p. 99). Consequentemente, é enfraquecida a perspectiva formalista de forma bela, que reduz em muito sua riqueza de possibilidades e até mesmo seu aspecto transcendental. Além disso, (b) o uso da mera ideia em juízos de gosto – configurando a ação conjunta de entendimento e razão – seria mais um indício que explicaria por que a ideia pode se tornar um símbolo da moralidade.

O impacto dessa ideia na coesão do múltiplo também testifica a favor da ponte que a *CFJ* constrói juntando o abismo entre a cognição e a moralidade, que se manifestaria no próprio ato de exibição da imaginação, ao mesmo tempo esquemático e simbólico (Gasché, 2003, p. 103).

O juízo de gosto sobre a mera forma de um objeto é visto aqui como manifestação do mais elementar entrelaçamento da razão prática e da razão teórica, antes dos seus empregos ordinários e mutuamente excludentes. Nele, a razão teórica e a prática estão presentes, respectivamente, na forma de um conceito em geral, e na forma daquilo que Gasché entende como uma mera ideia. O imbricamento entre elas seria tal que, ao julgar o belo, entra em suspensão a distinção entre a intuição sensível e as ideias: a intuição sensível (na forma da mera forma) e as ideias (na forma de meras ideias) aparecem imediatamente interconectadas, confirmando assim a designação de Kant do aspecto dual da razão, que é tanto teórica como prática (Gasché, 2003, p. 103).

Não há como ignorar que, apesar de convidativa, toda a leitura de Gasché parte de uma interpretação muito particular de uma curta de passagem do parágrafo § 17 onde Kant faz uma apresentação dos conceitos de *ideia*,¹¹ *ideal*¹² e *ideia normal estética*,¹³ através de uma descrição um tanto confusa, já que no decorrer de suas caracterizações, não são tão nítidas as distinções entre elas.¹⁴ Não há evidência textual direta no texto de Kant que legitime a estratégia de Gasché de tomar o ideal do belo como uma espécie de análogo da ideia estética. A objeção mais imediata que poderíamos levantar é a de que o ideal da beleza assumiria o mesmo papel de uma regra determinada que comprometeria a liberdade da imaginação. O argumento de que o arquétipo do gosto, por se basear em uma ideia *indeterminada* de um máximo da razão e, mesmo impondo limites, ainda assim, permitiria à imaginação jogar em liberdade ainda não é completamente convincente.

A falta de suporte textual da *CFJ* no argumento de Gasché levanta dá margem a objeções contra sua interpretação, às quais não poderemos desenvolver neste trabalho. Para nossos propósitos, suas colocações são oportunas por colocarem em evidência e explorarem as possibilidades da função de exibição da imaginação estética.

¹¹ Ideia aqui é apresentada na sua definição mais costumeira nas obras de Kant, “como um conceito da razão” (*KU*, AA 05: 232).

¹² “Ideal é a representação de um singular como ser adequado à ideia” (*KU*, AA 05: 232).

¹³ Kant apresenta a ideia normal estética como um padrão de medida usado para julgarmos um elemento pertencente a uma determinada espécie, e a define como “uma intuição singular (da imaginação) que representa o padrão de medida de seu julgamento como uma coisa pertencente a uma espécie particular de animal” (*KU*, AA 05: 233). Distinguindo-a do ideal do belo, Gasché especifica a função da ideia estética como a de determinação primária teórica e objetiva do juízo (Gasché, 2003, p.105).

¹⁴ Paul Guyer (1997, p. 226) chega a considerar o argumento do parágrafo § 17 uma “aberração”.

Considerações finais

Diante das interpretações supracitadas, fica para nós evidente que, independentemente das caracterizações formalistas terem se originado de um súbito autoengano ou equívoco de Kant, (como sustentam Guyer e Zammito), ou deste engano estar na interpretação de seus comentadores, alheios ao propósito mais geral do parágrafo § 14, (como defende Gasché), a concepção formalista de forma não se sustenta diante de toda a complexidade inerente a uma crítica transcendental. A análise da relação entre as faculdades envolvidas no juízo de gosto aponta para a consonância com essa refutação do formalismo. Afinal, o teor produtivo da imaginação na criação de ideias, e o potencial expressivo da razão através delas dão uma dimensão muito mais vasta e rica ao gosto, que não condiz com uma definição tão ascética e limitante de algo tão vivificador como a forma bela.

Vimos como, a admissão da atuação das ideias estéticas na reflexão estética, insere-se na doutrina no gosto um importante influência da razão; lá aonde os conceitos do entendimento não conseguem abarcar a riqueza das ideias provenientes da imaginação, as ideias estéticas assumem o encargo do esquematismo e, pelo símbolo, dão a imaginação à oportunidade de se expressar no máximo de sua atividade produtiva.

É importante ressaltamos o quanto as ideias podem ser importantes para especificar mais uma perspectiva sob a qual podemos pensar a forma bela: em relação às ideias estéticas, a forma é pensada agora como meio, condução de um conteúdo que não se identifica, de modo algum, com a “matéria” sensorial ou mesmo com a “matéria” conceitual, que foram prontamente excluídas como fundamento do prazer no gosto. Apesar da forte plausibilidade dessa perspectiva, ela ainda deixa em aberto algumas questões que insistem em vir à tona.

A quase completa ausência da menção às ideias estéticas durante a Analítica do belo, e o forte caráter autônomo que Kant atribui à forma bela, na mesma seção, levam a uma discrepância entre as noções de forma durante os quatro primeiros momentos, e durante a Analítica do sublime. De fato, podemos cogitar, inclusive, a possibilidade de Kant estar usando a palavra forma quando associada às ideias estéticas, com uma conotação distinta da descrita anteriormente. Isso não seria estranho, se lembrarmos que a noção de forma utilizada em alguns trechos das Introduções¹⁵ tem a conotação estritamente subjetiva de forma das faculdades cognitivas, que se distingue da descrição de forma referida à representação de um objeto.

No entanto, podemos também considerar uma certa continuidade da noção de forma bela, do quarto momento até a Analítica do sublime, mas, nesse caso, parecer-nos necessário reconhecermos e analisarmos a interferência da razão em juízos de

¹⁵ Ver, por exemplo *EEKU*, AA 20: 224; 249.

gosto. Essa possibilidade ganha força se colocamos em relevo o fato de que as ideias estéticas encontram sua conformação – embora indireta – justamente nas ideias da razão. Desse modo, as ideias da razão adquirem “consistência” e um reconhecimento sensível que elas não poderiam adquirir através da mesma via esquemática pela qual o entendimento consegue exibir seus conceitos na intuição.

Se o entendimento, portanto, se manifesta efetivamente quando seus conceitos correspondem diretamente a intuições da imaginação, a razão só consegue efetivar seu contato com as intuições pelas ideias estéticas, de maneira indireta, no âmbito da reflexão do gosto. Tendo essa perspectiva em vista, vemos como, apesar de Kant não enunciar literalmente, podemos com razão conceber a introdução das ideias estéticas e da razão como um importante complemento à teoria do gosto. Se, por um lado, é o indiscutível vínculo do entendimento com a imaginação, em um jogo de livre legalidade, que autoriza as pretensões de universalidade do gosto, por outro, é na sua relação com a razão que, procurado dar expressividade às ideias estéticas, ela recebe o estímulo necessário para que se demore neste jogo cuja regra não se determina a priori.

Referências bibliográficas

- ALLISON, H. E. *Kant's Theory of Taste: A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- CECCHINATO, G. "Form and Colour in Kant's and Fichte's Theory of Beauty". In: BREAZEALE, D. and ROCKMORE, T. (orgs.). *Fichte, German Idealism, and Early Romanticism*. Amsterdam, New York, NY: Rodopi, 2010, pp. 65 - 81.
- FIGUEIREDO, V. "Kant e a mimese". *Studia Kantiana*, São Paulo, 3(1): 195 - 230, 2001.
- FIGUEIRADO, V. "Os três espectros de Kant". *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, nº 18, set. 2004.
- FREITAS, V. "A subjetividade Estética em Kant: da apreciação da beleza ao gênio artístico". *Veritas* (Porto Alegre), Porto Alegre, v. 48, n.2, pp. 253 - 276, 2003.
- GASCHÉ, R. *The idea of form. Rethinking Kant's aesthetics*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- GUYER, P. "Formalism and the theory of expression. In Kant's aesthetics". In: *Kant - Studien*, 68. Jahrgang, Berlin: Walter de Gruyeter & Co., (1977), pp. 46-70.
- KANT, I. *Gesammelte Schriften*. Akademie der Wissenschaften. Berlin: G. Reimer (W. de Gruyter), 1902 ss.
- KANT, I. *Crítica da faculdade de julgar*. Trad. Fernando Costa Matos. Petrópolis: Vozes; 2016.
- KANT, I. *Crítica da razão pura*. Trad. Fernando Costa Matos. Petrópolis: Vozes; 2015.
- KANT, I. *Kant and the Claims of Taste*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- GONÇALVES, R. G. C. *Kant, Greenberg e a questão do formalismo na Arte*. Salvador: EDUFBA, 2016.
- REGO, C. R. "Reflexão e fundamento: sobre a relação entre gosto e conhecimento na estética de Kant". *Kriterion*, Belo Horizonte, n 112, pp. 214 - 228, 2005.
- SILVA, H. L. "A imaginação na crítica kantiana dos juízos estéticos". *Arte e filosofia*, Ouro Preto, n 1, pp. 45 - 55, 2006.
- SILVA, H. L. "O jogo livre da Imaginação é compatível com a dedução kantiana das categorias?". *Studia Kantiana* (Rio de Janeiro), v. 18, pp. 182 - 205, 2015.
- ZAMMITO, J. H. *The Genesis of Kant's Critique of Judgment*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1992.

Resumo: Este artigo trata do debate envolvendo a distinção feita por Kant, na controversa nota do §26 da *Crítica da Razão Pura*, entre formas da intuição e intuições formais, da qual resulta um duplo modo de se representar o espaço e o tempo. Será defendida aqui uma visão não intelectualista da atividade produtiva da imaginação transcendental: tomando como base a referida distinção, nosso principal objetivo é mostrar como esta síntese produz nossas representações objetivas do tempo e do espaço de um modo condizente com a independência entre entendimento e sensibilidade, não sendo a totalidade desta um simples produto daquele. As intuições formais do §26 caracterizam o espaço e o tempo enquanto intuições *potencialmente* infinitas. Isso nos permitirá divisar um limite preciso entre a espontaneidade do entendimento e receptividade das nossas intuições, o que eu compreendo aqui por não intelectualismo.

Palavras-chave: Kant; intuição; forma; imaginação; síntese; (não) intelectualismo

Abstract: This paper deals with the distinction made by Kant, in the much-debated note of §26 from the *Critique of Pure reason*, between forms of intuition and formal intuitions, from which results a double way of representing space and time. A non-intellectualist view of the productive activity of transcendental imagination will be defended here: based on the aforementioned distinction, I intend to show how this synthesis produces our objective representations of time and space in a manner consistent with the independence between sensibility and understanding, the totality of the former not being a mere product of the latter. The formal intuitions of §26 characterize space and time as *potentially* infinite intuitions. This idea allows us to set a clear limit between the spontaneity of understanding and the receptivity of our intuitions, what I understand here by non-intellectualism.

Keywords: Kant; form; imagination; synthesis; (non)-intellectualism

Recebido em: 09/2018

Aprovado em: 06/2019