



F 2197

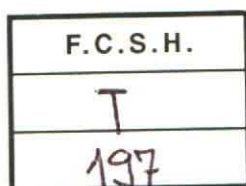
-R-

ANA MARIA I. GODINHO VERGAMOTA

# CAOS, NATUREZA E GÊNIO

NA CRÍTICA DA FACULDADE DE JULGAR  
DE KANT

Dissertação apresentada à Universidade Nova de Lisboa  
para obtenção do grau de Mestre em Filosofia



BIBLIOTECA

LISBOA

Dezembro 1994

42434

ANA MARIA I. GODINHO VERGAMOTA

# **CAOS, NATUREZA E GÉNIO**

*NA CRÍTICA DA FACULDADE DE JULGAR*  
DE KANT

Dissertação apresentada à Universidade Nova de Lisboa  
para obtenção do grau de Mestre em Filosofia

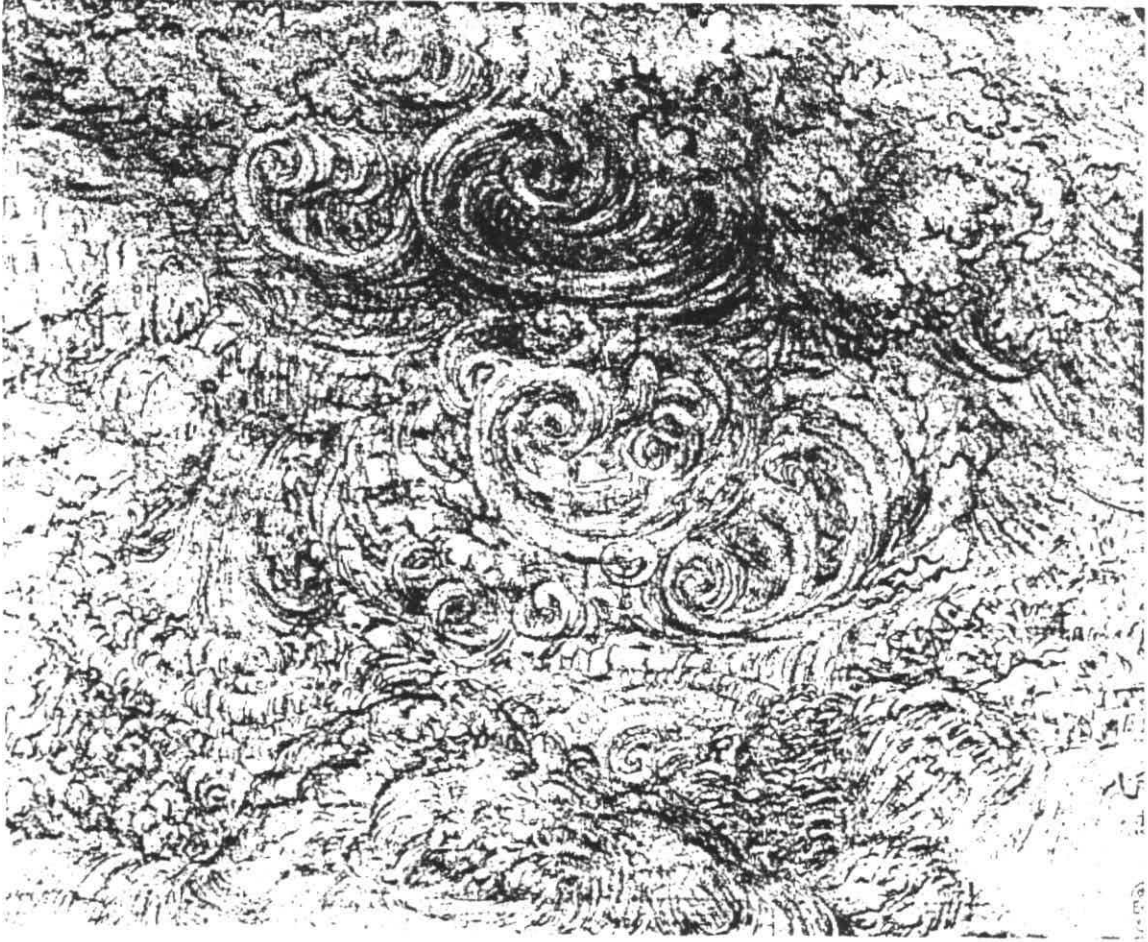
LISBOA

Dezembro 1994

# **CAOS, NATUREZA E GÊNIO**

*NA CRÍTICA DA FACULDADE DE JULGAR*  
DE KANT

À memória de minha mãe



Leonardo da Vinci, *O dilúvio*.

## **Sumário**

Abreviaturas

Introdução

Capítulo 1 - Das formas belas da natureza

1.1 - Apresentação do problema

1.2 - Ausência de mediação no engendramento das formas

Irregularidade e regularidade. Cristais e chamas

Capítulo 2 - Geogonia e caos

2.1 - A matéria que engendra as formas

2.2 - A geogonia implícita dos parágrafos 80, 81 e 82 da

*C. F. J.*

2.3 - A complexidade e as "condições sensíveis iniciais"

## Capítulo 3 - As imagens das formas belas na arte

3.1 - A representação subjectiva da finalidade estética: o génio e o gosto

3.2 - A representação subjectiva da finalidade estética: a Ideia-normal

Conclusão

Notas

Bibiografia

Índice

## **Abreviaturas**

*C. R. P. - Crítica da Razão Pura.*

*C. F. J. - Critique de la Faculté de Juger.*

*A. p. v. p. - Anthropologie du point de vue pragmatique.*

*Op. p. - Opus postumum.*



# **Introdução**

1. Propomo-nos neste trabalho estudar as dificuldades que surgiram da leitura de alguns parágrafos da *Crítica da Faculdade de Julgar* de Kant (1). Dificuldades que interessam directamente o quadro problemático que constitui propriamente o objecto desta dissertação, a saber, a articulação entre a irregularidade regular do trabalho da natureza quando ela produz formas belas, e o mesmo tipo de irregularidade que afecta o movimento das faculdades quando o génio cria o belo artístico. Não é também a natureza que se manifesta na actividade criadora do génio? E nos dois casos, não é a imprevisibilidade, a indeterminação, talvez mesmo o caos que caracterizam essa irregularidade?

Assim, dois grandes objectivos dirigiram o nosso estudo, se bem que só o primeiro - por razões de tempo e de espaço - tenha sido concretizado:

a) descrever e analisar as irregularidades na produção de formas, respectivamente naturais e artísticas e compará-las.

b) analisar o modo como a natureza *intervem* realmente na actividade criadora do génio. A partir daqui é talvez possível elucidar conceitos tão importantes na *C. F. J.* como "indeterminação" ou "livre jogo" das faculdades. O tema desta tese é, no fundo: o papel do caos na formação das formas belas.

Com efeito, três expressões encontradas no texto kantiano constituem, essencialmente, o eixo em torno do qual se virá a desenvolver toda a problemática, são elas: "salto", "sem que saibamos por meio de quê" e "estado caótico". O nosso ponto de partida

constituiu-se a partir dos conceitos de natureza e génio; procurando delimitar melhor a causalidade desta "natureza", tentámos: 1. saber como é que esta natureza "pródiga" faz para nos apresentar formas que são constituídas "sem que saibamos por meio de quê"; e 2. saber, também, o que é que significa estas formas "parecerem" ter sido produzidas para o "uso estético da nossa faculdade de julgar".

O objectivo deste trabalho pode assim, inicialmente, ser compreendido a partir destes dois problemas.

2. Como a presente investigação não visa uma interpretação global, isto é, uma exposição das ideias centrais da *C. F. J.*, pressupõe-se que estas são já conhecidas. Começámos por um problema particular, mesmo que aparentemente pouco importante, exposto por Kant no parágrafo 58. Tratou-se, assim, em primeiro lugar, de saber qual é o fundamento da explicação da "*livre formação da natureza*". Foi por ele que se iniciou a nossa investigação. Há um movimento fundamental, na produção das formas naturais, que é complexo. Pretendeu-se, pois, compreender como se articulam as expressões ( "salto", "estado caótico", etc.) que constituem o horizonte deste movimento. Foi, portanto, através da leitura dos textos da *C. F. J.* que encontrámos uma possibilidade de pensar esta problemática.

No parágrafo 58, que constitui o centro da nossa pesquisa, Kant afirma que há uma "maneira de explicar" essa "*livre formação da natureza*". Foi sobre ela que incidiu todo o nosso percurso e é com a sua explicitação que Kant termina aquele mesmo parágrafo, pois é por ela, também, que se explica o juízo de gosto. Como diz Kant: "o idealismo da

finalidade no acto de julgar o belo da natureza e da arte [ele] é a única pressuposição, sob a qual a Crítica pode explicar a possibilidade de um juízo de gosto, que exige ser válido *a priori* para todos (sem todavia fundar sobre conceitos a finalidade representada no objecto)." (2)

No fundo, trata-se, somente, de uma tarefa de nomeação, quer dizer, de tornar manifesta uma problemática que não é imediatamente evidente. Os eixos que a cruzam e distinguem são o belo e a natureza. Os princípios que a orientam: a afinidade e a "complexidade". Mas se a natureza age e trabalha através do génio, há que compreender uma das maiores dificuldades do texto: a arte é como uma espécie de "ensaio" possível da natureza na produção das suas formas. O "favor" que a natureza nos faz, no caso da estética (porque do ponto de vista da teleologia ela "não nos faz nenhum"), é obra de génio. É, portanto, um favor que ela faz a si mesma na sua infinita capacidade de invenção e que a nós nos causa simultaneamente dificuldades e admiração.

O nosso trabalho orientou-se no sentido de compreender a fonte a partir da qual se constitui uma forma. A matéria que intervém no engendramento das formas tem uma natureza própria. Como não se originou a si mesma é preciso também saber como é que ela se forma, qual é a sua originalidade, qual o seu poder. Teremos, assim, de ter sempre presentes os exemplos dos parágrafos 22, 58, 80, 81 e 82.

Cristais, chamas, turbilhões, revoluções telúricas, etc, são os exemplos e as imagens do "salto" no movimento da natureza. Eles ilustram de alguma forma o que pretendemos saber. Nestes exemplos a regularidade/irregularidade está em correlação com a variedade, a multiplicidade, a ausência de regra.

Em segundo lugar, e de acordo com a perspectiva do parágrafo 80, é necessário investigar o "estado primitivo da terra", isto é, fazer uma "arqueologia da natureza". Por ela é talvez possível encontrar a matéria (mais elementar, "primitiva"), de que Kant tinha falado no parágrafo 58 e esclarecer melhor o significado da "retenção" que é necessária para a organização e produção de formas. Importa acrescentar que a esta referência explícita à "retenção" das matérias está ligada uma lei - a "lei da afinidade". Dada a sua importância pareceu-nos útil uma nota de esclarecimento a partir da análise do "Apêndice à Dialéctica Transcendental" da *Crítica da Razão Pura* (3).

Convém dizer que encontrámos no *Opus postumum* (4) referências importantes que nos ajudaram a organizar esta problemática. A noção de "força" é um dos aspectos que desenvolvemos. A concepção de matéria segundo a física (em Kant) surge assim com outros contornos, mostrando-nos mais claramente o que só estava, ainda, em estado de esboço na *C. F. J.*.

Esta pesquisa exigiu um esclarecimento maior acerca da "matéria prima" que é susceptível de todas as formas. Sabemos que é ela que engendra, cria e inventa segundo uma "certa disposição original" (5). Porque não há outra forma de averiguar esse estado primeiro da natureza, procurou-se o máximo de rigor na investigação possível. É, justamente, esse, segundo Kant, o objectivo desta "arqueologia" anunciada no parágrafo 79 e proposta no 82. Só ela conseguirá encontrar uma resposta mediante a qual se explica a natureza desta causalidade que é fundamento de possibilidade das formas (de todas as formas da natureza). É também possível, por ela, formular uma hipótese que justifique globalmente a génese de todas as formas e que possa

constituir-se como a condição a partir da qual a natureza se organiza, isto é, uma geogonia.

Com efeito, Kant sente a necessidade de construir uma imagem ou modelo de uma causalidade global que integre o "salto" (ou o caos) num quadro geral inteligível. Esta geogonia é um "mito". Não a podemos confundir com uma cosmogonia pois não se trata da construção de uma teoria global da génese de todas as coisas, mas sim de uma "teoria da [origem da] terra" (5). Se é difícil encontrar uma explicação global, pois "não podemos esperar nenhuma certeza" neste campo, isso não significa, contudo, a sua impossibilidade completa. "Lentamente", diz Kant, trabalharemos no sentido de encontrar a fundamentação para a nossa hipótese, porque é a própria natureza que "nos convida e incita" (7). Assim a geogonia explicará e ordenará a formação das primeiras formas, desde o "estado caótico" inicial até às formas actuais, desde os seres mais básicos até aos mais complexos e poderá também servir-nos de modelo, pelo qual, por analogia, compreenderemos a génese das formas na arte. Depois do trabalho deste "arqueólogo" surge de facto uma outra ideia de natureza.

A singularidade do caos, que é o estado inicial de onde sai a matéria "bruta" (elementar ou primeira), consiste no facto das formas surgirem numa qualquer escala, num tempo e num espaço indeterminados. Procurámos desenvolver esta questão em duas partes (pontos 2.2 e 2.3): a primeira consistiu na análise conjunta dos parágrafos 80 e 82 da *C. F. J.* e também do *Op. p.*. A segunda, trata destes conceitos segundo a moderna física do caos.

Dois aspectos são pois essenciais para esta análise da "causalidade natural": 1. há uma natureza primeira, caótica; e 2. uma

natureza ordenada, organizada. A nossa questão diz respeito ao "salto" ou "passagem" da primeira para a segunda, na produção de todas as formas, e que não se pode determinar. Do "estado caótico" inicial de onde surgem as formas "ainda pouco conformes a fins", quer dizer, muito caóticas, até às formas mais finais, portanto, cada vez menos caóticas existem "passagens", "transições", uma evolução que não é necessariamente contínua, um "salto" e um caos que apesar do aperfeiçoamento das formas ao longo do tempo, ainda não cessou.

Justifica-se aqui a introdução da concepção moderna do caos ( por exemplo na física ) pelas suas afinidades, tanto de termos como de exemplos, com o texto kantiano: foi o objecto da nossa exposição no ponto 2.3. Encontrámos em Kant descrições, processos e exemplos muito próximos daquilo que actualmente se estuda. Pareceu-nos por isso útil indicar algumas das questões que são tratadas na moderna física do caos. Entre as duas perspectivas - kantiana e a da física moderna do caos - há um nexos que ao longo deste trabalho tentámos indicar: as imagens do caos poderão ser uma parte dele.

Abordámos, na última parte, os efeitos desta investigação na problemática geral do jogo das faculdades no juízo estético. Tivemos em vista a compreensão deste "jogo", na sua concomitante regularidade e irregularidade, segundo o procedimento anterior: aqui, é no génio e no gosto que analisámos os diferentes regimes desta irregularidade regular.

Para o estudo deste último conceito procurou-se uma "analogia" com o movimento da imaginação. Em certos casos ( por exemplo: o fogo, as chamas ) a descrição da percepção da regularidade sem lei é idêntica à descrição do movimento da imaginação. Pareceu-nos que para haver uma identidade com a descrição do movimento de formação inicial das

formas, deve de alguma forma ser a mesma natureza a "trabalhar", quer se trate das formas da natureza quer se trate das formas produzidas pelo génio.

A irregularidade, a regularidade, a liberdade, a ausência de regra, a impossibilidade de fundamentação em conceitos determinados, o "salto", o caos, voltam a estar presentes, no trabalho do génio e do gosto, na obra-de-arte, no jogo das faculdades. Mais uma vez, parece-nos ser a mesma "matéria prima" da natureza.

Importa por isso reter sobretudo o seguinte: se, de acordo com Kant, só há "uma maneira de explicar", isto é, uma "única pressuposição", então ela diz respeito somente ao trabalho genial da natureza. A arte procura uma imagem, um som, uma palavra, uma forma de expressão qualquer, que dê a "ver", que traduza de uma certa maneira esta "outra natureza" numa linguagem, inventada, que está para lá da linguagem. Trata-se de dar a "ver" o que excede, no sensível, a ordem do sensível, o que ultrapassa os limites do visível.

3. Uma breve nota sobre o método que adoptámos: abandonando toda e qualquer perspectiva genética - não se analisa o engendramento dos conceitos no movimento do pensamento kantiano -, escolhemos uma abordagem estrutural: procura-se mostrar as relações estruturais dos conceitos - "salto", "irregularidade regular", "matéria", "forma", "génio", "gosto", "jogo" -, quer dizer os lugares que ocupam na estrutura geral do discurso estético da *C. F. J.* e as suas relações (correspondências, analogias, identidades). Como o nosso propósito era o de fazer aparecer o caos no processo de formação de formas tanto no campo da arte como



no da natureza, o método estrutural é o que melhor se presta a um estudo comparativo. Com efeito, ele permitiu-nos chegar a conclusões que esclarecem talvez um certo uso da analogia na *C. F. J.* (v. Conclusão).

4. A bibliografia é constituída apenas pelas obras citadas e consultadas, nomeadamente as que tratam directamente o tema da tese. Esta opção levou-nos a não referir a bibliografia geral sobre Kant.

Todas as citações da *C. F. J.* serão feitas a partir da tradução francesa de A. Philonenko, confrontadas mais tarde com a tradução portuguesa de António Marques.

## 1. Das formas belas da natureza

## 1.1. Apresentação do problema

O ponto de partida deste nosso estudo é o texto do parágrafo 58 da *C. F. J.*; Kant afirma aí que existem razões para podermos pensar num fundamento a priori qualquer, que nos permita julgar de uma certa maneira algumas das formas que percebemos, a saber, as formas belas. Propomo-nos, pois, analisar o estatuto deste "fundamento", apesar de não o podermos captar em conceitos determinados. Assim, neste parágrafo, existe uma "só maneira de explicar" este "fundamento": é pelo "idealismo da finalidade no acto de julgar o belo da natureza e da arte". Ele assinala um "acordo que se apresenta a si mesmo, sem fim e por acaso, mas de carácter final para as necessidades da faculdade de julgar que concernem à natureza e às suas formas produzidas segundo leis particulares." (1)

Este "acordo" é então o único princípio da faculdade de julgar estética e aparece assim descrito na sequência do que Kant tinha dito antes, a saber, "o juízo deve, reportar-se, esteticamente, somente ao acordo da representação na imaginação com os princípios essenciais da faculdade de julgar no sujeito" (2), quer dizer com os princípios do entendimento.

A problemática inicia-se deste modo pela averiguação e delimitação claras do que é a natureza do belo na arte e na natureza. Precisando o sentido destas questões, nos dois planos, trata-se ao mesmo tempo de apresentar um movimento da natureza que é como um movimento das faculdades e um movimento das faculdades que é como um movimento da natureza. Estuda-se a natureza e a arte neste duplo

movimento que é, podemos dizer, um movimento complexo e infinito que se produz em liberdade, isto é e para já, sem determinação de conceitos. Nesta medida pode dizer-se que se trata essencialmente aqui do não esquematizável, do que não é objecto de um conhecimento, não há ciência dele e por isso mesmo é problemático e problematizável.

Convém dizer, também, que o juízo que aqui está em causa, precisamente por isso, não é um juízo de conhecimento mas um juízo não determinado e não determinante. É um juízo que nasce de uma certa sensação, é subjectivo, quer dizer, é produzido por um jogo livre das faculdades, portanto, não é imediato e ao mesmo tempo é um juízo que é propriamente pensamento, que exige ser a priori e válido para todos. Levanta-se pois uma dificuldade maior neste tipo de juízo ou melhor nestes juízos: "eles não podem absolutamente ser fundados sobre conceitos nem por consequência derivados de princípios determinados, pois se assim fosse tratar-se-ia de juízos lógicos; mas a representação subjectiva da finalidade não deve absolutamente ser o conceito de um fim. Em compensação, uma vez que o juízo tem a pretensão de necessidade, ele pode e deve sempre estar relacionado com um princípio a priori; aqui não se trata senão de um juízo e da possibilidade de tal pretensão e isso dá origem a uma crítica racional em busca de um princípio que o funde, embora ele seja indeterminado, ela pode mesmo conseguir descobri-lo e reconhecê-lo na sua função de fundamento subjectivo e a priori do juízo, ainda que ele não possa nunca produzir um conceito determinado do objecto." (3)

Existem razões suficientes para a legitimação da necessidade e da universalidade do juízo e, se assim for, há pelo menos um princípio que a autoriza de alguma maneira. O princípio em causa é subjectivo, não pode

ser considerado determinante porque resiste à conceptualização, isto é, opera na ausência de regras.

Para concluir, o que se prova com este "princípio da idealidade da finalidade" do belo, na natureza e na arte, que é fundamento do juízo estético ( sem se saber, ainda, se é mesmo um fundamento na plena aceção da palavra ou se é somente um fundamento do infundável ), "é que no acto de julgar da beleza é em geral em nós mesmos que procuramos a medida a priori e que quando se trata de julgar se qualquer coisa é bela ou não, é a faculdade estética de julgar que é ela mesma legisladora..." (4)

Ora, a questão no início do parágrafo 58 é como já começamos a ver, sobre a finalidade deste juízo que é estético. Se este tem um princípio subjectivo, como entender que se discuta aqui acerca da finalidade das "belas formações do reino da natureza"? Ou existirá então um princípio objectivo nas formas "belas" da natureza?

Antes do parágrafo 58, Kant refere-se já a algumas destas questões nomeadamente nos parágrafos 30, 42 e 43. Logo no parágrafo 30, anuncia a necessidade de levantar diversos problemas que dizem respeito ao belo na natureza, pois, parece-lhe que é preciso saber explicar como é que a natureza expandiu tão prodigamente a beleza por toda a parte, mesmo em lugares pouco acessíveis ao homem: "por exemplo(...) mesmo no fundo do oceano, onde o olho humano (para o qual contudo a beleza é final) não chega senão muito raramente e outras questões deste género."(5)

Considerando que isto mais não é do que "belas produções [da natureza em que ela] se mostra como arte <als Kunst>, não simplesmente por acaso, mas por assim dizer intencionalmente, segundo uma ordem

legal <nach gesetzmässiger Anordnung> e enquanto finalidade sem fim" (6); considerando isto, diziamos, encontramos mesmo uma finalidade assim como encontramos leis mecânicas no princípio de formação dessas "belas produções" naturais. Ora como é que as leis mecânicas da natureza podem produzir formas belas? A sua necessidade implica um conceito e o belo é o resultado de um jogo livre não determinado por um conceito.

Vejamus em primeiro lugar o que é esta finalidade, que é para mais "sem fim" (analisaremos em seguida o mecanismo que produz estas leis). A finalidade é "a causalidade de um conceito relativamente ao seu objecto (...). Mas um objecto ou um estado de espírito ou ainda um acto, é dito final, mesmo quando a sua possibilidade não suponha necessariamente a representação de um fim, pela simples razão que nós não podemos explicar e compreender esta possibilidade, senão na medida em que admitimos para o seu fundamento uma causalidade segundo fins, quer dizer uma vontade que tivesse ordenado a disposição segundo a representação de uma certa regra. A finalidade pode então ser sem fim <Die Zweckmässigkeit kann also ohne Zweck sein>, na medida em que nós não colocamos as causas desta forma numa vontade,(...) Assim nós podemos pelo menos observar uma finalidade do ponto de vista da forma, sem colocar no seu fundamento um fim (como sendo a matéria do *nexus finalis*) e notá-la nos objectos, embora de nenhum outro modo senão somente por reflexão." (7)

Procuramos naturalmente em nós próprios esta finalidade que afinal é sem fim, porque não a encontramos em parte alguma ou simplesmente porque nos aparece na natureza em linguagem cifrada. Como sabemos então, verdadeiramente, o que as belas formas são? E

acrescentamos que, precisamos de o saber porque a natureza mostra mesmo nas produções que nós julgamos belas essa finalidade sem fim.

Ainda no parágrafo 42, se explica que, por exemplo, "os atrativos na natureza bela, que são por assim dizer frequentemente confundidos com a bela forma, pertencem ou a modificações de luz (na coloração) ou do som (nos tons). Com efeito são as únicas sensações que não permitem somente um sentimento sensível, mas também reflexão sobre a forma destas modificações dos sentidos e assim compreendem uma espécie de linguagem que aproxima a natureza de nós e que parece possuir uma significação mais alta." (8) Uma linguagem "cifrada" (9).

Trata-se aqui de sensações que permitem um "sentimento sensível" e para sermos mais exactos, o que elas permitem, na verdade, é a reflexão. Tal como a reflexão, permite a percepção de uma finalidade dos objectos de que se abstraiu o conceito restando apenas a forma. Uma finalidade sem fim.

Estamos apenas a apresentar o problema para o qual Kant procura uma verdadeira explicação. Parece-lhe mesmo que é necessário e fundamental procurar uma "verdadeira explicação da linguagem cifrada, pela qual a natureza nos fala simbolicamente nas suas belas formas." (10)

A estética move-se, pois, sobre um plano profundo da natureza, o plano do ainda não determinado, do absolutamente originário, daquele a partir do qual apenas podemos reflectir. Provavelmente o fundamental destas questões centra-se na relação íntima da natureza consigo própria, quer dizer, nesta linguagem cifrada que procuramos a todo o instante decifrar porque pensamos que lá se encontra uma regra escondida, não determinada que nos impede o conhecimento mas permite a reflexão.

É verdade que se pode admitir que as "belas formações do reino da natureza organizada" tenham uma existência que por assim dizer parece escolhida para o nosso gosto. Sabemos, no entanto, que Kant não está de acordo com esta ideia, é mesmo para ele uma admissão inútil, não "somente a razão, segundo a sua máxima, que é a de evitar o mais possível a inútil multiplicação de princípios, se opõe a esta tese" (11) por um lado, mas também porque a própria natureza se lhe opõe. Quanto a esta última, o que se pode constatar, neste sentido, é que as suas livres produções mostram uma tendência mecânica de produção de formas, que de facto parecem feitas para o "uso estético da nossa faculdade de julgar". Há um mecanismo da natureza e só ele parece necessário. Por aqui tentaremos a elucidação da pergunta que atrás colocamos, a saber, como é que de uma necessidade e uma causalidade naturais podem nascer formas livres e formas que são belas.

Não há aparentemente a "mais pequena razão para supor que seja necessário (...) outra coisa que o seu mecanismo, simplesmente como natureza, para que estas formas sejam finais para o nosso juízo, sem mesmo que uma Ideia se encontre no seu fundamento." (12)

Com efeito, no parágrafo 58 mostra-se que a natureza, nas suas formações livres, tem uma "tendência" mecânica para a produção das formas. Ora, pelo que nós vimos existe esta "tendência" e mais qualquer coisa. A elucidação deste "qualquer coisa" não é simples, na verdade ele aparece aqui como o que é misterioso e insondável. Não podemos provar a impossibilidade da produção de produtos organizados da natureza pelo simples mecanismo, pois não sabemos da infinita multiplicidade de leis naturais particulares e, ao mesmo tempo, é indubitável que pelas nossas faculdades de conhecer o que sabemos do mecanismo da natureza não



pode fornecer nenhum fundamento de explicação para a produção dos seres organizados (13). Por isso, observa Kant: "é para a *faculdade de julgar reflexiva* um princípio justo <de dever> conceber para a ligação tão manifesta das coisas segundo causas finais, uma causalidade diferente do mecanismo" (14).

Na verdade, não sabemos quase nada sobre o mecanismo da natureza. Sabemos que por si só é necessário mas, não é suficiente para se poder pensar a possibilidade de um ser organizado. Mas não chega. A análise não está ainda completa. Podemos para já dizer que há um simples mecanismo segundo o qual as formas da natureza se produzem (o que não se pode é afirmar que elas só são possíveis desta maneira). Sabemos ainda que este mecanismo é condição para um conhecimento verdadeiro da natureza, assim como condição essencial da arte (15). Não há contradição aqui, mas presente-se a necessidade de procurar um princípio diferente, provavelmente ignorante de si mesmo. "Ora como é uma coisa indeterminada e para a nossa razão é também para sempre indeterminável o grau de acção do mecanismo da natureza como meio para toda a intenção final (...), não sabemos até onde vai este modo de explicação mecânica que é para nós possível; é somente certo que por muito longe que o tentemos perseguir, ele será sempre insuficiente..." (16).

Sem dúvida, importa infinitamente (é no início do parágrafo 78 que Kant o diz) "à razão não negligenciar o mecanismo da natureza nas suas produções e não deixar de lado a explicação das mesmas, porque sem ele não poderemos compreender nada da natureza das coisas." (17) Em consequência, o mecanismo não é suficiente, mas por outro lado não

deve ser negligenciável. É por ele também que de alguma forma compreendemos a "natureza das coisas".

Resulta daqui que, já no final da Crítica da Faculdade de Julgar teleológica, no parágrafo 80, Kant explique que "o direito de procurar um tipo de explicação simplesmente mecânico de todos os produtos da natureza é em si absolutamente ilimitado; mas o poder de o conseguirmos desta última maneira, é, segundo a constituição do nosso entendimento, na medida em que se ocupa de coisas como fins naturais, não somente muito limitado <beschränkt>, mas também claramente delimitado <begrenzt>" (18).

Neste contexto, e segundo o que estamos a analisar, o que encontramos é um conceito indefinido de um fundamento que torna possível o juízo estético sobre a natureza. Fundamento que seria como que um fundo da natureza para o qual não há propriamente um princípio de explicação, mas para o qual será, eventualmente, necessário procurarmos um esclarecimento. Diferentemente de uma prova, esta exigência anuncia-se de tal modo que talvez só possa ser indicada e nunca conhecida de forma determinada.

Se nenhum dos sistemas citados por Kant (o Idealismo, o Racionalismo, o Hilozoísmo, o Teísmo) realiza aquilo que afirma, se nenhuma destas explicações é satisfatória, o que é que Kant tem em vista?

Brevemente, Kant diz que o princípio do mecanismo da natureza e o da causalidade da mesma se articulam num único princípio superior. Na verdade, este último só pode ser indicado, porque a regra está mesmo escondida, a sua validade é, por conseguinte, para nós simplesmente subjectiva. O princípio de que estamos a falar não é senão o "substrato

supra-sensível da natureza do qual nada podemos determinar de positivo, a não ser que é <das Wesen> o ser em si, do qual não conhecemos senão o fenómeno." (19)

Confrontemos este resultado com a explicação final do parágrafo 81. Aí, Kant introduz aquilo que lhe parece ser a vantagem da Epigénese e que consiste unicamente numa disposição originária para a organização. Convém dizer, que se procura aqui retirar toda a explicação física para as diversas formações da matéria organizada. Parece a Kant, e de acordo com o anatomista que o influenciou (Joh. Friedr. Blumenbach -1752-1848) e a quem ele dá razão, que é "absurdo que a matéria bruta se tenha formado a si mesma originariamente segundo leis mecânicas, que a vida tenha podido brotar da natureza do que é inanimado <Leblos>, e que a matéria tenha podido ela mesma tomar a forma de uma finalidade que a si mesma se conserva; todavia sob este princípio insondável para nós de uma *organização* originária, ele deixa ao mecanismo da natureza uma parte indeterminável, mas ao mesmo tempo, contudo, impossível de desconhecer, e a esta faculdade da matéria num corpo organizado (diferentemente da força de formação <Bildungskraft> simplesmente mecânica, que geralmente lhe pertence) ele chamou-lhe *tendência formadora* <Bildunstrieb> (ela estaria por assim dizer sob a direcção superior da primeira e receberia as suas instruções)." (20)

Então como se formou a matéria? Voltamos depois deste longo parêntesis à análise do problema que nos interessa verdadeiramente aqui: de onde nascem as formas livres (que achamos belas)? Haverá um princípio natural da sua génese que explique a sua beleza? Mas esta não admite um princípio objectivo. Haverá então uma causalidade natural das formas tal que a sua percepção suscite uma reflexão (e um jogo livre das

faculdades) que conduza a um juízo estético do tipo: "são formas belas"? Que tipo de "causalidade" será esta, já que não pode ser nem apenas mecânica nem apenas final?

Mas, existem outras obscuridades relacionadas com estas, por exemplo: como podemos nós saber alguma coisa acerca da natureza das formas, se há qualquer coisa de indeterminável no mecanismo?

## 1.2. Ausência de mediação no engendramento das formas

### Irregularidade e regularidade. Cristais e chamas

Retomando a problemática, importa lembrar mais uma vez que das questões já colocadas interessam essencialmente as que dizem respeito às belas formações da natureza (mais propriamente, à sua matéria): 1- Que matéria intervem na formação natural do belo? 2- Qual o processo envolvido neste engendramento das formas?

Convém explicitar o que Kant entende por "formação livre da natureza" (1): "é aquela pela qual a partir de um fluido em repouso, seja por volatilização, seja por separação de uma parte deste (algumas vezes o calórico somente), a parte restante solidificando-se toma uma figura ou uma textura determinada, que é diferente de acordo com a diferença específica das matérias e que é exactamente a mesma se elas são idênticas." (2)

A fonte a partir da qual se constitui uma forma, um corpo, é um fluido. Tem então de pressupor-se o que é um verdadeiro fluido, pois é nele que a matéria se dissolve inteiramente. Há aqui uma "complexidade"(3) porque não se trata de uma simples mistura das partes sólidas em suspensão. Pelo contrário "a formação realiza-se por *precipitação*, quer dizer por uma solidificação repentina e não por uma passagem progressiva do estado líquido ao estado sólido, é por assim dizer por um salto e chamamos também *cristalização* a esta passagem."(4)

É preciso saber o que é um fluido mas ao mesmo tempo é preciso saber o que é esta matéria formadora, isto é, que diferença ou diferenças encontramos entre um fluido e a matéria formadora?

Fluidos são substâncias, são líquidos, são gases. Diz-se do que flui que é o que brota, irrompe, nasce, produz-se e produz. É um movimento (que se apresenta) ou são infinitos movimentos. É no entanto uma presença do mundo, de um mundo que parece manifestar-se (naturalmente) espontaneamente e que manifesta o que é mais secreto e mais íntimo. Uma certa disposição da natureza, que nem sempre sabe de si mesma, como se fosse uma disposição cega.

Para responder à pergunta sobre o que é um verdadeiro fluido, ainda neste parágrafo, Kant explica que há uma matéria fluida que é a mais antiga, mesmo mais antiga que a matéria sólida: "as plantas como os corpos dos animais formam-se a partir de uma matéria alimentar líquida assim como esta se forma ela mesma em repouso, certamente segundo uma certa disposição original dirigida a fins..." (5). Mas mais adiante supõe que, para além disto, é possível que esta formação livre tenha alguma relação com o que ele chama : "lei universal da afinidade das matérias" (6).

Distingue pois, fundamentalmente, duas fases na formação das formas a partir do fluido primordial: 1. uma "separação" das suas partes; 2. uma "solidificação" que é uma "precipitação" e que não ocorre por uma "passagem progressiva" ou por uma "simples mistura das partes", mas por um "salto" que escapa às leis mecânicas da natureza. Forma-se a matéria livremente segundo uma lei universal de afinidade. De notar desde já que Kant se refere explicitamente a uma "retenção" das matérias

que caracteriza este processo de "precipitação". A natureza retém do fluido primordial o que lhe é necessário para a organização das formas.

Estas duas fases na verdade não se sucedem uma à outra mas são concomitantes, é na solidificação que se passa do estado líquido ao sólido, no entanto este último só surge porque as matérias se "dissolvem perfeitamente" e não se misturam simplesmente, quer dizer as matérias "dissolvem-se" num "salto", por uma "união repentina".

Em suma, para além da matéria alimentar líquida que é formadora, "enquanto se forma em repouso" e de uma certa maneira, também solidificando-se ou precipitando-se, as formações realizam-se "livremente segundo a lei universal da afinidade das matérias." (7) Na verdade, não há aqui um processo que seja gradual e compreensível na sua totalidade, pois afinal não se sabe qual a "mediação" que permite realmente a formação: diz Kant que aí há um "salto" (8).

Deste modo, sabemos que a formação em geral ocorre por "solidificação rápida" (repentinamente, não progressivamente), "como que por um salto". Noutras formações e de "acordo com a diversidade específica das matérias", "sabe-se lá por que mediação" (9).

Nestas formações intervêm o "fluido" e a "solidificação", assim como a "lei universal da afinidade das matérias". Na *C. R. P.*, no "Apêndice à Dialéctica Transcendental", como já vimos (10), tinha-se esclarecido que esta "lei" era uma simples ideia, indicadora (11). Neste sentido, só pode funcionar como princípio heurístico e por isso mesmo é, de qualquer modo, absolutamente fundamental. Pode concluir-se, assim, que intervêm matérias, processos e "leis" mais ou menos desconhecidas, pois só temos delas "indicação". Mostram-se mas não é possível a sua demonstração.

Como se podem então *pensar* estas formações? Quer dizer: como ocorrem estas formações livres "no reino da natureza organizada"? Sabemos que nada sabemos destas "mediações" e, no entanto, da descrição que Kant faz da "formação livre" surgem dois conceitos implícitos - Diferença e Identidade - segundo os quais as matérias diversas se separam ou unem. Mais uma vez, as formas surgem por "união repentina". Como se por uma disposição qualquer "insondável", num "salto", se percebessem afinidades, quer dizer, como se de uma certa maneira pela diferença pudessem surgir semelhanças a partir das quais se ganharia "figura ou textura determinada" (12), identidade, forma.

O problema aqui é o mesmo, quer falemos do fluido primordial e a partir dele da "solidificação" súbita, quer falemos da "lei universal da afinidade das matérias", a saber, como é que na diversidade e na diferença das matérias, que encontramos a todo o instante, existe uma qualquer possibilidade de ligação necessária? Como é que é possível encontrar identidade no que é especificamente diferente? Qual é o processo que preside à constituição de uma tal identidade, quer dizer, de uma forma?

Temos então um primeiro problema - a formação livre da natureza, a natureza das formas, os processos envolvidos - que se alarga, como já começamos a ver, se considerarmos que estas formas "parecem ter sido feitas para o uso estético da nossa faculdade de julgar." (13)

A "percepção" que temos quando julgamos uma forma é confinada, dentro de certos limites, pois sempre comparamos, reconhecemos, descobrimos afinidades, regularidades.



Nesta zona indecisa do "salto" ou do "sem que saibamos por meio de quê", onde o que começa desaparece, transformando-se, dando lugar a outra coisa, confundem-se movimento e repouso, separação e união, interior e exterior (14), disposição, receptividade e criação, natureza e génio. Seja qual for a "mediação", é do engendramento, da criação de formas que se trata. Engendra-se uma outra natureza a partir de uma a que podemos chamar primeira ou primordial e não sabemos qual é. Também não sabemos o que é que dá "passagem" para esta segunda natureza, se é que lhe podemos chamar assim. De onde irrompe a vida, também podemos perguntar?

A formação é aqui descrita como uma "transição de estado". Ocorre não de modo progressivo como já vimos, mas "como que por um salto", a esta "passagem", a esta "transição" chama Kant também "cristalização". Neste movimento não progressivo, do líquido para o cristalino (que podemos entender que é prévio à formação dos organismos), ocorrem transformações múltiplas para as quais não há uma determinação completa. Existe ao mesmo tempo qualquer coisa que resiste à transformação, que nos escapa, talvez o "calórico" somente (diz algumas vezes Kant). De qualquer modo, da transição do estado inicial até à forma cristalina final, geométrica e regular, decorrem transformações e um tempo misteriosos.

Os cristais apresentam-se de tal forma nas suas estruturas regradadas e aparentemente determinadas que surpreende como é possível que na natureza, espontaneamente, se desenvolvam formas regulares tão belas. Se o cristal na sua forma acabada é estável, da sua forma anterior já não podemos dizer o mesmo. Convém explicitar a maneira como a física

moderna descreve o processo de formação dos cristais: isso ajudará a nossa leitura de Kant e, em particular, do "salto" a que ele se refere.

O estado cristalino não se manifesta apenas em substâncias que existem já em estado sólido, mas também naquelas que, existindo em fase líquida ou gasosa, possam vir a solidificar. Nestas duas últimas, no entanto, existem algumas características a assinalar. Se o estado sólido é bem delimitado, quer dizer, de acordo com regras bem determinadas, na fase líquida observa-se pelo contrário um maior grau de liberdade de movimentos que se amplificam (15) na fase gasosa. Nesta última, os graus de liberdade dos movimentos são imensos e imprevisíveis.

Assim, encontramos nos líquidos, e principalmente nos gases, uma fluidez significativa. Não se tratando aqui de explorar o problema da estrutura e propriedades dos líquidos e gases, convém dizer ainda que a delimitação do estado sólido se deve ao facto da agitação das partículas ser muito limitada; há uma certa vibração, mas em torno de pontos determinados pelas ligações entre elas o que de certo modo justifica a regularidade das formas cristalinas. Nos líquidos, porém, as partículas vibram em torno de certos pontos com a diferença de não se manterem fixos, embora mantenham, sensivelmente, as suas distâncias mútuas. Finalmente, nos gases as partículas constituintes deslocam-se desordenadamente, chocam umas com as outras, mudando de direcção e sentido. Os movimentos são completamente desordenados, aleatórios.

A cristalização surge, assim, de metamorfoses bruscas, transformações e alterações misteriosas. É a elas que, no fundo, se refere Kant quando define o "salto". No líquido têm de dissolver-se "inteiramente as matérias", agitam-se, repousam. Evaporam-se os líquidos lentamente, há aquecimento e arrefecimento. Segundo a

"diversidade das matérias", assim, o processo. O tempo da cristalização continua a ser desconhecido. Não sabemos por exemplo qual a velocidade na qual a fusão ocorre. É uma "união repentina", uma "solidificação rápida". Que instante é este? Qual a rapidez?

Na verdade, qual é a variação da velocidade num movimento deste tipo? Num movimento irregular a velocidade varia, oscila, mas também a direcção e o sentido variam. Não sabemos é como. Sabemos que a velocidade é diferente em cada caso, mas desconhecemos o tempo em que se desenrolam e desenvolvem os múltiplos processos.

Resulta daqui, que esta regularidade surge, podemos dizer, de informúlaveis irregularidades.

Encontramos no parágrafo 58 alguns exemplos diferentes do processo de "cristalização". A água que se transforma em gelo, os cristais de neve, diferentemente na estrutura, mas, ainda assim com uma "afinidade", os metais, "muitos sais e pedras, que possuem figuras de cristais, formam-se [também] sem que saibamos por meio de quê"(16). Seja como for, sabemos descrever vagamente as passagens (movimento e repouso, união e separação), sabemos dos estados (gasoso, líquido e sólido). Dos movimentos da natureza onde tudo acontece de modo súbito, repentino, irregular, desses, pelo contrário, pouco ou nada sabemos. É o que acontece com esta passagem de um estado para outro, que ocorre num tempo que não sabemos qual é. Num momento dado, por exemplo, o líquido já não é líquido mas também não é sólido. É um ponto crítico de onde podem surgir múltiplos processos diversos, indeterminados.

Nestas transições, não progressivas, a natureza afirma o seu poder de transformação e criação, capaz não só de irregularidade, "salto",

desordem, mas também capaz de regularidade, ordem, harmonia, "mediações".

É notável a diferença entre a própria transição, onde há um tempo indeterminável criador de estruturas e movimentos, onde há, portanto, actividade, desenvolvimento e também não-regularidade, e o estado final, o processo acabado, cristalizado, sem actividade, sem movimento.

Uma vez formado, o cristal permanece indefinidamente em equilíbrio. Tal equilíbrio, estabilidade e ordem, destacam-se imediatamente na desordem das coisas naturais. Estas formas regulares ao mesmo tempo insólitas espantam-nos.

Podemos concluir em primeiro lugar, que é em circunstâncias de não-equilíbrio, de não-regularidade, que parecem ocorrer as transformações fundamentais da natureza e das formas. Em segundo lugar, os cristais, com as suas formas regulares, que se destacam na desordem das coisas naturais, despertam em nós uma certa disposição. Gostamos de contemplar esta variedade de formas harmoniosas, dá-nos prazer.

Um prazer que "é puramente contemplativo" (17) para o qual não temos qualquer determinação completa, assim como não a temos no caso das formas. Existem "mediações", das quais não sabemos nada, existem nesta regularidade e harmonia regras escondidas que nos escapam.

Nestas formas bem configuradas, associam-se, finalmente, regularidade e irregularidade. Temos uma percepção da regularidade e ela parece fascinar-nos, mas também é verdade que quando somos despertados por quebras, partes desiguais, intervalos, fracturas, dissimetrias, etc, também elas nos deixam num estado de espírito particular, também elas nos atraem: como "o canto dos pássaros, que nós

não podemos submeter a nenhuma regra musical, parece conter mais liberdade e por essa razão conter mais para o gosto que o canto humano que é executado segundo todas as regras da arte musical, é que nos cansamos muito mais rapidamente deste último, quando é repetido muitas vezes e longamente." (18)

Nas mudanças súbitas, imprevistas, nas curvas e sombras, nas dobras e contrastes, há qualquer coisa que "entretém" a nossa imaginação. Destas "passagens" enigmáticas, que são movimentos livres da natureza, surge uma multiplicidade ainda não determinada, portanto, indeterminada, que nos "desperta", que "impressiona o olhar". É o que conclui Kant no fim do parágrafo 22 da *C. F. J.*: " a visão das figuras mutáveis de um fogo de lareira ou de um riacho murmurejante, as quais não constituem nenhuma beleza, todavia comportam um atrativo para a faculdade da imaginação, porque entretêm o seu livre jogo." (19)

Encontramos, assim, alguns pontos comuns entre os exemplos dos parágrafos 22 e 58 da *C. F. J.*: a regularidade e a irregularidade que encontramos em determinados fenómenos e movimentos da natureza produzem em nós um estado de espírito, uma disposição para a contemplação ou um sentimento análogo. Os cristais pela sua irregularidade na regularidade, as chamas da lareira e os remoinhos no riacho pela sua regularidade sem lei, pela regularidade na irregularidade.

Kant faz distinção entre objectos belos e belas aparências de objectos (os atrativos), por isso distingue também o estado de espírito em que cada um nos deixa. "Nós demoramo-nos na contemplação do belo, porque esta contemplação fortalece e reproduz-se a si própria: este caso é análogo (mas não idêntico) àquela demora na qual um atrativo na

representação do objecto desperta continuamente a atenção enquanto o espírito é passivo." (20)

Apesar das diferenças Kant reconhece a possibilidade de analogia entre estes estados e também reconhece que no equívoco criado entre "objectos belos e belas aparências dos objectos", como em muitos outros existe " todavia alguma coisa de verdadeiro" (21).

Deste modo, o fogo e os remoinhos não sendo objectos belos, têm qualquer coisa que desperta e ocupa a nossa faculdade da imaginação. Esse qualquer coisa é possivelmente a multiplicidade, a diversidade que "impressiona o olhar".

A visão das figuras instáveis, mutáveis, das chamas, diz Kant, impressiona o olhar pela sua multiplicidade e ocupa o espírito porque ele é continuamente despertado por um certo movimento, produzem então, por isso, um certo encantamento.

Estas formas móveis, variáveis, parecem não ter nenhuma significação que possa suscitar a atenção e no entanto ocupam a imaginação de tal forma que ela mergulha em meditação. Esta análise é já feita por Kant a propósito do mesmo problema no parágrafo 30 da *Antropologia do ponto de vista pragmático* (22). Aqui vai mais longe, pois pretende dar conta das razões: "Eis, o que parece a causa deste fenómeno: quando uma multiplicidade, incapaz de atrair sobre si alguma atenção, desvia os sentidos de uma impressão mais forte, o pensamento não é simplesmente facilitado, mas é também vivificado na medida em que ele precisa de uma imaginação mais tensa e mais reforçada para fornecer uma matéria às representações do seu entendimento." (23) Para Kant, aparentemente, esta é a causa do fenómeno. Pelo menos é esta a

explicação que nos fornece, com a descrição dos movimentos de imagens (a propósito do movimento das faculdades), no parágrafo 30 da *A. p. v. p.*

O que é que realmente nos acontece diante de um fogo na lareira? Ficamos certamente com uma disposição fora do comum, a que podemos chamar encantamento ou meditação, de algum modo o que parece mesmo é que ficamos num estado de ligeira hipnose. É preciso então analisar, em primeiro lugar, o que é que neste fenómeno é pregnante de tal forma que provoca em nós mais qualquer coisa que as simples sensações.

O fogo a crepitar na lareira é ao mesmo tempo regular e irregular. Observamos também aqui um processo de transformação repentino que parece contraditório. Quando olhamos um fogo na lareira, sabemos que é um fogo "domesticado", regular, equilibrado, sem liberdade. Está confinado àquele lugar. As chamas são ora pequenas ora maiores, mas têm uma regularidade, isto é, não têm liberdade de se propagarem infinitamente e no entanto observamos nelas um movimento, uma variação, ritmos que são infinitos. Elas sustentam-se e suspendem-se. A forma de uma chama num instante dado e a forma seguinte são diferentes, alteram-se, mudam. O que se segue não sabemos o que é. Há um momento, em que a chama se "quebra", já não é chama, aquela chama, mas também não podemos saber ainda o que vai ser. Também aqui existem transições não conceptualizáveis, indetermináveis.

Aparentemente, é certo que, desta renovação resulta um lume novo. Diante deste fogo ficamos absortos, diante destas formas que parecem não ter significação alguma procuramos ver qualquer coisa.

Harmonia e desarmonia, limitado e ilimitado, fogo determinado e indeterminado ao mesmo tempo. A chama é o limite do movimento, mas as mudanças internas são rápidas, alternadas, flutuantes, inconstantes,

etc. (assinalando-se que não sabemos nada dos processos invisíveis que aí ocorrem). Podemos dizer, usando algumas metáforas, que mergulhamos num caos, num caos de imagens. O que temos na realidade é um movimento que é livre e indeterminado, sem lei. Talvez por isso se diga que o fogo da lareira tem de ser vigiado. Se ele fosse somente regular, porquê vigiá-lo?

Há medida neste fogo, mas também há outra coisa. Pode apagar-se ou atear-se demais, quer dizer, sem lei, desmesuradamente. Neste último caso é preciso encontrar uma medida, uma regularidade. E há regularidade. Há limitação, mas os movimentos que "traçam" os contornos das chamas são infinitos. De cada vez, na regularidade pretendida e até observável, encontramos rupturas. Há sempre um prestes a acontecer, um "salto" que transforma repentinamente a fogueira em cinzas ou quase imediatamente numa fogueira imensa, sem proporções.

Pode dizer-se sempre mais deste fogo, de tal forma ele é múltiplo e complexo. Estar imóvel, parado, suspenso e nessa imobilidade existirem mudanças, movimentos, dizer isto pode ser um lugar comum. Dizer que nada é fixo é outro. Apesar desta análise à superfície, encontramos um estado de coisas que designamos por "transformação constante" e que na sua fluidez tem qualquer coisa incompreensível, que não é possível apreender, que escapa.

A multiplicidade, a mutabilidade, que primeiro caracteriza este fenómeno é movimento, movimento que é a essência, a matéria desta transmutação. Movimento amplificado, ritmado e configurado no tempo e no espaço. Tudo parece insignificante, quer dizer, sem significação e ao mesmo tempo todos os pontos são interessantes: a ponta da chama, a cor que é sempre diferente e parece igual, o som do crepitar intervalado,



quebrado, quase inexistente, os contornos, as variações mínimas, o fumo que se dissipa, etc.

Na verdade, nesta análise não se podem menosprezar as singularidades, as particularidades, as direcções e os sentidos do movimento porque existem infinitas possibilidades de combinação e configuração dentro da já determinada configuração que é a lareira. Assim, o que encontramos, neste confinamento é qualquer coisa de aleatório, melhor, de imprevisível (24).

De facto, o que é que sabemos mesmo da forma da chama num instante e no instante seguinte? É a mesma chama ou é sempre outra?

Nas chamas, aparentemente regulares, que contemplamos na lareira existem, com certeza, movimentos e formas muito para além daquilo que podemos imaginar e observar ser possível. No ínfimo mundo, no microscópico, existem sem que o nosso olhar alcance, correntes de ar, invisíveis, que contribuem para este equilíbrio/desequilíbrio, para a existência de zonas de variação das chamas. Podemos encontrar outros exemplos, mas a verdade é que encontramos mesmo zonas de instabilidade e nelas observamos, também, que ocorre uma maior "vivificação", é o caso das chamas num certo momento.

Nenhuma das operações aqui descritas está suficientemente decifrada, nenhum dos exemplos foi totalmente mostrado, elas e eles constituem problemas. Viu-se somente que dentro do natural acontece uma ruptura com o próprio natural, é da sua própria natureza. Sem lei, sem se saber como, porque a regra está escondida, constatamos um movimento no fogo que é regular; mas complexo: um movimento sem regra, regulado.

As imagens cristalinas e as chamas têm algo em comum: a "passagem" de um estado para outro, a multiplicidade, dos pontos críticos até à regularidade. Os outros exemplos citados, turbilhões e remoinhos, seguem o mesmo processo: o que é que acontece quando de um riacho "calmo" se passa para águas agitadas com turbilhões e remoinhos?

## **2. Geogonia e caos**

## 2.1. A matéria que engendra as formas

Cabe agora procurar delimitar melhor a natureza da matéria que intervem no engendramento das formas. Examinando a noção de matéria na *C. F. J.*, verificamos que:

1- A matéria "já tem que ser pressuposta" (1), se estamos a falar de uma matéria organizada ou então simplesmente porque ela tem de intervir sempre na constituição dos corpos, o que não torna, no entanto, esta primeira explicação mais compreensível.

2- A matéria é por outro lado "uma multiplicidade de coisas, incapaz de fornecer uma unidade determinada de composição" (2). Esta ideia está já presente na introdução à *C. F. J.* (3) quando Kant refere a diferença específica das leis empíricas que, diz ele, pode ser tão grande que torna "impossível para o nosso entendimento descobrir nela uma ordem compreensível, (...) e de fazer de uma matéria tão confusa para nós (na verdade infinitamente diversa e que não se adequa à capacidade do nosso espírito) uma experiência coerente." (4)

3- Se ela é já "organizada" e portanto conduz "ao conceito de si como um fim natural" (5), dela pode retirar-se "toda a explicação física"(6) das formações. Já tínhamos visto este aspecto quando tratamos da questão da Epigénese. Mas, considerando Kant, para além disto, a matéria enquanto o mais baixo estrato da natureza, enquanto "matéria bruta" (7), considera também que ela não pode ter-se formado sozinha, não lhe parece admissível, como já tínhamos visto antes, que ela tenha

podido desenvolver-se a si mesma (8). Se assim é, será que podemos procurar uma explicação "racional", quer dizer, perguntar pelo princípio "insondável" e misterioso que preside inicialmente à (e impulsiona a ) formação? A resposta mais simples parece ser afirmativa. Comprovamos algumas explicitações de Kant, por exemplo a que se refere à necessidade de fazer uma "arqueologia da natureza" (9) ou ainda as referências que faz logo no início do parágrafo 80 acerca daquele que investiga a natureza, existindo em ambos a mesma necessidade de resposta e a mesma necessidade de a questionar (10).

Em suma, podemos pensar numa "matéria organizada" mas não sabemos bem o que é a "matéria bruta", por isso precisamos, ainda que lentamente (e hipoteticamente), de investigar tanto quanto possível até ao "estado primitivo da terra". Acontece que Kant se refere, várias vezes, a este estado primitivo como um estado caótico. Neste contexto, mesmo sem ainda dispormos de todos os elementos para a discussão, podemos já perguntar se há lugar na concepção mecânica da *C. F. J.* para se poder pensar um "estado caótico" inicial que perspective uma explicação razoável para a formação das primeiras formas do universo.

4- Sabemos já, da análise do parágrafo 58, de um certo processo da natureza. E também dos parágrafos 64 e 65, sabemos de uma "originalidade" da matéria, isto é, de um poder da matéria (11). Esta tem o poder de se "separar" e "escapar-se" ("algumas vezes o calórico somente" (12)), como também tem o poder de se juntar, não por uma simples mistura mas por uma operação que se chama algumas vezes "retenção" e outras "agregação". Sabemos também, e por essa mesma razão, que a matéria que parece ser mais antiga é uma "matéria fluida",

uma "matéria alimentar líquida" a partir da qual se formam as plantas e os animais. Para a explicitação ajuda, ainda, referir outros exemplos da formação livre das formas que Kant expõe no mesmo parágrafo: "Ora assim como os vapores dissolvidos numa atmosfera, que é uma mistura de diferentes gases, produzem quando se separam pela perda de calor cristais de neve, que graças à diversidade da mistura gasosa são de uma forma muito artística e extremamente bela, o mesmo podemos pensar, sem nada retirar ao princípio teleológico que permite julgar a organização, que a beleza das flores, das penas dos pássaros, das conchas, (...) possam ser atribuídas à natureza e ao poder que ela possui de produzir livremente formas de uma maneira estética e final pelo facto de *reter* a matéria necessária à organização, segundo leis químicas e sem fins particulares"(13).

Há então uma matéria primitiva "fluida" que intervém, segundo certas leis, na formação das formas (dos animais, das plantas, dos cristais, dos vapores na atmosfera, nuvens, fogo, turbilhões nos riachos, etc.), desde as que são ainda pouco conforme a fins até às mais finais, do inorgânico até ao orgânico.

5- Em último lugar convém referir dois aspectos que nos parecem obscuros: a) retenha-se (ainda que) como hipótese, do parágrafo 87, a referência a um "abismo do caos sem fim <Zwecklos> da matéria" (14); b) por fim, no texto do parágrafo 73 a descrição mostra que "a possibilidade de uma matéria viva (cujo conceito contém uma contradição, porque a ausência de vida, *inertia*, constitui o carácter essencial da matéria) não pode mesmo ser pensada; a possibilidade de uma matéria animada e da natureza na sua globalidade, como se de um

animal se tratasse, só pode, quando muito, ser utilizada (a favor de uma hipótese da finalidade da natureza tomada em ponto grande) [de maneira pobre] quando e se ela se manifestar para nós na experiência em ponto pequeno na sua organização; mas a possibilidade não pode de modo nenhum ser compreendida a priori. É somente por um círculo na explicação que podemos querer derivar a finalidade da natureza nos seres organizados a partir da vida da matéria, uma vez que não conhecemos esta vida senão nos seres organizados..." (15)

Não é então possível pensar, verdadeiramente, a matéria enquanto matéria animada, como se fosse um animal, não é possível, pois, pensá-la como uma causalidade global, isto é, ter em consideração, no sentido de apreender todas as relações de dependência e complexidade, a organização no seu todo (16). Trata-se finalmente, na sua "globalidade", do impensável, do paradoxal. Porque uma característica que lhe é essencial, a saber, a *inertia*, a constitui de maneira fundamental. Esta descrição tem afinidades com a descrição que Kant faz em vários lugares do parágrafo 58, quando se refere ao "repouso" que é fundamental num certo momento do processo de formação desta "matéria primitiva": "Por livre formação da natureza entendo aquela pela qual a partir de um *fluido em repouso*..." (17), ou ainda, quando afirma que lhe parece que tudo indica que "a matéria fluida é em geral mais antiga que a matéria sólida, e as plantas assim como os corpos dos animais formam-se a partir de uma matéria alimentar líquida, enquanto que esta se forma ela mesma em repouso..." (18).

Note-se no entanto, que para além desta característica essencial da matéria (*inertia*), que considera que se não existir nenhuma força aplicada que obrigue à alteração de estado, quer dizer, à existência de

movimento, se mantém o estado de repouso (19), para além disso, dizíamos, encontramos uma descrição mais aprofundada e que vem em sentido contrário, se assim se pode dizer, (compreende por exemplo a noção de força como mais um aspecto da matéria) como veremos por aproximação, no comentário de R. Daval ao *Opus postumum* de Kant (20). Aí a matéria é como veremos definida segundo três aspectos principais.

Antes de continuar, convém justificar a aproximação que pretendemos fazer, da *C. F. J.* ao *Op. p.*. Em primeiro lugar, a aproximação das datas de produção das obras já mencionadas parece-nos relevante: a *C. F. J.* data pelo que sabemos de 1790, os primeiros esboços do *Op. p.* começam segundo se julga por volta de 1795.

Reforça esta possibilidade de afinidade, o facto de existir uma orientação para temas comuns e fundamentais nas respectivas obras, por exemplo, a causalidade natural e a causalidade livre. Para o que nos interessa ainda nesta análise, encontraremos no *Op. p.* referências de leituras que devem ser feitas à luz da *C. F. J.* mais exactamente da "Crítica da Faculdade de Julgar teleológica" nos parágrafos 80, 81, 82 que são precisamente objecto da nossa investigação. (21)

Por outro lado verifica-se uma impressionante identidade de termos (e até de textos) no que respeita às concepções sobre a matéria, de tal maneira que às vezes o que aparece na *C. F. J.* apenas em estado de esboço, encontramos-lo finalmente exposto de forma mais clara na última grande obra de Kant. Justifica-se pois o uso do *Op. p.* que aqui fazemos, como elucidação da *C. F. J.*.



Retomemos então, a partir do comentário de R. Daval (22), o esclarecimento dos textos da *C. F. J.* sobre a natureza da matéria.

Segundo Daval a noção de matéria em Kant contém muitas incertezas que é preciso esclarecer. Convém destacar no *Op. p.* essencialmente três aspectos:

1. a matéria é "um conjunto de objectos que affectam os sentidos..."(23);
2. é um "conjunto de forças em que o jogo tem justamente por efeito a formação de corpos físicos..." (24);
3. é a "substância especial" a que Kant chama "éter" (algumas vezes chama-lhe também "o calórico") (25).

A ideia, de Kant, de que a matéria se pode definir como um "conjunto de forças", interessa-nos particularmente, traz algo de novo relativamente ao que já se tinha dito sobre a natureza da matéria. Em primeiro lugar, exige que se dê uma maior atenção à física, que se tome em consideração o âmbito no qual ela se move. Visa-se assim, antes de mais, uma definição dos seus reais limites.

Como mais uma vez é a natureza da matéria que está em causa, exige-se então saber como é a matéria segundo a perspectiva do físico. Na sua estrutura interna, ela, apresenta-se, fundamentalmente, como um "complexo de forças", isto é o que já sabemos.

Vejamos pois: "Para permanecer rigorosamente nos seus limites, a física faz inteiramente abstracção da questão de saber se os fins naturais são *intencionais ou não*; isso seria, com efeito, uma intromissão num assunto que não lhe diz respeito (nomeadamente o da metafísica). (...) "por isso queremos mostrar (porque relativamente a este assunto nenhum

malentendido é possível, ninguém pode pensar atribuir a uma matéria inanimada uma intenção no sentido próprio do termo), que esta palavra [*matéria*] não designa aqui senão um princípio da faculdade de julgar reflexiva e não um princípio da faculdade de julgar determinante e que ela não deva introduzir um princípio particular de causalidade, mas que acrescenta somente para o uso da razão um outro método de investigação, diferente daquele que é conforme às leis mecânicas, com o objectivo de completar a insuficiência destas últimas, até mesmo em relação à pesquisa empírica de todas as leis particulares da natureza. (...) não queremos assim senão designar uma espécie de causalidade da natureza, (...) para ter sob os olhos a regra segundo a qual devem ser estudados certos produtos da natureza."(26)

A física deve, então, permanecer rigorosamente nos seus limites, as suas investigações dizem respeito somente à necessidade de explicar "materialmente" uma certa intenção da natureza. Ora neste modo de explicação, físico, pode incluir-se a ideia de que o simples mecanismo chega como princípio de explicação da finalidade da natureza, isto é, da matéria, o que faz com que não se possa perguntar "porque é que existem as coisas no mundo"? (27)

Acontece na verdade que nós continuamos a interrogar-nos para além da possibilidade física de explicação, de tal modo que não nos contentamos nem sequer com o tipo de questões como a que Kant coloca no parágrafo 84: "porquê certas coisas do mundo (os seres organizados) têm esta ou aquela forma e estão colocados pela natureza nestas ou naquelas relações umas com as outras?" (28)

Kant refere-se, no texto que acabamos de citar, a uma outra possibilidade de explicação, a um "outro método de investigação,

diferente daquele que é conforme às leis mecânicas, com o objectivo de completar as insuficiências destas últimas" (29). Há reconhecidamente aqui uma dupla dificuldade que consiste em, por um lado, saber distinguir os horizontes da física relativamente aos da metafísica e, por outro, nesse reconhecimento perceber-se que a única maneira de superar este problema é mostrar que existe um princípio de explicação da finalidade da natureza. Não sendo este último constitutivo mas somente regulador, é a única possibilidade de pensar uma saída para esta dificuldade.

Como é possível encontrar uma explicação satisfatória, quer dizer, segundo leis naturais, para a matéria que engendra as formas?

Na verdade, para esta matéria procura-se uma explicação segundo leis naturais e pretendem-se afastar explicações que não pertençam de todo à física, isto é, por exemplo, uma "causa sobre-natural". Como explicar então de forma suficiente, quando sabemos que existem fenómenos de formação para os quais não há possibilidade de determinação mecânica? Sabemos somente que há uma tendência da matéria para se tornar forma e que existem fenómenos de movimento para os quais, na verdade, parece ser impossível descobrir as causas. Porque se escondem mesmo diante dos nossos olhos, quer dizer, escapam a qualquer determinação matemática.

Entre todos os aspectos que já enunciamos, sobre a concepção da matéria, este que compreende a noção de "força" parece-nos particularmente importante. Apresenta-se, de resto, na investigação kantiana dentro de um conjunto de preocupações mais vasto, nomeadamente na preocupação de fundar a física com tanto rigor como a matemática. A questão não é fácil, pois se a física é a ciência do

"movimento" e das "forças", só muito dificilmente se pode pretender que ela permaneça "rigorosamente nos seus limites". Com esta pretensão de rigor não se afasta toda a complexidade que reconhecemos e encontramos na natureza. Pelo contrário, a complexidade surge quando se percebe que a física reduzida ao mecânico não pode responder a problemas fundamentais, assim como não traz nada de verdadeiramente novo.

O movimento, tal como o mecânico, é do domínio do matematizável. Compreende-se, segundo este ponto de vista, o matematizável e o mecânico, como aquilo que é conforme a leis, conceptualizável, e portanto podemos ter deles um conhecimento determinado. No que diz ainda respeito ao movimento, se o considerarmos enquanto efeito, é também determinável, quer dizer, está mesmo sujeito às leis mecânicas (convém dizer, no entanto, que cerca de vinte e cinco anos depois da morte de Kant se descobrem movimentos que não estão propriamente abrangidos por estas leis, são os movimentos Brownianos (30)). Resta, agora, saber se as "forças" também o estão, isto é, até onde é possível a sua determinação.

Segundo Daval, é o *Op. p.* que introduz uma explicação mais esclarecedora, na concepção de matéria, com a noção de "força". Pode pensar-se assim (como já sabíamos) a sua estrutura interna como um "complexo de forças", acrescentando-se agora a possibilidade de mostrar isso mesmo a partir da análise das forças.

De certos "movimentos" que são próprios, por exemplo, da "matéria fluida", e que também são constituintes fundamentais de certas formas, não sabemos as causas. Temos no entanto uma primeira definição: eles são só um "efeito que, como todo o efeito, requer uma

causa. Essa causa, é o que nós chamamos uma força." (31) Assim a nossa problemática centra-se exclusivamente na noção de "força".

São essencialmente forças como a atracção e a repulsão, forças superficiais e penetrantes, (que agem sobre e através dos corpos), que determinam os movimentos e as formas, constituindo portanto a condição formal do próprio movimento. Em consequência, são fundamentalmente elas que constituem este poder original da matéria, isto é, a tendência para se tornar forma.

Deve-se a Newton a descoberta da existência de mais um tipo de forças, mais concretamente as forças dinâmicas, também designadas originárias. Existem, pois, (pelo menos) dois tipos de forças que são conhecidas: as primeiras, são determináveis matematicamente porque são forças derivadas, as segundas (descoberta de Newton) são forças originárias que escapam a qualquer determinação.

"A distinção destes dois tipos de forças responde exactamente à distinção entre forças dinâmicas e forças mecânicas. Chamamos força originária ou dinâmica a toda a força que determina um movimento, que é portanto primeira em relação a ele. Força derivada ou mecânica é toda a força que é determinada por um movimento, sendo segunda relativamente a ele. Ao primeiro tipo pertencem, por exemplo, a atracção ou a repulsão; ao segundo tipo, a força centrífuga ou a força centrípeta. As forças mecânicas (as únicas, como vimos, que podem exprimir-se matematicamente, porque derivam do movimento) são aquelas que se exercem entre os corpos e que por consequência supõem que estes estão previamente formados. São, com efeito, forças externas. As forças dinâmicas emanam da própria matéria, são forças internas, e a aparição dos corpos é segunda relativamente a elas." (32)

É portanto sob uma certa influência de Newton, e ao mesmo tempo por achar uma insuficiência nas suas fundamentações, que Kant vai procurar no *Op. p.* fazer a dedução da noção de matéria a partir de um "complexo de forças". De acordo com Daval, a dedução ocorre em três momentos, como já tínhamos anteriormente anunciado. Do complexo de "forças motrizes" desdobram-se as "propriedades da matéria" e em terceiro lugar surge o "éter" (que vem a ocupar na ordem genética o primeiro lugar). As "propriedades da matéria" resultam, por conseguinte, de um jogo de "forças motrizes" e o "éter" é a substância especial, que está na origem de todas as forças motrizes (33).

Em suma, temos um conjunto de forças, no quadro das forças motrizes (por exemplo: atracção e repulsão, superficiais e penetrantes, internas e externas, originárias e derivadas), que uma vez determinadas, constituem elas próprias a possibilidade de determinação das "propriedades da matéria".

Num primeiro momento, considera-se a distinção entre forças dinâmicas e mecânicas, em seguida, entre matéria e corpo. Note-se que aqui a noção de corpo será segunda relativamente à noção de matéria, assim como a noção de matéria será segunda relativamente à noção de força. Os corpos são, justamente, o resultado de uma espécie de "equilíbrio" de forças diferentes. São formas (de acordo com o §58), matéria delimitada, com figura e textura determinadas.

Encontramos, assim, um esclarecimento para a noção de matéria que é absolutamente diferente e novo relativamente às concepções antigas, fundamentando-se precisamente numa complexidade, que é a complexidade das próprias forças que intervêm na natureza.

Existe uma matéria, uma "matéria prima" (34) que é susceptível de todas as formas. Não podemos dizer que é orgânica, também não podemos dizer que é inorgânica. Neste sentido é, ainda só, uma matéria "confusa" e "infinitamente diversa" (35). Ganha propriedades num segundo momento quando se forma. Quando em consequência da acção de certas forças motrizes internas se formam os corpos. Podemos dizer então, depois, que é uma matéria "líquida" ou "sólida". É portanto, no início, tanto quanto podemos saber, somente uma espécie de "jogo" de forças. E é a partir deste "jogo" inicial que, em seguida, se explicam e deduzem as "propriedades da matéria".

Já tínhamos apresentado antes, a propósito do parágrafo 58, um processo idêntico na formação: a "separação" e a "retenção". Agora as forças motrizes ( por exemplo a atracção e a repulsão) podem também ser pensadas, por analogia, tal como o processo descrito nesse mesmo parágrafo (36). É precisamente deste "jogo" de forças, deste "equilíbrio" e deste "processo", que resultam os movimentos, as formas livres da natureza, os corpos. É aí que encontramos, e por isso podemos descrever, as "propriedades da matéria".

Trata-se por outras palavras, de uma matéria ponderável, coesa, coersível, que se esgota, mas ao mesmo tempo, imponderável, incoesa, incoersível, inesgotável. Quer dizer: homogénea e heterogénea. Na verdade, só temos uma compreensão não contraditória da natureza se considerarmos dentro das nossas possibilidades, mesmo que as não possamos conhecer, as suas diferenças, a heterogeneidade, assim como consideramos as afinidades, a homogeneidade.

Depois desta elucidação, chega-se ao terceiro momento da dedução: a "substância especial" - éter - que dá finalmente sentido à noção de matéria, e completa todas as explicações dadas acerca das forças e das próprias características da matéria. É a substância que se "escapa" (na *C. F. J.*, no §58, Kant usa com o mesmo sentido o termo "calórico"). É, na última obra de Kant, fonte de todas as forças motrizes e portanto de todos os movimentos, responsável pela formação de todos os corpos, etc.

O éter é, em última análise, uma matéria prima e a matéria física é uma matéria segunda. Nesta última, distinguem-se líquido (fluido) e sólido. Enquanto na primeira, não há distinção possível, não há fluido nem sólido: "deve ser indeterminado uma vez que é com ela que se produzem todas as determinações" (37). É ao mesmo tempo o esclarecimento que se procurava e aquilo mesmo que precisa de inteligibilidade.

Segundo Daval, Kant, no *Op. p.*, vacila entre a afirmação da existência objectiva do éter (há real dificuldade na demonstração empírica desta substância) e mostrar, ainda que subjectivamente, que o seu conceito é inevitável porque é aquilo sem o qual a experiência em geral seria impossível.

"A experiência na sua globalidade só é possível se as forças motrizes da matéria afectarem a receptividade; ora, estas forças motrizes não são possíveis senão quando eu as penso segundo um princípio que as funde: este princípio, será a existência do éter. O fundamento da prova não é então objectivo mas subjectivo" (38) ou então: "Para ser informado da existência de uma matéria necessito que esta exerça influência sobre os meus sentidos.(...) A proposição: 'há corpos físicos' pressupõe uma



outra: 'existe uma matéria cujas forças motrizes e movimento antecedem no tempo a produção de um corpo'; esta produção é, com efeito, só a configuração daquela matéria e acontece por si mesma (spontaneo). Agora, esta configuração que deve acontecer pela própria matéria, necessita de um começo, cuja possibilidade é inconcebível, mas cuja originalidade como espontaneidade <Selbstthätigkeit> é impossível duvidar." (39)

Resumindo, o éter enquanto fundamento só pode ser subjectivo. Não há nenhuma maneira de provar a sua existência objectiva, podemos então, só, formular opiniões. Convém talvez dizer que "*as coisas de opinião* são sempre objectos de um conhecimento de experiência (objectos do mundo sensível) pelo menos possíveis em si, mas é para nós impossível, pela razão do fraco grau da faculdade que possuímos. Assim o éter dos físicos modernos, fluido elástico que penetra em todas as outras matérias (e nelas está intimamente misturado), é uma simples coisa de opinião, mas sempre de uma tal natureza que poderia ser percebido se os sentidos externos estivessem afinados no mais alto grau; contudo ele não pode jamais ser apresentado em qualquer observação ou em qualquer experiência" (40). Não é nem pode ser um corpo físico, nesse caso seria uma matéria derivada e ele é antes pelo contrário a condição de possibilidade dessa mesma matéria. Assim, constitui-se como a possibilidade inconcebível da qual não podemos duvidar, mas também não podemos demonstrar. É condição prévia (*primum movens*), elementar a partir da qual é possível pensar uma génese do mundo. Esta espécie de matéria, (o éter ou o calórico) é deste modo tomada enquanto princípio de diferenciação, que pela noção de força é causa de todo o

movimento. Em suma, é o que intervem primordialmente no engendramento das formas.

Mas, por que não tem existência objectiva, o éter não possui na física dos *Op. p.* uma real função explicativa. Não é, pois, ele que resolve o problema do engendramento das formas, por uma causalidade "livre" da natureza.

## 2.2. A Geogonia implícita dos parágrafos 80, 81 e 82 da *C. F. J.*

Como já tínhamos visto, o objecto da nossa investigação enuncia-se a partir da análise dos parágrafos 80, 81 e 82 da *C. F. J.*, e diz respeito à geogonia aí implícita.

Dos aspectos já evocados poder-se-ão, assim, reter os que consideramos mais importantes e desenvolveremos a seguir:

1. O mecanismo da natureza por si só não é suficiente para se poder pensar a possibilidade de um ser organizado.

2. Por sua vez é necessário que a razão, para que possa constituir objectivamente um conhecimento, pense numa organização da natureza em geral.

3. Mas há uma ignorância, uma limitação que é nossa porque os nossos sentidos externos não estão "afinados no mais alto grau". Seria, portanto, necessário uma "intuição diferente da intuição sensível" para superar esta ignorância. Isso é obviamente algo que "ultrapassa totalmente o nosso poder"(1).

4. Kant deixa-nos a possibilidade de pensarmos, ainda que hipoteticamente, na existência de uma outra "ignorância" que não a nossa. Como se a própria natureza, também ela, fosse ignorante de si mesma, quer dizer, (se é que o podemos dizer) como se existisse nela uma espécie de "ignorância" ou falha (por exemplo: uma espécie de "mecanismo cego da natureza") noumenal.

5. Estes dois últimos aspectos (assim como o segundo) justificam ambos, de maneira contrária, que o investigador/arqueólogo da natureza possa ir sempre cada vez mais longe nos esclarecimentos que procura. É como se neles existisse uma ambiguidade que não se sabe o que é, e

neles mesmos existisse ainda uma zona do saber que é uma zona de flutuações, de perturbações, que permite ao mesmo tempo, não sabendo, saber. Uma zona de "salto", sem que "saibamos por meio de quê" (2).

6. Finalmente, importa considerar que há no que dissemos uma complexidade que é ao mesmo tempo pertença da "matéria". O investigador/arqueólogo (no parágrafo 80) chega por fim, na sua investigação, a uma espécie de "matéria prima" que é susceptível de todas as formas. Uma matéria elementar que, como vimos, é "infinitamente diversa" e só pode ser compreendida na sua estrutura interna, justamente, como uma complexidade, melhor dizendo, como um "complexo de forças" que hipoteticamente interviria no engendramento primordial das formas.

No início do parágrafo 80 e no fim do 82 explica-se o que é de "direito", e portanto é permitido com toda a legitimidade ao investigador, que é ao mesmo tempo o arqueólogo da natureza, para que ele não trabalhe em vão. Convém, no entanto, explicitar-se, antes de mais, quem é este arqueólogo.

Sabemos do parágrafo 79 que uma descrição da natureza (Naturbeschreibung) é insuficiente para nos esclarecer quanto à produção e à possibilidade interna das suas formas. Confirma-se, portanto, a necessidade de um outro tipo de estudo da natureza, isto é, uma arqueologia, uma vez que nenhum outro esclarecimento suficiente nos é dado de outra forma (para o que acabamos de dizer, encontramos quase imediatamente confirmação). Numa nota do parágrafo 82, Kant afirma que só uma arqueologia da natureza pode mostrar "o estado primitivo da

terra", só ela pode mostrar, pelos vestígios encontrados, de onde surgiram as primeiras formas e até onde é que se pode investigar. A dificuldade maior reside, pois, no facto de não podermos demonstrar nada deste "estado". Podemos somente arriscar hipóteses e é precisamente isto que faz a arqueologia. Parte dos vestígios, das fossilizações, para explicar. Supõe as respostas a partir do que lá está e não está inscrito. É verdade, diz Kant, que aí se trabalha muito "lentamente", contudo é uma pesquisa legítima que justifica o nome que tem, pois não se trata de uma mera fantasia, mas tão só de "um estudo para o qual a natureza ela própria nos convida e nos incita" (3). Em suma, por estas anotações ficamos a saber quem é este investigador/arqueólogo da natureza e qual a sua tarefa.

"É portanto razoável, meritório mesmo, perseguir o mecanismo da natureza com vista a uma explicação dos seus produtos, tão longe quanto o possamos com boa probabilidade, e mesmo não abandonar esta tentativa, sob o pretexto que será *em si* impossível encontrar no seu caminho a finalidade da natureza, mas somente porque *para nós* enquanto seres humanos isso é impossível; com efeito, seria necessário para tanto uma outra intuição diferente da intuição sensível" (4).

A possibilidade de explicação mecânica, ainda que insuficiente, permite uma fundamentação inquestionável, utilizam-se leis que são nossas conhecidas e considera-se sempre como princípio uma "organização originária". Parte-se, justamente, destes princípios para "produzir outras formas organizadas ou para desenvolver a sua própria em novas formas (que resultam, contudo, sempre deste fim e em conformidade com ele)." (5)

Ora, o investigador/arqueólogo utiliza todos os meios ao seu alcance para que o seu trabalho não seja uma pura perda, na verdade,



também para superar a "ignorância" de que falámos nos pontos 3 e 4.

Segundo Kant, a anatomia comparada é um bom exemplo que mostra como a natureza é essencialmente organizada. Encontram-se na natureza "esquemas comuns" de uma "admirável simplicidade de plano" que parecem ser o "modelo" arquitectónico para uma grande multiplicidade de espécies. Fundamenta-se este raciocínio do parágrafo 80, numa "analogia de formas, na medida em que parecem, com todas as suas diferenças, ter sido produzidas de acordo com um modelo originário <Urbild> comum" (6). Pode então dizer-se que se encontra uma espécie de finalidade que opera segundo certas causas, determinando-se, e com tal poder que diversifica e organiza toda a natureza.

Mas é verdade que encontramos outras dificuldades. Podemos, por exemplo, postular o acaso operando ele também da mesma maneira, a saber, como princípio de determinação da natureza.

O investigador da natureza defronta-se muitas vezes, para não dizer quase sempre, com mudanças incompreensíveis, com aquilo que designa frequentemente por acidental, o contingente, o desenvolvimento ocasional, aquilo para o qual, na realidade, não encontra uma verdadeira explicação: o acaso. Tem então, porque lhe é mesmo necessário para prosseguir a sua pesquisa, de admitir certos princípios como por exemplo o conceito de "intenção". Por eles pode estabelecer certas conexões locais que apesar de tudo não lhe permitem responder globalmente. "Ora é claro que quando admitimos um tal fio condutor [o conceito de uma intenção] para estudar a natureza e porque experimentamos a sua solidez, devemos pelo menos tentar aplicar à natureza na sua totalidade a máxima concebida para a faculdade de julgar, porque segundo esta máxima [i.e. o conceito de intenção] deveremos poder descobrir muitas leis da natureza

que de outro modo permaneceriam para nós ocultas, dada a nossa estreiteza de vista quanto ao interior do mecanismo da natureza <nach der Beschränkung unserer Einsichten in das Innere des Mechanisms derselben>. Para este último uso, esta máxima da faculdade de julgar é certamente útil, mas ela não é indispensável, porque a natureza não nos é dada na sua totalidade como organizada". (7)

Não há nenhum "esclarecimento final <Keine Vollendung des Aufschlusses>" (8) que a teleologia nos possa trazer, através das suas pesquisas, (deixa, por exemplo, indeterminada a questão de saber se a finalidade é intencional ou desprovida de intenção), é o que afirma Kant no parágrafo 75. Em consequência, constatamos que é "complexa" a maneira como a natureza se nos apresenta, pois é essa mesma apresentação que faz oscilar as explicações kantianas. É organizada (a natureza) e, de certo modo, não é organizada. O que parece mesmo, é que é contraditória.

Por estas razões é meritório este tipo de investigação, ainda que haja o perigo desta última ser, como já dissemos, uma pura perda. É por isso que o investigador tem de desenvolver tantos esforços e mesmo assim corre sempre o risco dos seus resultados serem considerados meras fantasias, salvo quando admite que nada na natureza é em vão, que nada é por acaso. Em suma, temos dois pontos de vista que, compreendidos nos seus limites, nos deixam somente problemas.

Justifica-se, pois, mais uma vez a seguinte questão: que tipo de causalidade será esta, já que não pode ser nem apenas mecânica nem apenas final?

O que Kant diz sobre o acaso é exposto nos parágrafos 73 e 84, quando se discute a validade das posições de Epicuro e Espinosa sobre

este assunto. Os conceitos de *acaso cego* e *acidente* são, respectivamente, enquanto princípios de explicação considerados um absurdo ou mesmo incompreensíveis. Apesar de Kant considerar a argumentação de Espinosa a mais difícil de refutar, discute-a e não pode concordar com ela de maneira nenhuma.

Podem discutir-se ambas as posições, a saber, o determinismo e o acaso, mas é certo que, segundo aquilo que Kant defende, é necessário antes de mais admitir uma causalidade; mesmo que seja somente a partir do conceito que temos de efeito, mesmo que a resposta seja por enquanto insuficiente. Ora, mais uma vez, o problema é saber que causalidade é esta.

Quase no fim da *C. F. J.* (no parágrafo 88), Kant afirma (a propósito da limitação do valor da prova moral) que por analogia, podemos pensar numa "alma" à qual atribuímos um poder original, como se fosse uma espécie de "mãe primitiva comum". Ela produz, porque possui uma *força formadora* que se propaga e "que não pode ser explicada simplesmente pela faculdade do movimento (o mecanismo)".(9) Diz Kant: "do mesmo modo que, por exemplo, nós atribuímos entre outras coisas à alma uma *vim locomotivam*, porque se produzem efectivamente movimentos do corpo, que têm a sua causa nas suas representações, sem por isso lhe querer atribuir o único modo que nós conhecemos da força motriz (a saber, o modo por atracção, pressão, choque, em que o movimento supõe sempre um ser extenso); [também desse mesmo modo] devemos admitir "*qualquer coisa* <Etwas> que contenha o fundamento de possibilidade e da realidade prática(...); nós podemos pensar este 'qualquer coisa' segundo a natureza do efeito esperado dele, como um ser sábio governando o mundo segundo leis



morais, e segundo a constituição da nossa faculdade de conhecer, nós devemos pensá-lo como uma causa das coisas"(10).

Finalmente, para esta questão da causalidade há uma possibilidade de elucidação: esta "causa" pode ser pensada analogicamente. Diferente do mecanismo, trata-se de uma outra natureza, de um fundo originário do natural. Um fundamento que só compreendemos por analogia. Compreendemos, pois, por "um feliz acaso favorável ao nosso desígnio" (11).

Assim, precisamos (como o investigador/arqueólogo) antes de mais pressupor uma ordem possível, uma organização: "existe na natureza uma subordinação de géneros e espécies que nos é compreensível; estes géneros aproximam-se, por sua vez, uns dos outros segundo um princípio comum, e por aí torna-se possível uma passagem de um para o outro e finalmente para um género superior; (...) [uma espécie de acordo da natureza com a nossa razão sem o qual] não encontraríamos nenhuma ordem na natureza segundo leis empíricas, e por consequência nenhum fio condutor para uma experiência e uma investigação onde devemos considerar estas leis em toda a sua diversidade." (12)

Compreende-se, confrontando com o que Kant já tinha afirmado na *C. R. P.* no "Apêndice à Dialéctica Transcendental", que "todas as diversidades das coisas individuais não excluam a identidade da espécie, que as diversas espécies se devam apenas considerar como determinações diversas de um pequeno número de géneros, e estes, por sua vez, derivados de classes mais elevadas, etc., e que se deva, portanto, procurar uma certa unidade sistemática de todos os conceitos empíricos possíveis,

na medida em que podem ser derivados de outros mais elevados e mais gerais, é uma regra clássica (...). Com isso se afirma que a própria natureza das coisas oferece a matéria à unidade racional e a diversidade, em aparência infinita, não deverá impedir-nos de supor por detrás dela a unidade das propriedades fundamentais de onde se podem apenas derivar a multiplicidade, mediante determinação sempre maior. Embora esta unidade seja uma simples ideia" (13).

Para formar juízos sobre o parentesco das formas naturais é preciso estudar bem a natureza e o movimento que lhe é próprio. Um movimento duplo e complexo que é constituído pelas nossas faculdades e pela própria natureza em toda a sua diversidade. Se ele não for totalmente esquematizável, pelo menos, será importante que não contenha nenhuma contradição, a saber, que possa ser apreendido de alguma maneira. Ora, o que temos vindo a dizer é que no modo como a natureza se nos apresenta isso não é claro imediatamente, quer dizer, nem sempre a encontramos ordenada e regular. Encontramos, pelo contrário, outros aspectos que até consideramos mais admiráveis porque, efectivamente, nos impressionam.

Aparecem, por exemplo, descritos de passagem no parágrafo 64 e também no parágrafo 22 e dizem respeito, exactamente, àquilo que escapa à organização. Têm algumas afinidades com o que já definimos por "salto" e também, por "irregularidade"; mas aqui os termos são: "lesão", "falta", "anomalia". (14) Oscila-se, assim, entre a ordem e a desordem. Do equilíbrio para o não equilíbrio.

Quando uma multidão de processos não pode ser imaginada ou descrita, estamos diante de uma complexidade que tem tendência para ser sempre crescente e é geradora de instabilidade. Quebra a ordem,

desorganiza, faz oscilar. Esta oscilação, estas mudanças incompreensíveis, exigem que encontremos novos pressupostos, novos princípios, máximas, definições, etc., que reordenem os processos naturais.

Veja-se a seguinte definição: "*Um produto organizado da natureza é aquele no qual tudo é fim e reciprocamente também meio. Não existe nada neste produto que seja inútil <umsonst>, sem fim, ou susceptível de ser atribuído a um mecanismo natural cego.*" (15)

Confirmam-se as exigências de pressupostos e o que acabamos de definir porque "aqueles que dissecam os vegetais e os animais, para estudar a sua estrutura e para poder compreender quais as razões e em vista de que fim e de que partes lhe foram dadas, e também porquê uma tal disposição e uma tal ligação das suas partes e precisamente esta forma interna, admitem como absolutamente necessário esta máxima: numa tal criatura [num produto organizado] nada é *inútil*; e dão a esta máxima o mesmo valor que ao princípio da ciência geral da natureza: nada acontece *por acaso.*" (16)

Qual é o perigo de não seguir esta máxima, este princípio geral? De perder a compreensão, a "ideia" da unidade sistemática das leis naturais. Não haverá mais fio condutor que permita ordenar as coisas naturais. A natureza aparecer-nos-á caótica.

É por isso que se deve seguir uma ordem. Esta última pode ser só uma relação causal que procura uma unidade sistemática. Estabelecem-se por isso, planos que vão da causa para o efeito e vice-versa. As partes e o todo articulam-se de maneira tal que constituem um órgão. Mas, mais uma vez oscila-se: o simples mecanismo não é suficiente para explicar, não chega para encontrar essa unidade. Há mais qualquer coisa, diferente da força motriz. Kant chama-lhe *força formadora* (*bildende Kraft*), e é

precisamente esta que não se explica pelo simples mecanismo, é uma força que se propaga e comunica a todas as matérias sem que saibamos como; já lhe chamamos aqui *vim locomotivam* porque dela saem os movimentos que constituem os órgãos, os organismos, os corpos. Pode perguntar-se, finalmente, o que é que se sabe de um órgão? O que é, num certo sentido, a mesma coisa que perguntar o que é que se sabe da natureza e das suas forças? A força formadora não explica o processo pelo qual o "salto" se dá.

Sabe-se que ela tem o poder de organizar e organizar-se. Faz isso quando há desordem, quando há qualquer coisa que não está organizado, tem a possibilidade original de "corrigir" as "faltas", as "lesões", as "anomalias"; cria de novo, cria o absolutamente novo. Esperamos dela isso mesmo, quer dizer, a "reconstrução", a "recomposição", a "formação", segundo uma construção original, um "modelo originário <Urbild> comum" (17).

Relativamente ao que já dissemos, acrescenta-se algo de novo porque consideramos a "concordância de tantas espécies de animais num certo esquema <Schema> comum, que parece estar não somente no fundamento do seu esqueleto mas também na disposição das outras partes" (18). É uma arquitectura fundamental que se estende aos diferentes reinos da natureza e que se constitui como hipótese explicativa. Com ela, Kant pretende mostrar que:

1. Há um princípio geral da natureza que unifica, quer dizer, permite uma unidade sistemática das leis empíricas da natureza. Oferecendo-nos, esta última, a possibilidade de "supor por detrás dela a unidade das propriedades fundamentais", conforme já vimos pela análise da *C. R. P.* no "Apêndice à Dialéctica Transcendental".

2. Há um "parentesco" das formas, uma "analogia" que é possível (considera-se para isso um "modelo comum", uma espécie de "mãe primitiva comum" a partir da qual todas as criaturas se formam). Por ela, espécies e géneros organizam-se segundo as suas "afinidades", (segundo as leis de especificação da natureza) aproximando-se o mais possível do modelo originário que é também final.

Como se explica e justifica então esta hipótese de um modelo originário de todas as formas orgânicas e inorgânicas? Ela só toma sentido dentro do quadro de uma hipótese ainda mais geral sobre a génese de todas as formas da natureza; esta hipótese explicaria então as formas existentes e as inexistentes (dando os motivos porque não existiram) de tal modo que a razão se encontraria enfim na posse de uma "teoria" unitária explicativa da génese de todas as formas actuais (que não constituem por si só uma unidade).

Esta teoria é uma "geogonia", tal como ela se apresenta nos parágrafos 80 e 82. Não é uma cosmogonia, pois, só pretende constituir-se como sistema explicativo da natureza (enquanto teoria ou arqueologia), que procura ir mais longe, até ao "estado primitivo da terra"; de forma a investigar, com o máximo de rigor possível, aquilo de qual "não podemos esperar nenhuma certeza", isto é uma organização originária.. É uma teoria global da génese de todas as formas da terra: da mesma maneira que explica as formas existentes, ela dá conta das lacunas, "faltas", elos perdidos na cadeia que permite a aproximação das espécies e a sua organização em géneros até um grau superior.

Kant expõe esta ideia no texto que se segue:

"pelo facto das espécies animais se aproximarem umas das outras, por degraus, desde aquela na qual o princípio dos fins parece estar

melhor estabelecido, quer dizer do homem, até ao pólipo e deste até aos musgos e aos líquens e finalmente, até ao grau mais baixo que nós conhecemos da natureza, até à matéria bruta; desta e das suas forças, segundo as leis mecânicas (semelhantes àquelas, segundo as quais ela age nas cristalizações), parece derivar toda a técnica da natureza, que nos é tão incompreensível nos seres organizados, que nos julgamos obrigados a conceber para este efeito um outro princípio.

"É então permitido ao arqueólogo da natureza fazer surgir, segundo todo o seu mecanismo conhecido ou suposto, esta grande família de criaturas (pois é deste modo que devemos representar a natureza se quisermos que este parentesco dito universal tenha um fundamento) dos traços [vestígios], que subsistem das mais antigas revoluções da natureza. Ele pode fazer nascer, antes de tudo, do seio da terra, que mal saiu do seu estado caótico (19) (por assim dizer como um grande animal), criaturas com uma forma pouco final e destas por seu lado ele pode fazer nascer outras que se formam de uma maneira mais apropriada ao seu lugar de reprodução e às suas relações recíprocas; até que esta matriz ela própria se torne rígida, se ossifique, limite os seus produtos <Geburt> a espécies determinadas, que não degenerarão mais, e que a diversidade permaneça tal qual como se encontrará no fim da operação desta fecunda força formadora. - Ele deve, todavia, para este fim dotar esta mãe universal de uma organização que seja final por relação a todas estas criaturas, pois de outro modo a forma final das produções do reino animal e vegetal não é pensável na sua possibilidade." (20)

Este texto mostra já de uma forma condensada como a "geogonia" explica e ordena a formação das primeiras formas. Em primeiro lugar, segundo um modelo diacrónico, concebe-se um estado inicial "caótico"

de onde sai a matéria bruta. Esta, articulando-se com as leis mecânicas forma, segundo o grau de complexidade crescente da organização, os líquens, os musgos, os pólipos, as plantas, os animais e finalmente o homem.

Na ideia de evolução, que aqui está subjacente, há primeiramente um "estado caótico" que é indemonstrável. Um primeiro momento (antes do tempo) "fluido", que antecede a formação dos primeiros cristais. E, tem tendência, segundo a descrição kantiana, para alcançar "estados" em que há uma causalidade que é cada vez menos caótica, quer dizer, vão sendo criadas "condições" de possibilidade que permitem a formação de "criaturas" que sendo cada vez mais organizadas, estão cada vez mais em conformidade com os fins; desde os seres mais básicos, formados simplesmente por um eixo e alguns planos de simetria, o que se designa por simetria radiada (e que lembram algumas construções da arte contemporânea) até aos seres mais complexos, como o homem. A consequência última deste movimento parece ser a limitação cada vez maior do "grau liberdade" de criação inicial, quer dizer, uma determinação cada vez maior, que tende para uma finalidade máxima.

Sabemos da complexidade desta génese porque existem "vestígios" na natureza que ainda subsistem. Eles mostram-nos pelas marcas deixadas como se processou a evolução, mostram-nos, principalmente, por um "exame mais rigoroso" que nem sempre foi possível à natureza evoluir segundo uma unidade, um parentesco. Encontramos ao invés, fracturas, faltas, ausência de mediações, etc.

Compreendemos assim que nestes dois planos, o de uma natureza primeira que se mostra com hiatos, "grandes agitações", etc. e o de uma natureza que se organiza segundo certas leis, existem pelo menos três

ordens de razões: uma, "caótica", impensável, portanto inexplicável; uma segunda que é uma causalidade mecânica, conceptualizável e por último, uma causalidade final. Destas duas últimas sabemos que podem articular-se entre si constituindo a possibilidade dos seres organizados da natureza. Quanto à primeira é indescritível.

Serão, pois, estas razões que intervêm de forma essencial na formação. Parte-se, do que parece ser a condição de possibilidade da "organização", do impensável, para aquilo que a "experiência" pode confirmar, a saber: o investigador/arqueólogo indo até ao "estado primitivo da terra" pode procurar compreender globalmente e organizar a natureza em géneros e espécies. Por "aproximação", por "parentesco", pode ordenar hierarquicamente todas as "criaturas".

Para "que este parentesco dito universal tenha um fundamento" e possa ser considerado por este investigador é preciso ainda sublinhar um aspecto: todas as formas, com todas as suas diferenças, "parecem ter sido produzidas de acordo com um modelo originário <Urbild> comum. Este "modelo" parece repetir-se sempre, mesmo com o afinamento da finalidade, independentemente da escala, da hierarquia, do tempo; como se em cada "criatura", em cada figura existisse qualquer coisa da imagem original. A "causa" formadora (a "tendência formadora" inicial) manifesta-se, simultaneamente, em todas as causas posteriores, locais.

A permanência, assegurada por este modelo sincrónico, melhor dizendo, o que resiste até hoje nos "produtos" mais conformes a fins, mostra-se nos textos dos parágrafos que temos vindo a analisar, e ilustra-se também com este exemplo:

"Interiormente, todas as matérias que não eram fluidas senão pelo efeito do calor e que se solidificaram por resfriamento, manifestam,



quando se partem, uma textura determinada, podemos concluir então que, se o seu próprio peso ou o contacto com o ar não o tivesse impedido, elas teriam apresentado também exteriormente a sua própria forma específica [inicial]: foi o que observámos em alguns metais, exteriormente endurecidos depois da fusão, mas ainda fluidos no seu interior" (21).

Provavelmente, esta tendência evolutiva anular-se-ia se se confirmasse a hipótese do parágrafo 80, a saber, Kant afirma que quando a "matriz" se tornar "rígida", limitará os seus produtos de tal modo que as espécies não degenerarão mais. Esta hipótese permite explicar que não haja mais produções de formas inéditas que venham preencher os vazios. Podemos então pensar que se instalará uma espécie de estabilidade ou equilíbrio, que garante "o fim último da natureza", deixando de existir lacunas na produção actual das espécies. Quando esta hipótese se confirmar, quer dizer, se acontecesse mesmo saberíamos de todas as mediações, explicar-se-iam todas as formas existentes e estaria, finalmente, preenchida a falta de causalidade. O caos, neste caso, anular-se-ia. O que parece não ter ainda acontecido, pois se tivesse, a hipótese da ossificação, (também lhe podemos chamar "cristalização") como limitação máxima do caos, confirmar-se-ia.

Ora, pelo exemplo acima citado e também por todas as descrições que temos, actualmente, da natureza em geral, não há nenhuma garantia de tal estabilidade, não sabemos quando e se vai acontecer esta limitação máxima. Sabemos é que, mesmo nos últimos elementos da cadeia, desta "grande família de criaturas", existe ainda, fortemente, a "tendência formadora" inicial.

Será por isso que continuamos a pensar numa possibilidade de organizar a natureza que englobe todas as "criaturas"? Em nota do

parágrafo 80, Kant considera que esta possibilidade é uma grande e "ousada aventura da razão".

O parágrafo 82 vem explicitar mais claramente o que acabamos de dizer. Prova que um conhecimento rigoroso da natureza (uma arqueologia) nos mostra que, por mais final que seja "agora" a adequação ao modelo originário, existem testemunhos de um "estado" inicial da natureza que se repete ainda hoje, mesmo que consideremos que ele se faz sentir cada vez menos. É o que veremos em seguida:

"O que deveria em primeiro lugar, estar intencionalmente disposto numa organização <Anordnung> visando um todo final nos seres da natureza sobre a terra, seria sem dúvida a sua permanência [residência], o solo e o elemento, sobre o qual e no qual eles deveriam desenvolver-se. Mas um conhecimento mais preciso da natureza dos elementos <Grundlage> de toda a produção orgânica não revela senão causas agindo por completo inintencionalmente e destruindo, mais do que causas favorecendo os fins, a produção <Erzeugung> e a ordem. Não somente a terra e o mar contêm vestígios de antigas e devastadoras destruições que lhes aconteceram, assim como todas as criaturas que neles e sobre eles se encontravam, mas ainda, também, toda a sua estrutura, as sedimentações de uma e os limites do outro, têm todo o aspecto do produto de forças selvagens e devastadoras de uma natureza que trabalha num estado caótico (22). Por mais finais que possam parecer dispostos agora, a forma, a estrutura, a inclinação das terras para recolher as águas da chuva, para a formação das fontes entre sedimentações de diferentes espécies (elas próprias servem para numerosas produções) e

para o curso dos rios, um exame mais rigoroso prova que elas apareceram simplesmente como efeito de erupções em parte vulcânicas, em parte torrenciais ou ainda de agitações do oceano, assim como no que diz respeito à primeira produção desta forma <da terra> como no que diz respeito particularmente à sua transformação última simultaneamente acompanhada do desaparecimento das suas primeiras produções orgânicas (1) (23). Ora se a residência, a terra maternal (o solo) e o seio maternal (o mar) para todas estas criaturas não indicam nada de outro senão um mecanismo inintencional para a sua produção, como e com que direito podemos nós, para estas últimas produções, reclamar e sustentar uma outra origem?" (24)

A possibilidade de encontrar uma explicação da formação das primeiras formas por uma "intenção", quer dizer uma causa que possa explicar globalmente as articulações, as hierarquias, etc., não é suficiente para nos esclarecer quanto à "tendência formadora" inicial. De facto, se tudo estivesse esclarecido, intencionalmente, na "organização", poderíamos saber inteiramente o que acontece na natureza; de tal modo que poderíamos mesmo produzir "à semelhança da natureza ou pelo menos por semelhança com as suas leis" (25). Não é na realidade isso que acontece. Sabemos de uma maneira pobre, quer dizer, local, de certas conexões, porque há qualquer coisa que "excede infinitamente", que está para além das nossas faculdades de apresentação.

Por estas razões o investigador/arqueólogo vai até à origem, até ao elemento primeiro da criação. Pelos traços, pelos vestígios das antigas revoluções da natureza, pode ver-se como seriam as primeiras formas, como surgiram essas criaturas que têm ainda uma forma pouco final.

Surgem, como já vimos de um "estado caótico" inicial. Este momento primeiro, este "estado" inicial, caótico, produz "efeitos": são as formas cada vez mais em conformidade com os fins.

Parece, então, segundo este raciocínio, que esta situação de caos inicial tem tendência a anular-se. Também já vimos que não, porque "um exame mais preciso da natureza (...) não revela senão causas agindo por completo inintencionalmente e destruindo, mais do que causas favorecendo, os fins (...) e a ordem." (26) Há então uma causalidade "que trabalha num estado caótico" e que não se esgotou no processo de formação, não se anulou completamente.

Como mostra, também, o texto seguinte do *Op. p.*, o "corpo cósmico" da terra parece agir segundo uma causalidade complexa. Ele forma-se a si mesmo em duas etapas: decompondo-se primeiro de "forma caótica" e, "engendrando de novo", produz "criaturas organizadas". (27) A primeira etapa corresponderia assim à formação dos minerais (e da matéria inorgânica), e a segunda à dos seres orgânicos. Estes últimos evoluem, como vimos, no sentido de uma cada vez maior conformidade com os fins, o que permite levar mais longe a ideia de classificação na natureza organizada. Kant chega mesmo a explicitar, por comparação, como se pode pensar uma classificação entre os homens porque também estes "se sucedem uns aos outros, como quando, por causa de revoluções telúricas o nosso globo terrestre organizado em si mesmo, em primeiro lugar decomposto de forma caótica (28), depois engendrando de novo, faz aparecer criaturas organizadas diferentemente, que, por seu lado, depois da sua destruição, darão lugar a outras; assim a natureza orgânica poderá ser pensada em épocas sucessivas do mundo, reproduzindo-se em

formas sem dúvida diversas e o nosso corpo cósmico como um corpo formado não mecanicamente, mas organicamente.

"Quantas revoluções semelhantes, segundo as quais existiram muitos antigos seres orgânicos, que já não vivem sobre a terra, puderam preceder a existência do homem, uma vez que agora não encontramos um só exemplar, segundo Camper, nas profundezas da terra, e aquelas que provavelmente poderão ainda vir segundo uma organização mais perfeita; tudo isso está escondido do nosso olhar scrutador." (29)

Em suma, mesmo na evolução dos seres mais organizados e finais (o homem), onde é suposto existir um maior aperfeiçoamento segundo uma certa unidade sistemática, existe a forte possibilidade de ruptura ("salto") num momento qualquer; tal como já aconteceu na terra com outras espécies, como mostram as "revoluções telúricas", assim pode acontecer com o homem. Pode concluir-se então que: para esta natureza que é complexa, "assinalar-lhe um começo ou um fim é algo que ultrapassa totalmente os limites da razão humana."(30)

Pergunta-se então: como é que se fazem as "passagens" e sabe das falhas? Como é que a "geogonia" poderia a partir desta causalidade inexplicável, indescritível, responder à questão da primeira produção de uma forma? Pelo próprio caos?

### 2.3. A complexidade e as "condições sensíveis iniciais"

Acabamos de ver como e porque surge a necessidade de uma geogonia. Ela é, aqui, um dos momentos essenciais da explicação da "formação" das primeiras formas, da génese. Consideraremos agora, a "complexidade" aí envolvida, que é outro modo de nos referirmos ao caos. Falaremos de um caos primordial e de um caos, tal como a física moderna o descreve e define: um caos determinista.

Quando dizemos que há um caos primordial, estamos a referirmo-nos a um caos originário que é impensado e impensável, já vimos com Kant que é, por isso mesmo, indemonstrável. Quando nos referimos ao caos determinista, actual (teoria que se alarga à física, à química, matemática, biologia, psicanálise, sociologia, artes, etc.), referimo-nos a uma instabilidade que se reflecte na predictabilidade, referimo-nos à importância dada à sensibilidade para as condições iniciais. Resumindo: um é o caos do impensável, o outro é o da imprevisibilidade.

O conceito - caos - utiliza-se a partir do seu uso nas diferentes disciplinas científicas, no pensamento mítico e no senso comum. Em algumas acepções, quer dizer desordem (desastres naturais, pânico de multidões, catástrofes, etc.) noutras é excesso de ordem, noutras ainda é o não lugar, a ruptura, a falha, o aleatório, o mundo às avessas, o não linear. Em todo o caso é aquilo que é gerador de complexidade, é a própria complexidade.

Define-se, pois, mais pelas dificuldades que coloca, a saber, perguntamos quase em seguida, reformulando questões anteriores: se não há nada esboçado como é que pode a ordem sair do caos? Ou, há ordem no caos? Ou, em que momento começa o caos? Ou, quando é que

começa a ordem? Pode o caos ser regra, lei, se ele parece ser a própria ilegalidade?

As imagens do caos estão presentes em Kant, quando se trata da questão das "chamas", do fogo da lareira, dos remoinhos nos riachos, das nuvens, das chuvas, no "salto" das cristalizações, nos flocos de neve, nas revoluções telúricas produto de forças "selvagens" com que no início a natureza "trabalhava", quando trabalhava em "estado caótico", etc. Estes são alguns exemplos com que a própria física actual trabalha. A imprevisibilidade, a amplificação de graus de liberdade, o desequilíbrio crescente, partindo de processos (aspectos) à primeira vista insignificantes, desprezíveis, microscópicos, as falhas de sentido, a instabilidade, o não-conceitualizável, o impensável, o paradoxal, a imensa perplexidade, são também possibilidades de descrição do que dificilmente se deixa descrever.

O caos primordial ou originário, o do começo do mundo, é o que está implícito na geogonia kantiana. Significa, antes de mais, a possibilidade de conhecer, saber e pensar a partir dele. Os exemplos dos parágrafos 80 e 82, assim como do *Op. p.*, são uma espécie de imagem da génese do mundo e das formas, uma imagem inaugural (ininteligível) geradora de equilíbrio. Esse caos (original) do qual só temos "vestígios" é a própria ilegalidade, a flutuação máxima daquilo que não se fixa, não se pode definir e propaga-se para além de qualquer lei mecânica. Evoca um estado que segundo vimos não é pensável, um antes do tempo absoluto que precede a instauração da ordem - um vazio inaugural.

Em Hesíodo, na Teogonia, o caos é também inaugural, condição de possibilidade do próprio pensamento que procura explicar e resolver o problema da génese. Segundo Kirk e Raven (1)  $\chi\alpha\omicron\varsigma$  é derivado da raiz

Xα com o sentido de "abertura, hiato, bocejo". Cornford (2), confirma e acrescenta que a palavra "caos" significava o "abismo hiante" entre o céu e a terra, abismo que podia ser descrito como "vazio" ou como "ocupado pelo ar". Há, na Teogonia, também, descrito um certo processo que intervém na "formação" e que podemos interpretar como: "separação" e "agregação".

Este "bocejo" ou "hiato" é uma "abertura" sem explicação, é uma condição outra para aquilo que pode ser pensado. Era assim em Hesíodo é também assim em Kant. Nascem, de um não se sabe bem o quê, as primeiras formas que são corpo do mundo, de uma imensa perplexidade que é contudo, como afirma Kant no *Op. p.*: "um primeiro começo cuja possibilidade é inconcebível, mas de cuja originalidade como espontaneidade é impossível de duvidar."(3)

Estas primeiras imagens do caos dão uma ideia de um estado de coisas quase impensável, na geração da complexidade, uma indeterminação total. Depois, por um desdobramento inicial procede a evolução, por espécies e géneros, etc., até à complexidade última; não é por "acaso" que este caos se define, tal como já tínhamos visto em Kant. Há, para responder à necessidade de encontrar uma outra "causalidade", a ideia de "geogonia", esboçada como vimos nos parágrafos 80, 82 e no *Op. p.*, que procura definir e alargar os nossos limites, concebendo, ainda que insuficientemente, a ideia de um "lugar" de produção de formas que é mais um "não-lugar" ou um "sem lugar" de onde saem as primeiras formas. Um "fundo" ou um "sem fundo" abissal que está por detrás de todas as formas e que, mesmo escapando-se, se apresenta também como "cosmos".



O caos moderno - determinista - afasta-se, aparentemente, de certas concepções "míticas", mas continua a ser o lugar do paradoxo da perplexidade, que quer também constituir-se como condição do conhecimento. A questão tradicional do determinismo - supunha ordem e regularidade tendo em conta que o comportamento futuro de um sistema estava contido no seu presente, que, por sua vez, tinha sido determinado pelo passado - compreendia que as condições presentes, conjuntamente com as leis que regem o comportamento de um sistema, determinavam completamente as condições futuras.

Esta hipótese assentava na teoria laplaciana que se pode interpretar genericamente considerando que o conhecimento das condições iniciais e a aplicação correcta das leis da mecânica determinam o movimento dos corpos, com todas as suas características, permitindo prever as suas posições, estados, etc. Tais concepções tinham subjacente uma confiança quase absoluta no determinismo científico, que termina quando se começa a aceitar que certos acontecimentos estão condicionados por uma dada incerteza, (por exemplo com Poincaré, Heisenberg, Einstein, etc.) desenvolve-se então uma verdadeira revolução nas diferentes ciências que conduzirá ao actual estudo do caos. (4)

A ideia de estabilidade desaparece. Passa-se da aceitação de princípios como a simplicidade, o regular e o periódico para o complexo, a multiplicidade, a diversidade, a desordem, que, afinal, também descobrimos por toda a parte. O final do século XIX e o princípio do século XX assistem e iniciam uma verdadeira reformulação da Ciência. Sabe-se hoje que é possível reconstituir estruturas ordenadas e coerentes longe do equilíbrio (ex. as células de Bénard, etc) ou que num sistema determinista podem originar-se comportamentos imprevisíveis.

A formulação de Laplace permitia-nos uma previsão completa, um modelo que podia fornecer uma inteligibilidade total do mundo (segundo uma inteligência divina). Ora, a verdade é que não há nenhum modelo eficaz que dê conta da totalidade do mundo, pelo menos segundo os princípios que regem em geral as ciências. A possibilidade de prever põe problemas, senão a curto pelo menos a longo prazo, dependendo dos sistemas, dos processos, dos estados e do grau de complexidade envolvido. Uma das dificuldades é precisamente a demonstração. A mesma que encontramos em Kant: não é possível uma teoria global que explique totalmente (a menos que se pense na possibilidade de uma espécie de criador divino). Prova-se isso depois da *C. F. J.*, com todas as preocupações e tentativas de fundamentação, no *Op. p.*

O interesse pelo caos determinista moderno justifica-se em primeiro lugar pela afinidade de conceitos encontrados, pela possibilidade de invenção de outros, que permitem por exemplo o alargamento da nossa leitura e compreensão de Kant relativamente a problemas desta natureza. A comunidade de conceitos, que se partilham nas diferentes ciências e artes, conduz à necessidade de averiguar cada um deles, dentro do quadro limitado de cada disciplina ou para simplesmente confirmar a infinita capacidade de metamorfose de que são capazes. Por fim, sabemos que a teoria do caos determinista moderno usa uma linguagem que é em parte retirada de conceitos filosóficos (esta é uma das razões porque constatamos afinidades no que investigamos em Kant).

A ideia nova, em oposição ao determinismo de Laplace, considera uma implicação fundamental na sensibilidade às condições iniciais, quer dizer, é necessário ter em conta que pequenas alterações, diferenças

mínimas, microscópicas, nos estados iniciais podem conduzir a diferenças cada vez maiores nos estados finais. Chama-se a esta concepção: complexidade crescente. Se considerarmos que todos os estados são de transição, de não equilíbrio, portanto, instáveis, então a nossa capacidade de prever é limitada. Esta perda de predictabilidade, ou mesmo a sua ausência total, confirma-nos que pequenos acontecimentos não podem ser desprezados; acima de tudo temos de considerar a sensibilidade às condições iniciais.

É um facto que, na nossa experiência banal, confirmamos que o universo não é um caos, a maioria dos fenómenos apresenta-se até muito estável. Qual é então o problema central com o qual a ciência se vê confrontada? O problema, são algumas situações que também encontramos na natureza e não sabemos descrever. Vivemos num mundo onde pequenas mudanças têm frequentemente grandes consequências, que são imprevisíveis na prática. Há um lado irregular da natureza, comportamentos que nos parecem simples e que, no entanto, colocam problemas de predictabilidade. Observam-se, por exemplo, em processos que, já vimos, são descritos por Kant e são também, actualmente, estudados pela física do caos sob os nomes de transição de fase (transições dos tipos sólido/líquido/gás, cristalizações, chamadas, estruturas dissipativas: fumo, turbulência, remoinhos; fractalização: nuvens, rochas e metais, flocos de neve, etc.). É da dependência sensível das condições iniciais que se amplificam as flutuações, até que se tornam importantes.

Caótico é, pois, o estado sensível pelo qual uma classe de movimentos de sistemas físicos deterministas evolui no decurso do tempo; é um estado que é sensível às condições iniciais. Sistema caótico é aquele em que pequenas variações do estado, por vezes não detectáveis

empiricamente ou sequer microscopicamente, podem produzir grandes variações em estados futuros. Caos é, portanto, imprevisibilidade e complexidade; tem subjacente uma estrutura que implica um certo ordenamento, que não é muitas vezes visível no espaço físico e presta-se a muitas confusões. É, em consequência, aparentemente um comportamento desordenado e turbulento.

Neste estado que está longe do equilíbrio, não há proporção, quer dizer, linearidade (a evolução não se faz por exemplo em linha recta), há não linearidade que permite uma variedade de comportamentos muito complexa tais como:

1. A possibilidade de coexistência de vários regimes simultaneamente estáveis.

2. A possibilidade de surgirem sistemas caóticos para os quais o sistema de equações (determinístico) dá origem a um conjunto de soluções aparentemente desordenadas, semelhantes a um processo aleatório.

É conveniente explicar ainda que se considera que a principal causa da origem da complexidade é o fenómeno da "bifurcação". Esta surge quando um regime repetitivo deixa de ser estável, podendo dar origem a um regime diferente do sistema, por exemplo: um estado de equilíbrio pode dar origem a dois estados de equilíbrio diferentes do primeiro. Estes regimes representam-se geometricamente e são designados por "atractores".

O "atractor" que descreve um regime repetitivo estacionário reduz-se a um ponto, se for um estado de equilíbrio; se o regime for periódico, reduz-se a uma curva fechada sem pontos singulares. Os movimentos destes "atractores" são previsíveis, porque pequenos erros na

definição de um ponto (estado) mantêm-se constantes ou decrescem com o tempo. Pelo contrário, o "atractor" de um regime caótico contem trajectórias aperiódicas que mostram uma grande sensibilidade para as condições iniciais; pequenas alterações nos dados iniciais crescem, em média, exponencialmente, originando movimentos caóticos. São chamados "atractores estranhos": não se representam por um simples ponto, nem por uma curva, nem por uma variedade de ordem determinada; são constituídos por uma infinita e complexa variedade.

Ilustra-se o que acabamos de dizer, com o exemplo de um sistema que tem precisamente estas características: é instável e estável, quer dizer, tem um comportamento caótico - a atmosfera (5). É um sistema extremamente complexo onde se constata que pequenas diferenças (por exemplo: um grau de temperatura) podem conduzir a desigualdades de densidade e pressão originando ventos, nuvens, chuva, etc., que não são rigorosamente previsíveis para além de um certo período de tempo (mais ou menos uma semana). Convém, ainda, dizer que os turbilhões referidos por Kant, ilustram também o mesmo processo.

Em conclusão, a natureza, enquanto "lugar" onde a vida ocorre, independentemente da escala, quer dizer, desde o microscópico até à complexidade macroscópica, é, numa palavra, caótica. De acordo com G. Deleuze (6), as preocupações da arte, da ciência e da filosofia, por isso mesmo, são menores relativamente à unificação "num sistema actual ordenado" e são maiores no "desejo de não se distanciarem demasiado do caos" (7). Elas "recortam", "traçam planos sobre o caos." (8)

Eis, pois, o essencial que falta ainda definir: o "salto", a "ausência de mediação", são de que natureza? A propósito da análise do parágrafo 58, enquanto interrogávamos a matéria que intervem na formação das

formas, descobrimos que existe um "sabe-se lá por que mediação", uma "ausência", um "intervalo", que Kant designou por "salto". Na análise dos parágrafos 80 e 82 examinamos um estado inicial "caótico" a partir do qual surgiam seres pouco conformes a fins e neles mesmos constatamos mais uma vez a presença de lacunas, do "salto" que não sabemos medir. Será uma falta de causalidade que resulta de um estado inicial?

As faltas, as lacunas, as rupturas, a fractalização, os estados de transição que são tratados na investigação moderna do caos serão da mesma natureza?

Nos diferentes fenómenos tratados em áreas tão distintas (química, física, biologia, artes, filosofia, etc.) encontram-se aspectos que são afins. No que estudámos em Kant também.

De facto, encontramos uma descrição de um estado originário - caótico - de onde deriva a pouca conformidade aos fins, quer dizer, inicialmente, os seres (pouco finais) surgem, precisamente, deste "estado". É a apresentação da Geogonia. Pergunta-se, ainda assim: como é que se articula, pois, a finalidade global com as leis mecânicas produtoras de indivíduos (causalidade local)?

Por outras palavras, é o próprio caos que aqui está em causa. Os exemplos que foram analisados neste trabalho são, na verdade, imagens do caos. Acontece que todos eles são, sem excepção, explicados na física moderna: o "salto" corresponde a uma "passagem" de um estado previsível de fenómenos para outro estado, marcando-se a transição pela impossibilidade de se descreverem deterministicamente.

Estas "imagens" mostram-se como uma espécie de modelo explicativo que procura responder ao problema da génese das formas:

1. a cristalização; 2. as chamas e os remoinhos nos riachos; 3. a "passagem" da matéria fluida, mais antiga, para a matéria organizada; 4. a "ignorância" dos sentidos (teriam de estar "afinados no mais alto grau" ou então seria necessário uma "intuição diferente"), a falta de "afinação" dos sentidos, das sensações; 5. a descrição da geogonia, etc..

Como iremos ver, mais adiante, esta descrição (da "percepção" das "irregularidades regulares", das "ausências", do "salto", da não-determinação no movimento de formação da forma) permite-nos compreender melhor o que é que há aqui de "análogo" ao movimento da imaginação. Veremos, pois, também, se este "movimento" se constitui como "análogo" ao movimento da natureza ou se faz parte, em sentido próprio, dela mesma. Por outras palavras : "Assim como a natureza 'fala' para dizer o supra-sensível numa 'linguagem cifrada', também a arte, enquanto analogon da natureza, diz pelos seus próprios meios o mesmo supra-sensível." Quer dizer: "tal como a natureza, a arte 'falará'..." (9)

### 3. As imagens das formas belas na arte



### 3.1. A representação subjectiva da finalidade estética: o génio e o gosto

No fim do parágrafo 58, afirma-se que "o idealismo da finalidade no acto de julgar o belo da natureza e da arte é a única pressuposição, sob a qual a Crítica pode explicar a possibilidade de um juízo de gosto, que exige ser *a priori* válido para todos (sem todavia fundar sobre conceitos a finalidade que é representada no objecto)." (1)

Antes tinha-se explicado que este princípio prova (se o colocarmos no fundamento do juízo estético), que para julgar da beleza em geral procuramos um padrão, "a medida *a priori*", em nós mesmos. Trata-se, assim, de um princípio que não pode ser pensado ou fundado em "conceitos determinados". É a sua característica. Resulta daqui, pois, que a possibilidade de um juízo de gosto, visto que não é um "juízo de conhecimento", é pensada segundo uma finalidade que não é objectiva, mas subjectiva. Quer dizer, como "um jogo da faculdade da imaginação na sua liberdade; neste último caso somos nós que acolhemos a natureza com favor, uma vez que ela não nos faz nenhum favor." (2) Este "acolhimento" acontece porque ela (natureza) não produz, mesmo, as suas formas para a nossa satisfação, não existe essa "intenção"; se bem que a "tendência" que existe na formação das formas faça com que elas pareçam feitas para o "uso estético da nossa faculdade de julgar".

Posto isto, importa reter sobretudo o seguinte: este princípio subjectivo parece, somente, poder ser pensado enquanto "acordo" com a nossa faculdade de julgar.

Subjectividade é aqui "relativa às meras relações das faculdades entre si no sujeito", quer dizer que a imaginação e o entendimento estão juntos de uma certa maneira e o "acordo" é aquilo por meio do qual se determina um sentimento que não é calculável matematicamente, pois se fosse seria possível medi-lo objectivamente. Finalmente, apresenta-se, ele mesmo, "sem fim e por acaso". (3)

Por outras palavras, pode perfeitamente pensar-se que "a beleza das flores, das penas dos pássaros, das conchas, relativamente à sua forma e cor pode ser atribuída à natureza e [só a ela] ao poder que esta possui de produzir livremente formas de uma maneira estética e final" (4). A natureza possui realmente um poder de produção original que "retem" a beleza, como "retem" a matéria necessária para a "organização". Como vimos antes, só se pode investigar e tornar "visível" este poder original (génese das formas) por uma observação "rigorosa", isto é, por uma arqueologia que vá até ao "estado primitivo da terra".

Ora, este primeiro requisito, quer dizer, este "princípio do idealismo da finalidade é ainda mais visível nas belas-artes. A arte tem isto de comum com a bela-natureza, que não saberíamos admitir um realismo seu resultante de sensações (pois tratar-se-ia de artes agradáveis e não de belas-artes). Mas que a satisfação pelas Ideias estéticas não deva de todo depender da realização de fins determinados (como se tratasse da arte mecânica intencional), que por consequência seja a idealidade dos fins e não a realidade destes que deva estar no fundamento deste princípio, é o que se compreende pelo facto das belas-artes, como tais, não serem consideradas como um produto do entendimento ou da ciência, mas do génio e por isso é pelas Ideias *estéticas*, que são

essencialmente diferentes das Ideias racionais de fins determinados, que elas recebem a sua regra." (5)

Para o comentário importa sublinhar que a finalidade subjectiva (pensada segundo o idealismo) é princípio do juízo estético, é fundamento que se constitui sem conceito, quer dizer "sem fim e por acaso". Kant pensa que por este princípio, dada a sua natureza, se prova que nós procuramos um "padrão" em nós mesmos. O que acontece, como acabamos de ver, porque não há determinação de conceitos. Há antes uma "ausência", uma "lacuna", uma mediação que falta. É por isso mesmo que nós precisamos desse "padrão", dessa "medida a priori". Com ele podemos "acolher" a natureza com favor (quer dizer sem nenhum interesse, livre de qualquer determinação), uma vez que aqui ela não nos faz nenhum, ainda que haja uma "tendência" para se pensar o contrário.

Este "acolhimento" é, na verdade, para nós um "acordo". Com ele a nossa faculdade de julgar procura "saber" a maneira como a natureza se nos apresenta. Neste caso trata-se do juízo estético, que repousa, segundo Kant, "sobre o jogo da imaginação na sua liberdade" (6). Quer dizer: "acolhimento" supõe a possibilidade de um "lugar" onde existe uma certa conformidade, podemos dizer regularidade, "padrão". Deste modo, um "lugar" onde a imaginação pode manifestar aquilo que lhe é específico, a saber, a sua liberdade; onde não há necessariamente conceitos determinados (não é mediatizada por uma sensação dos sentidos que seja conforme a um conceito do entendimento). Como já observámos num outro contexto, mas que serve agora como imagem, trata-se de uma regularidade irregular que não se conhece, mas da qual se "sabe". Sabe-se que é o "lugar" da génese das formas.

A beleza natural é engendrada por um "poder" que a natureza tem. "Poder" que constitui o "lugar" da génese, que se manifesta, por conseguinte, na liberdade inicial que preside à formação das formas. Se, como diz Kant, a bela-natureza tem algo em comum com as belas-artes então é também desse "poder" que estamos a falar. Por exemplo, o princípio do juízo estético é "ainda mais visível nas belas-artes", como tal, é ainda mais "visível" relativamente à natureza onde também se manifesta. Mas é nas artes que tem o seu lugar privilegiado. A arte tem então um parentesco com a bela natureza, um fundo comum: a "sede" das formas, o seu lugar primordial. Quer dizer, têm ambas origem no mesmo poder.

No final do parágrafo 58, admite-se que "aí" onde é mais visível a finalidade subjectiva, existe uma produção que resulta de uma "tendência formadora". É ao génio que nos referimos, é por ele e pelas ideias estéticas que as belas-artes recebem a "sua regra". É também ele, ou é mesmo só ele, certamente, que existe em comum com a natureza.

Qualquer objecto que não possa ser julgado ou produzido segundo regras ou conceitos determinados é produto do génio. As produções deste são, portanto, originais. Mas como "sem uma regra que o preceda, um produto, não pode jamais ser chamado um produto da arte, é preciso que a natureza dê a regra à arte no sujeito (e isso pela harmonia das faculdades deste); noutros termos, as belas-artes não são possíveis senão como produtos do génio." (7)

Veremos em seguida o que é essencial no génio: a originalidade, o talento ("dom natural"), a disposição, a incapacidade de descrição do seu "trabalho", a "matéria", as faculdades.

Em primeiro lugar, gênio parece derivar da palavra "*genius*" que é o "espírito particular que é dado a um homem quando nasce para o proteger e dirigir, e que é fonte de inspiração de onde procedem as suas ideias originais" (8).

É também o "talento (dom natural) que dá as regras à arte", expressa-se, segundo Kant, desta forma: "é a disposição inata do espírito (*ingenium*) pela qual a natureza dá as regras à arte" (9) e não o pode fazer relativamente à ciência.

O gênio é o que produz aquilo para o qual não temos nenhuma regra determinada. Daqui resulta que, a sua "primeira propriedade" seja a "originalidade exemplar". Originalidade que não é fruto do acaso ou da completa ausência de regras, mas sim de uma "regra" que não se mostra senão de forma exemplar. Este só pode ser, por conseguinte, uma faculdade produtora original.

Ele mesmo é também modelo, "exemplo" que se reproduz a si próprio, e portanto é produto que serve "aos outros de medida ou regra de juízo" (10). No parágrafo onde se explica e confirma a "definição do gênio, Kant afirma que, apesar de tudo, é "difícil explicar como isso é possível", quer dizer, como é possível que ele possa servir de regra? Em todo o caso, Kant explica neste mesmo parágrafo (11) que as ideias do artista geram no seu discípulo "ideias semelhantes" se a natureza o tiver dotado de "uma semelhante proporção das faculdades da alma." O gênio é assim o único guia para a produção e criação de formas (da natureza e estéticas) .

Porque não se explica a si próprio é também incapaz de descrever para os outros como realiza as suas próprias produções originais. É, portanto, completamente oposto ao espírito de "imitação"; não se trata de

uma simples habilidade para aprender a melhor "disposição"; senão Homero poderia "mostrar como as suas ideias ricas de poesia e todavia ao mesmo tempo carregadas de pensamentos surgiam e se reuniam na sua cabeça" (12). Por outro lado, não pode comunicar a sua arte, quer dizer, existe aqui um limite que "lhe é imposto e para além do qual não pode ir mais longe" (13). Para o génio "a arte detem-se em qualquer parte". Ele não pode mesmo ser imitado.

É pois especificamente diferente e, enquanto tal, é um "favorito da natureza", um "fenómeno raro", um "privilégio" e um privilegiado, mas o seu dom, de certo modo, desaparece quando ele morre.

O que o génio faz, efectivamente, é dar uma "rica *matéria* aos produtos das belas-artes; o trabalho desta matéria e a *forma* exigem um talento formado pela escola, com a finalidade de fazer um uso que possa satisfazer a faculdade de julgar." (14) É aí que ele se mostra. Conclui-se então que o talento (dom natural) se desenvolve, modela-se segundo regras e produz também regras que permitem "trabalhar" melhor esta "rica matéria". O talento é aqui matéria enquanto é génio e é forma enquanto é gosto.

Finalmente, é constituído por faculdades (imaginação e entendimento) que estão de uma certa maneira, quer dizer, segundo uma certa relação. Assim, o génio "consiste propriamente numa feliz relação que nenhuma ciência pode ensinar e que nenhum labor permite adquirir;" (15) supõe "uma proporção e uma disposição destas faculdades (...) que só a natureza do sujeito pode engendrar." (16)

Temos por fim o essencial do que é o génio: define-se "como a faculdade das *Ideias estéticas*; por aí se encontra ao mesmo tempo indicada a razão pela qual é a natureza (do sujeito) e não um fim

reflectido, que nas produções do génio dá a sua regra à arte (da produção do belo). Com efeito, uma vez que o belo não pode ser julgado segundo conceitos, mas segundo a disposição final da imaginação para um acordo com a faculdade dos conceitos em geral, não é uma regra ou um preceito que pode servir de medida subjectiva para esta finalidade estética(...) mas somente o que no sujeito é natureza e que não pode ser compreendido sob regras ou conceitos" (17) .

Se sem o génio é impossível qualquer arte bela (porque ele é o talento, a liberdade de criação, a invenção, o que traz de novo e com "alma" ) e se sem o gosto também, então quais são as relações entre eles? Que função fundamental desempenha o gosto nesta relação, para que Kant possa afirmar que: se existir um conflito qualquer entre eles é o génio que deve ser sacrificado ? (18)

No fim do parágrafo 48 conclui-se que pode haver génio sem gosto e gosto sem génio. Em primeiro lugar parece tratar-se de uma distinção que pode ser feita entre eles e que se compreende como uma autonomia, mas também porque os consideramos como faculdades especificamente diferentes: um produz, o outro julga. Um é matéria, o outro é forma. Assim se explica que o génio não seja o gosto. Mas, não se explica, ainda, que um possa existir sem o outro. Sabemos, só, que mantêm um com o outro uma estreita relação.

Kant, no parágrafo 49 refere-se à existência de produtos que são perfeitos do ponto de vista do gosto, mas falta-lhes qualquer coisa, isto é, o génio. Por exemplo: "um poema pode estar perfeitamente bem feito, ser elegante e apesar disso ele é sem alma." (19)

Sendo cada um autónomo existe também uma relação de afinidade que os liga de tal forma que a ausência do génio pode significar que um

poema, um discurso, ou ainda uma bonita mulher são sem alma. Quer dizer, falta-lhes o "princípio que anima o espírito". Conclui-se, então, que existe uma relação de afinidade, mas também existe uma relação de tensão entre o gosto e o génio.

O génio "anima" o gosto, alarga as possibilidades de criação e invenção. É o excesso que pode criar uma outra natureza. O gosto julga-o e disciplina-o (constitui-se assim uma rede de relações, com uma complexidade que não é possível tratar aqui inteiramente). No parágrafo 48, logo no início, esclarece-se que o gosto é uma faculdade de julgar e não uma faculdade produtora; exige-se o gosto para julgar os objectos. Ele é simplesmente necessário para dar "a forma de apresentação de um conceito [ao produto das belas-artes], graças à qual este é comunicado universalmente." (20)

É pelo gosto que o génio se orienta e "guia"; ele dá-lhe uma direcção, uma claridade e uma ordem. À sua maneira o artista exerce-o, exercita-o e corrige-o "através de numerosos exemplos da arte ou da natureza" (21), para poder depois, finalmente, realizar a sua obra. É, então, o próprio génio enquanto modelo que permite ao gosto o seu desenvolvimento e melhoramento. Este último, torna-se cada vez melhor e "frequentemente depois de muitas pesquisas penosas [o artista encontra] a forma que o satisfaz: é por isso que esta não é, por assim dizer, uma questão de inspiração ou de um livre ímpeto das faculdades da alma, mas resulta de uma lenta e penosa melhoria, que visa torná-la conforme ao pensamento < dem Gedanken>, sem todavia prejudicar a liberdade no jogo das faculdades da alma.." (22)

Deste modo, conclui-se que há uma autonomia que permite ao génio exercitar o gosto, melhorando-o, e ao gosto disciplinar o génio,



corrigindo-o. Há, além disso, uma filiação entre ambos que é "condição indispensável (*conditio sine qua non*), o que importará mais quando se tratar de apreciar a arte enquanto bela arte. A beleza não exige necessariamente que se seja rico e original nas ideias; ela exige mais a conformidade da imaginação na sua liberdade, à legalidade do entendimento. Pois toda a riqueza da imaginação na sua liberdade sem lei não produz nada senão o absurdo; a faculdade de julgar é ao contrário o poder de a conciliar com o entendimento." (23)

No parágrafo 22, a condição indispensável (*conditio sine qua non*) é a regularidade. É ela que "conduz ao conceito de um objecto (...), para compreender o objecto numa representação única e determinar o diverso na forma deste." É o caso do conhecimento. Mas se, pelo contrário, se tratar "de uma livre ocupação, sem fim determinado, das faculdades do espírito ao que nós chamamos belo e na qual o entendimento está ao serviço da imaginação e não a imaginação ao serviço deste"; se for esse o caso, então, a regularidade que se revela como constrangimento, deve ser tanto quanto possível evitada. Por aqui se compreendem os exemplos de Kant sobre os jardins ingleses ou sobre o gosto barroco por móveis, a saber, levam a imaginação, que é livre, quase até ao "grotesco". Ora este "desregramento" da imaginação, é uma possibilidade que ela tem, uma espécie de abstracção que é capaz de fazer relativamente a "todo o constrangimento fundado em regras". É este, precisamente, o momento em que o gosto pode mostrar "nas concepções da imaginação a sua mais alta perfeição." (24)

O gosto mostra o seu poder, enquanto regularidade. Mas, a regularidade quando é muito rígida aborrece, o que quer dizer que, para o

gosto ter realmente poder, ele tem de ser também, de certa maneira, um "privilégio".

O gosto é *conditio sine qua non* no caso da arte como bela arte porque ele é a disciplina especial que aperfeiçoa, corrige e educa o génio, sem o prejudicar. Neste sentido, o gosto "corta-lhe bem as asas, tornando-o civilizado e polido; ao mesmo tempo dá-lhe uma direcção, mostrando-lhe em que sentido e até onde ele deve estender-se para permanecer nos limites da finalidade; e uma vez que o gosto traz claridade e ordem para uma porção de pensamentos, ele dá às Ideias alguma solidez e torna-as susceptíveis de um assentimento duradero quanto universal, de servir de exemplo aos outros e de uma cultura sempre em progresso."(25)

"Cortar bem as asas" é o que o gosto faz ao génio e isso quer dizer mais qualquer coisa, relativamente à definição. "Cortar as asas" significa que se perdeu a confiança nele, e como consequência tira-se a liberdade. Ora não é bem isso que se pretende, pelo menos, por agora. Assim, esta expressão quer dizer que ele se pode moldar ou modelar no que tem de excessivo e não-determinado. O poder do gosto está, então, no facto de ele ser capaz de estabelecer uma disciplina. Acompanha o progresso da cultura e é condição de civilização.

"Polir", "civilizar", "aperfeiçoar", "educar", são algumas das expressões que Kant emprega para caracterizar este sentido de disciplina. Pretende-se assim que o génio não "paire" excessivamente, transformando o que é um "privilégio" num "absurdo", numa perda irreparável. Por isso aplanam-se ou aplainam-se ou alisam-se as asas.

Quando se diz que o génio é uma "feliz relação", pretende-se mostrar que ele encontrou a expressão que melhor lhe convém. Ora

também esta expressão é uma "feliz relação" que mostra bem o que o gosto faz ao génio. A maneira como Kant o diz, empresta-lhe um sentido que se alarga "até perder de vista", a saber: para além do que diz, diz "qualquer coisa diferente, que dá à imaginação a ocasião de alargar-se sobre uma multidão de representações da mesma família, que permitem pensar bem mais que o que nós podemos exprimir por palavras num conceito determinado" (26).

É, justamente, o génio que tem o privilégio de inventar um horizonte não-determinado que "dá muito que pensar, sem que nenhum pensamento determinado, quer dizer conceito, possa ser-lhe adequado e que por consequência nenhuma linguagem pode expressar completamente e tornar inteligível." (27)

Ele retira da natureza a "matéria" a partir da qual cria "uma outra natureza". Esta resulta da transformação de um "elemento" fazendo-o "saltar" de um domínio ou território para um outro. A este propósito refere F. Lyotard que: "ela [transformação] atravessa todo o campo dos objectos do pensamento possíveis, transportando uma relação da representação de um sector para outro".(28) Ora esta possibilidade de transformação que atravessa todos os campos, todos os horizontes é a analogia; é ela enquanto proporção que guia e transforma a "matéria", múltipla e dispersa, em excesso, em "matéria apropriada".

Finalmente, diz Kant, se existir um conflito (entre o génio e o gosto), "qualquer coisa deve ser sacrificada numa obra, isso deverá de preferência dizer respeito ao que há de genial; e a faculdade de julgar que dá a sentença, segundo os seus próprios princípios, nas coisas das belas artes permitirá trazer algum prejuízo antes à liberdade e à riqueza da imaginação do que ao entendimento." (29)

Se tem de haver um qualquer sacrifício, de acordo com Kant, ele terá de ser da parte do génio. É o poder do gosto. Deste modo, termina o parágrafo 50 concluindo que: "para as belas artes são necessários a *imaginação, o entendimento, a alma e o gosto.*"(30) Saliente-se, ainda, que Kant explicita logo a seguir, em nota: "As três primeiras faculdades não recebem a sua *unidade* senão da quarta." (31) Quer dizer, do gosto.

A "outra natureza", o génio, precisa do gosto. Ele é, assim, a condição para que a "matéria", que pode existir em excesso, seja "retida" até ser "matéria apropriada". É a "medida" que "corta" mesmo as asas, se for caso disso. Quer dizer, se o génio já não está a "dar as suas regras à arte", mas está só a produzir absurdos, então é necessário "discipliná-lo". Na verdade, "a beleza não exige necessariamente que sejamos ricos e originais nas Ideias; ela exige ainda antes a conformidade da imaginação na sua liberdade à legalidade do entendimento." (32)

Como faz o gosto para disciplinar o que tanto pode ser "desenfreado" como "desregrado"? Como é que o gosto, que por si mesmo tem de melhorar e progride penosamente, pode impor uma regra que discipline o excesso da "rica *matéria*"?

No caso do conhecimento há conceito do objecto, há determinação, há regra; mas para julgar, por exemplo, qualquer coisa bela não há regra que possa ser formulada, "não é necessário que eu possua antes um conceito daquilo que o objecto deve ser enquanto coisa;(...) mas ao contrário [é necessário] a simples forma, sem conhecimento do fim, [porque] apraz por ela mesma" (33).

### 3.2. A representação subjectiva da finalidade estética: a Ideia-normal

A definição de gosto que serve de ponto de partida a Kant é esta:

"é a faculdade de julgar o belo. A análise dos juízos de gosto deve esclarecer o que é necessário para dizer que um objecto é belo." (1)

A definição de génio, por sua vez, esclarece-nos relativamente à "retenção" da matéria que é necessária para constituir o "objecto belo". Supõe uma "proporção" e uma "disposição" das faculdades que "só a natureza do sujeito pode engendrar". Se ele "dá à arte (às belas-artes) a regra, qual é então esta regra?" (2)

O que Kant procura está logo anunciado no primeiro parágrafo da *C. F. J.*: 1. as relações do sujeito com as representações dos objectos, que não designam nada deles, são estabelecidas pela imaginação "(porventura ligada ao entendimento)"; e 2. estas representações estão ligadas inteiramente a um "sentimento vital (...) [que] funda uma faculdade de discernir e de julgar, que não contribui em nada para o conhecimento"(3). No parágrafo 23 confirma-se: "com efeito, esta [satisfação] (o belo) traz consigo directamente um sentimento de expansão de vida que deste modo é susceptível de se unir ao atrativo e a uma imaginação que joga" (4). Será este sentimento o mesmo que Kant designa por "sentimento de saúde"? Se é, então ele é intensificado por todo "o jogo livre e variado das sensações (que não têm nenhuma intenção como motivo)" (5).

Na presença do belo experimenta-se este "sentimento" de vida ou de saúde. A grande responsável por ele é a imaginação, é ela que

desencadeia uma actividade tal que a podemos considerar como uma "força motriz interna". Só uma "força" desta natureza poderia estabelecer relações com uma outra força (o belo) originária. Na verdade, para além de reproduzir e produzir imagens ela tem uma outra "disposição", a saber, pode fornecer uma rica matéria: "(...) numa perspectiva <Absicht> estética ela é livre, afim de fornecer, sem contudo o procurar (...), uma matéria rica e não elaborada para o entendimento" (6).

Para que uma flor ou um pôr-do-sol sejam livremente produzidos pela natureza, de "maneira estética", é preciso "reter" a matéria necessária, de uma certa maneira. Pode-se também dizer que, para um poema, uma pintura, etc., serem livremente produzidos é necessário que a "matéria" estética, diferente da matéria que contribui para o conhecimento, seja "retida" de uma certa "maneira". Com efeito, se é verdade que a imaginação sofre uma limitação maior e decisiva pela acção do entendimento com vista ao conhecimento, também já um certo constrangimento se opera com a acção do gosto sobre o génio. Aqui, a limitação não é devida ao conceito, mas a qualquer coisa que substitui a sua regra e, que agindo no gosto, disciplina o génio. Neste sentido pode-se dizer que a superabundância de matéria é controlada, limitada, "retida". Mas o que é que limita e retém a matéria fornecida pelo génio? Como faz, então, a faculdade que é responsável por este sentimento que temos diante de uma coisa bela?

Afirma Kant que temos de fazer como faz o poeta, "que promete poucas coisas e anuncia um simples jogo de ideias", isto é, "olhar simplesmente como vemos". Poder ver o oceano como o fazem os poetas, é ver simplesmente, "ver" quando ele está como um "claro espelho de água" ou quando aparece como um "abismo que ameaça tragar tudo".

Quer dizer, a imaginação pode "ver" numa escala que vai das águas "calmas" até a um mar de "abismo". Esta escala oferece uma diversidade, neste caso uma matéria "rica", mas sem significado, que é "incapaz de atrair sobre si alguma atenção" e que, no entanto, nos desperta múltiplas sensações e representações secundárias que são inexprimíveis. Aqui, tudo se filia e é afim. Tudo se pode associar "abrindo uma perspectiva sobre um campo de representações do mesmo género que se estendem a perder de vista." (7) Que faz, então, a imaginação com estas imagens asinificantes?

Cria "uma outra natureza (...) a partir da matéria que a natureza real lhe dá." (8) Segundo uma "intuição singular", que é uma *Ideia*, ela tira os "elementos próprios" (da experiência) e por um "efeito dinâmico que resulta da impressão múltipla destas formas sobre o órgão do sentido interno" (9) ela "faz coincidir um grande número de imagens". Dessa "coincidência", da "apreciação comparativa", resulta, por exemplo, um "belo homem". E se "nós próprios pertencemos à natureza no sentido amplo" (10), também ela pode "amplificar" e fazer coincidir da mesma maneira os "elementos próprios" de tal modo que se obtenha uma "bela natureza". Assim: "a mais alta finalidade na construção da forma, que será susceptível de servir de padrão universal para a consideração estética de cada indivíduo desta espécie, o tipo <Bild> que esteve de alguma maneira posto no fundamento pela técnica da natureza e ao qual só a espécie no seu conjunto é adequada, e não tal ou tal indivíduo particular, eis o que não se encontra senão na *Ideia* daquele que julga, mas que pode ser representado contudo enquanto que *Ideia* estética, com as suas proporções, perfeitamente *in concreto* numa imagem modelo."(11)

Uma vez que podemos pensar que esta Ideia (Ideia-normal) se estende assim a todas as espécies (não se limitando ao homem), e admitindo que a classificação em géneros e espécies se aplica a toda a natureza, mesmo ao reino mineral (como o afirma o "Apêndice à Dialéctica Transcendental"), é à totalidade da produção de formas naturais que se refere a operatividade da Ideia-normal.

A "intuição singular" que representa a "medida-tipo" é, assim, a "*Ideia-normal*". Para tornar compreensível a "maneira" como este processo acontece, Kant tenta uma explicação psicológica (ainda que entre parêntesis se questione acerca do "segredo" da natureza, tal como tinha feito no capítulo sobre o "Esquematismo" na *C. R. P.*). Eis a explicação:

"Convém observar que de uma maneira para nós inteiramente incompreensível a imaginação pode não somente recordar os sinais dos conceitos, mesmo depois de um tempo muito longo, mas ainda reproduzir a imagem <Bild> e a forma do objecto a partir de um número inexprimível de objectos de diferentes espécies ou de uma só e mesma espécie. Além disso, quando o espírito está disposto a efectuar comparações <a imaginação pode> efectivamente segundo toda a verosimilhança, se bem que não possamos ter consciência, fazer vir uma imagem sobre uma outra e obter pela congruência de muitas imagens do mesmo género, um tipo médio que servirá de medida comum a todos."(12)

Esta medida é de facto a *Ideia-normal*. É uma "intuição singular" da imaginação, representa o padrão de medida, é a "imagem que flutua". Constituída por proporções que não são tiradas da experiência, mas do trabalho da imaginação, do qual "não podemos ter consciência",



encontra-se na Ideia dos que julgam e por hipótese, também, na natureza uma vez que: "a natureza a escolheu como protótipo [modelo originário] das suas produções". Depende de uma certa "disposição do espírito" pois quando ele está disposto a "efectuar comparações" a imaginação obtém esta medida ( quando as imagens "caem" umas sobre as outras porque são todas diferentes é necessário que tenham de algum modo uma "afinidade" entre si, um "parentesco"; só assim se compreende que elas se possam "encaixar" uma nas outras). Assim: "Esta *Ideia-normal* não é derivada de proporções tiradas da experiência enquanto *regras determinadas*; mas ao contrário é ela que torna em primeiro lugar possíveis as regras do juízo <Beurteilung>." (13)

Esta *Ideia* enquanto "regra" indeterminada não é ainda uma regra, mas procura-a, pois, será por uma "proporção", a mais conveniente, que se determinará o que é belo. Ela é a "condição" mínima (como se fosse uma primeira natureza) que está no fundamento do Ideal de beleza. Constitui-se como a representação de uma norma. Porque é "normal" e asinificante atrai "milhares" imagens que também são asinificantes e inexprimíveis. Deixa, porque é indeterminada, uma margem de liberdade que garante a criação e produção de formas, não criando constrangimentos e limitações que impeçam, por exemplo, o génio (ou o caos) de se manifestar. "A imagem que flutua <das schwebende Bild> entre as intuições singulares" (14) é uma imagem intermediária que resulta da sobreposição de imagens.

Se considerarmos cada imagem como um ponto que, "semelhante ao ponto de vista em que se encontra todo o espectador, tem o seu horizonte, isto é, uma porção de coisas que desse ponto se podem representar e como que abranger com a vista. Dentro deste horizonte

deve poder indicar-se uma quantidade infinita de pontos, dos quais cada um tem, por seu turno, um horizonte mais limitado; isto é, cada espécie contém sub-espécies, segundo o princípio da especificação (...). Mas pode conceber-se um horizonte comum traçado para diversos horizontes, (...) de onde todos se abrangem como a partir de um ponto central, que é género superior, até que por fim se chega ao género supremo" (15). Análogo a este "ponto central" (na *C. R. P.*) é a *Ideia-normal* (na *C. F. J.*). E a "disposição" especial do espírito (um movimento puro de comparação) que permite procurar as imagens "aparentadas" e fazê-las coincidir num "horizonte comum" é aqui a disposição para a analogia. É, também, segundo a nossa hipótese, esta *Ideia* que permanece no fundamento do modelo da geogonia, e por isso torna possível a "analogia das formas, na medida em que apesar de todas as diferenças elas parecem ter sido produzidas em conformidade com um modelo originário <Urbild> comum" (16).

Quer dizer, na linha evolutiva todas as formas tendem para uma cada vez maior conformidade, até à realização máxima da finalidade. Ao mesmo tempo, sem o esgotar, cada espécie realiza o modelo originário e uma etapa (pois ele não se realiza completamente no indivíduo) da finalidade que atravessa todas as espécies. Por isso a *Ideia-normal* é somente a forma, que é condição indispensável (*conditio sine qua non*): "a natureza escolheu-a como protótipo das suas produções (...). Esta imagem [contudo] não é o *protótipo acabado da beleza* (...); não é senão a forma, que constitui a indispensável condição de toda a beleza, e por consequência somente a *exactidão* <Richtigkeit>" (17).

Esta *Ideia* é simplesmente a correcção. A sua importância não deriva da sua beleza mas antes do facto de ela não se opor a nenhuma das

condições segundo as quais a própria beleza é possível, corrige e procura a adequação máxima, é esse o seu propósito. Eis a "regra" irregular, que "flutua", que faltava para explicar o modelo das "chamas" ou dos "remoinhos" que analisamos anteriormente.

Em última análise, o que há de regular nesta "regra" pode servir de "modelo", porque não tem nada de característico, mas, é todavia "sem expressão". "A experiência mostra igualmente que [os] rostos completamente regulares revelam geralmente um homem interiormente medíocre." (18) Se considerarmos a "mediocridade" como uma espécie de lacuna resultante da regularidade, então, podemos supor que a irregularidade nos revelará seres menos limitados. Revelando, pois, o contrário; é verdade também que conhecemos da experiência exemplos que o confirmam.

"Sem dúvida [diz Kant] (se se deve admitir que a natureza expresse nas <formas> exteriores as proporções do que é interior) é porque se nenhuma das disposições da alma ultrapassa a proporção requerida para dar um homem sem defeito, daí não podemos esperar nada do que denominamos *génio*, onde a natureza parece afastar-se das condições habituais das faculdades do espírito em benefício de uma só." (19)

Quer dizer que se confirma a necessidade de uma certa irregularidade na natureza. Há uma "proporção" que é "correcta" e portanto se aplica genericamente a todos os seres, mas o que faz a genialidade é outra coisa. Parece ser a irregularidade, então, a forma de expressão privilegiada da natureza aquando da produção de certas formas. Senão vejamos: em geral denominamos "beleza (quer se trate da beleza natural ou da beleza artística) a *expressão* de Ideias estéticas: mas enquanto que nas belas artes esta Ideia deve encontrar uma ocasião no

conceito de um objecto, na bela natureza é suficiente a simples reflexão sobre uma intuição dada sem conceito do que o objecto deva ser para despertar e comunicar a Ideia da qual aquele objecto é considerado como expressão." (20)

Em resumo, é indispensável uma "regra" ainda que indeterminada (quer dizer, sem nada conter de específico e característico) que determine as condições de possibilidade da *expressão* do que é belo (idêntica função encontrámos na análise das relações entre o gosto e o génio).

A *Ideia-normal* parece ser quase determinada: por um lado, tem qualquer coisa de empírico, por outro está simplesmente na Ideia dos que julgam, ou seja, não é sensível. Compreende-se que não derive de uma "estatística" empírica pois não se pode fazer "estatística" sobre algo que "falta". Portanto é duplamente indeterminada: 1. não é determinada pela experiência; e 2. não se apresenta realmente como regra. De onde surgem então as imagens a partir quais se constitui a medida comum?

Se ela não é "derivada de proporções tiradas da experiência enquanto *regras determinadas*", isso não impede que ela não tenha algo aplicável à experiência (só assim se compreende porque é que ela não é realmente uma regra), mesmo que só *indeterminado*. Na verdade, a sua produção é "incompreensível". A proporção mais apropriada (aquela que apreende a forma) é aquela que perante a ausência de conceito adequado (ou regra objectiva que determine) é a que melhor convém, por isso "flutua" e é "imagem".

"É difícil explicar como isto é possível". Só o génio (ou uma genialidade natural) pode "saber" destas "afinidades" subjectivas, só ele pode dar expressão a esta "imagem flutuante". E, pode fazê-lo, como já vimos, porque quando nasceu foi-lhe "dado" o "espírito particular (...)

que é a fonte de inspiração de onde procedem as suas ideias originais" (21). A "feliz relação" que é "favorável ao nosso desígnio" exige que a procuremos em nós mesmos: "com efeito exprimir e tornar universalmente comunicável o que é indizível no estado de alma por ocasião de uma certa representação (...) eis o que exige uma faculdade que permita captar no seu andamento rápido o jogo da imaginação e de o unificar num conceito, que pode ser comunicado sem constrangimento de regras" (22). É isto que é original e originário.

Resumindo: a Ideia-normal dá a regra indeterminada das produções tanto do génio como da natureza. Por ela poder-se-á pois estabelecer analogias entre estes dois tipos de produções. Melhor: sendo ela uma espécie de "padrão" que permite fazer comparações entre as imagens individuais, quer dizer tendo ela uma espécie de vocação interna para estabelecer analogias, é natural que através dela a mais forte articulação se teça entre a produção artística e a produção natural de formas belas. Com efeito, a Ideia-normal é identificável ao modelo originário (*Urbild*) da geogonia do parágrafo 80, como explicitamente o indica o parágrafo 17: "a natureza escolheu-a como protótipo das suas produções"; é também "tipo" e modelo de regra irregular para o juízo estético que avalia as formas belas naturais como o mostra o parágrafo 58: "é em nós mesmos que procuramos a medida *a priori*" quando se trata de julgar; enfim, é ainda a Ideia-normal que dá ao génio o seu "limite" (§47), a "regra [que o "dom natural" do génio] dá à arte" (§ 47), pois, "enquanto Ideia estética" (§ 17) ela preside ao trabalho da imaginação na produção do génio (§ 49: o génio dá "expressão às Ideias estéticas").

Resta-nos descrever o sistema geral de analogias entre a criação artística e a "técnica" da natureza.

## Conclusão

Chegámos ao termo - que não pode ser nunca senão provisório - da nossa investigação. Quer dizer: podemos agora estabelecer as relações de analogia mais notáveis entre o processo de produção de formas belas na natureza e o mesmo processo no domínio da arte.

Em primeiro lugar, verificamos que nos dois casos existe um "salto", isto é, um hiato indeterminado e indeterminável que distingue o momento que podemos chamar genericamente de desestruturação da matéria, do momento de constituição da forma. Na natureza o hiato situa-se entre a "separação" e a "agregação" com retenção da matéria. Na arte, ele marca a inadequação entre as representações da imaginação e os conceitos. Vimos como aqui se pode falar, também, de "retenção" da matéria estética (pois o gosto, com a sua acção disciplinadora, retém e limita a superabundância da matéria fornecida pelo génio; assim como, o génio, ele mesmo, retém a matéria necessária para as suas produções).

De certo modo, a analogia estende-se à "separação", pois é possível ver, na proliferação de imagens fornecidas pela imaginação criadora do génio, uma diversidade, ou a ameaça de uma irregularidade sem freio, isto é, sem regra nem unidade (pois não há conceito) que se assemelha àquela "separação" das partes da matéria original a partir da qual se realiza a "agregação" por afinidade.

Mas foi, sem dúvida, no problema da regularidade irregular do trabalho da natureza, e no da imaginação artística, que apareceu a analogia mais surpreendente. Para explicar a formação de formas belas naturais e inintencionais, quer dizer, cuja existência não se deve ao facto

da sua produção servir para a contemplação humana, Kant foi levado a construir toda uma geogonia que integra ao mesmo tempo dois tipos de causalidade e o caos, como ausência de causa determinável. Vimos que, todas as dificuldades da teoria não ficaram por isso resolvidas. Mas pelo menos, a geogonia permitiu dois resultados maiores: 1. "articular" a causalidade mecânica e a causalidade final da natureza na produção das formas belas; e 2. situar de maneira clara o lugar do "caos" ( e mesmo, na terminologia moderna: do "caos determinista") nessa produção. Só este último aspecto nos interessa aqui para efeitos de comparação com os processos artísticos.

"Aonde", em que "lugar" do processo criador da natureza se situa o caos? Entre a "separação" e a "retenção" das matérias, como vimos; quer dizer, na geogonia, entre o Urbild, ou o modelo originário, e as primeiras formas inanimadas (cristais, minerais) que surgiram no momento da formação da terra. A um "estado caótico" inicial seguiu-se um processo para o qual não há lei, nem regra ou conceito, que se possa pensar: ocorre de um salto que gerou a retenção das matérias " sem que se saiba como". Mas o que se sabe é que o salto "obedeceu" a uma certa regularidade, mesmo incompreensível: à maneira, talvez, do demiurgo de Platão, a natureza criou as primeiras formas segundo um modelo originário. Mas depois, foi progressivamente produzindo outras formas a partir das já criadas - e sempre segundo esse modelo originário -, tendendo o resultado a aproximar-se do modelo, até chegar ao homem, que realiza o fim último da natureza. O Urbild tem aqui o papel de corrector do caos, tal como a *Ideia-normal* (com que se identifica o modelo originário) corrige as produções das espécies naturais. Tudo se passa como se houvesse um efeito de acumulação que facilita a técnica



da natureza à medida que se aproxima do homem: menos matéria a formar, a reter ou a regradar. Como se, de espécie para espécie o hiato se pudesse reduzir e a finalidade última (formação da espécie humana) se realizasse porque cada nova espécie beneficia do trabalho anterior de redução do caos - até à ossificação do "grande animal" terra.

Um paralelo imediato surge no texto kantiano, entre o movimento formador da geogonia e o progresso da civilização concebido como disciplinador, e multiplicador do gosto e das formas belas: o génio, temperado pelo gosto, é um exemplo a seguir a partir do qual outras formas mais elaboradas, mais sofisticadas serão produzidas, permitindo o progresso da civilização e das artes. Assim, o génio aparece como um análogo do "grande animal" terra, e o trabalho do gosto (que se ensina e aprende) na civilização, assemelha-se à redução progressiva do caos na natureza.

A analogia é extensiva ao exercício da imaginação e do entendimento no juízo estético e na produção da obra de arte. Da mesma maneira que a natureza limita a sua força caótica seguindo o modelo originário ("a natureza escolheu [a *Ideia-normal*] como protótipo das suas produções numa mesma espécie" (1)), assim a imaginação esquematiza a faculdade do entendimento ou melhor, subordina-se não à regra de um conceito mas ao próprio movimento da razão (agindo como *Ideia* estética "indeterminada"; ou ainda, agindo como *Ideia-normal* no que esta tem de a priori, "tipo originário": "o tipo <Bild> que foi posto no fundamento da técnica da natureza (...), eis o que não se encontra senão na *Ideia* daquele que julga, mas que pode ser representado no entanto enquanto *Ideia* estética" (2)).

Encontramo-nos diante de um sistema de analogias que ordena os conceitos segundo correspondências entre o domínio da arte e o da natureza, respectivamente:

<u>Arte</u>	<u>Natureza</u>
1. Génio.	1. Terra ("grande animal"), produção caótica.
2. Gosto.	2. Produções segundo o modelo originário.
3. Jogo livre das faculdades.	3. Salto.
4. Ausência de conceito.	4. Ausência de causalidade determinada (caos).
5. Ideia estética.	5. Urbild.
6. Matéria estética (imaginação).	6. Matéria fluida original.
7. <i>Ideia-normal</i> como substituto da regra.	7. <i>Ideia-normal</i> (ou Urbild) como substituto da lei da causalidade.

Constata-se desde logo uma certa confusão, como se a analogia não se pudesse realizar de maneira clara: assim, o génio não corresponde inteiramente à produção caótica pois já contém em si a limitação interna que impede o exercício de uma imaginação totalmente descontrolada (a "fantasia" de que fala o parágrafo 22); mas também a terra, se bem que produzindo mais caos nos seus primórdios, não deixa, já aí, de seguir o modelo originário. A analogia restabelece-se mas, por assim dizer, na ambiguidade dos termos. E o mesmo ocorre para as correspondências de

3. e 4.: o jogo livre não é só como um processo caótico, já que segue também uma certa regularidade. Contudo, sabemos que é do próprio caos, chamado "determinista" na física moderna e proporcionando, em Kant, a "agregação" das matérias segundo uma ordem desconhecida (e incognoscível), que se criam as formas belas.

Quanto à analogia entre os conceitos de 5., 6. e 7., verifica-se que ela é perfeita; mais: ela tende para a identificação, como veremos adiante. Com efeito, como Kant o explicita no parágrafo 17, a natureza produz as formas segundo a *Ideia-normal* para cada espécie; do mesmo modo o homem, tanto no juízo de gosto como na actividade criadora do génio, avalia esteticamente e produz as suas formas belas, segundo uma "regra" que não tendo nada de específico ou característico permite o exercício livre da imaginação, é o que faz a *Ideia-normal*.

Porque razão a analogia não opera claramente nos quatro primeiros termos, como se não fosse possível destacar e isolar cada um deles segundo uma só função (génio = produção caótica)? Por duas razões: primeiro, porque cada termo (génio, gosto, regularidade, caos) implica, de outra maneira o seu contrário. A irregularidade é regular, o caos é determinista, o génio contém o movimento da imaginação dentro de limites, o jogo é livre mas não arbitrário, o gosto não é só disciplina. A analogia tem pois de englobar os dois aspectos da ambivalência: da mesma forma que há uma irregularidade regular no jogo das faculdades do génio criador (como na do espectador que julga), assim a natureza produz as suas formas belas (minerais, cristais, crustáceos, flores, etc.) segundo um processo em que entra o caos (por isso é sem conceito) mas com o fim de copiar o modelo originário (Urbild). Porque este processo

não segue uma lei (não há conceito), pode-se caracterizá-lo, por analogia, como "*formação livre da natureza*".

A segunda razão que impede a perfeita separação dos termos para que se estabeleça entre eles uma analogia clara é, paradoxalmente, a mesma que funda a possibilidade da própria analogia. Porque é que não é possível comparar o génio e a terra produtora de formas como se se tratassem de dois termos totalmente distintos? Porque, precisamente, não são distintos, encontram-se ligados, unidos, implicados numa única noção, a de natureza.

Sabemos que a arte imita a natureza - "a imaginação (...) tem o grande poder de criar uma outra natureza (...) a partir da matéria que a natureza real lhe dá." (3) Sabemos também porque o faz: porque no génio é a natureza que trabalha ("o *génio* é a disposição inata do espírito (*ingenium*) *pela qual* a natureza dá as suas regras à arte." (4)). Mas agora, uma vez estabelecido o sistema das analogias entre a arte e a natureza, podemos igualmente saber como a natureza intervém na actividade do génio: introduzindo caos, indeterminação, hiatos, "saltos". É porque a natureza se manifesta no génio ( e portanto no juízo de gosto que avalia o seu trabalho) que se desencadeia o jogo livre das faculdades; é pela mesma razão que o conceito está ausente desse jogo - porque a natureza transportou para o seio do génio a sua própria indeterminação causal, o seu "salto". Como se a liberdade do movimento da imaginação (e também do entendimento) de que goza o génio proviesse da própria indeterminação dos processos naturais. Em verdade, o "como se" não se justifica já, está a mais: dever-se-á agora dizer que é a mesma liberdade que intervém num e noutra campo, na arte como na natureza, a liberdade "natural".

Porém, se assim fosse, todo o sistema de analogias ruiria, transformando-se num sistema de identidades. Por outro lado - e se ele se mantém -, se o homem é um ser da natureza ("visto que nós próprios pertencemos à natureza em sentido amplo"(5)), e deve ser por isso considerado como nela englobado (justificando-se que a natureza se manifeste nas produções do génio), ele não se reduz ao seu lado animal. Mais: a própria natureza não pode ser encarada como regida por leis puramente mecânicas. Por isso, na causalidade produtora de formas belas se tem de admitir uma finalidade e um caos. A finalidade mostra como a natureza age segundo um modelo originário, como se seguisse um processo inteligente. Neste sentido, o caos não é mais do que a medida da nossa finitude, quer dizer da incompreensibilidade humana face aos verdadeiros mecanismos da causalidade natural. Deve, portanto, introduzir-se a analogia para descrever os processos da natureza. Assim se restabelece e se justifica todo o sistema de analogias que sustem o pensamento kantiano.

Se a produção artística se compreende por analogia com as produções naturais, estas só se tornam inteligíveis por analogia, por um lado, com os processos da produção artística e, por outro, com uma produção maior, última, a das formas da natureza segundo um entendimento supra-sensível. É neste último fundamento, obscuro e incompreensível que assenta todo o edifício das analogias, salvando-o da tautologia (a arte imita a natureza, e a natureza copia a arte enquanto "técnica"). Resta-nos a nós humanos, interpretar nas formas sensíveis, a "linguagem cifrada" do supra-sensível.

## Notas

## Introdução

- (1) Kant, *Critique de Faculté de Juger*, J. Vrin, 1965 (designado, doravante, por: *C. F. J.* ).
- (2) Kant, *op. cit.*, § 58, p. 173.
- (3) Kant, *Crítica da Razão Pura*, F. C. Gulbenkian, Lisboa, 1989 (2ª ed.), pp. 533-549 (designado, doravante, por *C. R. P.*).
- (4) Kant, *Opus postumum*, (trad. esp. de F. Duque), Ed. Nacional, Madrid, 1983 (designado, doravante, *Op. p.*).
- (5) Kant, *C. F. J.*, § 58, p. 172.
- (6) Kant, *op. cit.*, § 82, nota p. 239
- (7) *Idem.*

## 1. Das formas belas da natureza

### 1.1. Apresentação do problema

- (1) Kant, *C. F. J.*, § 58, p. 170.
- (2) Kant, *C. F. J.*, § 58, p. 170.
- (3) Kant, *Première Introduction à la Critique du Juger*, J. Vrin Paris, 1987, pp. 68-69.
- (4) Kant, *C. F. J.*, § 58, p. 172.

- (5) Kant, *op. cit.*, § 30, p. 115.
- (6) Kant, *op. cit.*, § 42, p. 133.
- (7) Kant, *op. cit.*, § 10, p. 63.
- (8) Kant, *op. cit.*, § 42, p. 134.
- (9) Kant, *op. cit.*, § 42, p. 133.
- (10) Kant, *op. cit.*, § 42, p. 133.
- (11) Kant, *op. cit.*, § 58, p. 170.
- (12) Kant, *op. cit.*, § 58, p. 171.
- (13) Kant, *op. cit.*, § 71.
- (14) Kant, *op. cit.*, § 71, p. 205.
- (15) Cf. § 43, p. 136 com § 47, pp. 140-141.
- (16) Kant, *C. F. J.*, § 78, p. 227.
- (17) Kant, *op. cit.*, § 78, p. 223.
- (18) Kant, *op. cit.*, § 80, p. 230.
- (19) Kant, *op. cit.*, § 81, p. 234.
- (20) Kant, *op. cit.*, § 81, p. 236.

## 1.2. Ausência de mediação no engendramento das formas

### Irregularidade e regularidade. Cristais e chamas

- (1) Kant, *C. F. J.*, § 58, p. 171.
- (2) Kant, *op. cit.*, § 58, p. 171.
- (3) No sentido da moderna Física do caos.
- (4) Kant, *op. cit.*, § 58, p.171.
- (5) Kant, *op. cit.*, § 58, p.172.



- (6) Dada a importância do conceito de "afinidade das matérias" para a nossa questão, convém esclarecer, que: a "lei da afinidade das matérias" indicada no parágrafo 58 é a mesma que é referida no "Apêndice à Dialéctica Transcendental" da *C.R.P.* Aí, a respeito da natureza, diz-se que é necessário, antes de tudo, interrogá-la para saber determinar qual é a parte que cada uma das causas naturais tem no fenómeno: "(...) assim se reduzem todas as matérias às terras (de certa maneira ao simples peso), aos sais e substâncias combustíveis (como a força) e, por último, à água e ao ar como a veículos (como as máquinas, mediante as quais actuam os elementos precedentes) para explicar pela ideia de um mecanismo as reacções químicas das matérias entre si." (p.535, A646/B674)

Mesmo que a diversidade nos pareça infinita, ainda assim, tem de admitir-se nem que seja por "comparação", uma identidade, "a unidade das propriedades fundamentais de onde se pode apenas derivar a multiplicidade, mediante determinação sempre maior." (p.539 A652/B680)

A diversidade não nos impede, portanto, de encontrar leis e princípios que possam ser aplicados à natureza. Sendo assim, também, "na diversidade de uma experiência possível deverá supor-se, necessariamente, uma homogeneidade (...), porque, sem esta, não haveria mais conceitos empíricos, nem, por conseguinte, experiência possível." (p.540 A654/B682) Há, pois, um "parentesco", nas diferentes formas da natureza, que podemos determinar: "1. mercê de um princípio da *homogeneidade* do diverso sob géneros superiores; 2. por um

princípio da *variedade* do homogéneo sob espécies inferiores; e, para completar a unidade sistemática, acrescento ainda 3. uma lei da *afinidade* de todos os conceitos, lei que ordena uma transição contínua de cada espécie para cada uma das outras por um acréscimo gradual da diversidade. Podemos chamar-lhes os princípios da *homogeneidade*, da *especificação* e da *continuidade* das formas." (p.543 A658/B686)

Finalmente, diz-se que estes princípios são "simples ideias" reguladoras, têm "validade objectiva, mas indeterminada". Servem de regra, são, por isso, utilizadas "com êxito como princípios heurísticos".(p.546 A663/B691) Convém ainda recordar que, Kant fala também da possibilidade de se encontrar na própria natureza uma explicação; pela "ideia de um mecanismo" explicar-se-iam por exemplo "as reacções químicas das matérias entre si".

- (7) Kant, *C. F. J.*, § 58, p. 172.
- (8) Kant, *op. cit.*, § 58, p. 171.
- (9) Kant, *op. cit.*, § 58, p. 171.
- (10) Cf. nota 6, sobre a "afinidade das matérias".
- (11) *Idem.*
- (12) Kant, *C. F. J.*, § 58, p. 171.
- (13) Kant, *op. cit.*, § 58, pp. 170-171.
- (14) Kant, *op. cit.*, § 58, pp. 171-172.
- (15) Segundo os conceitos da Física moderna.
- (16) Kant, *op. cit.*, § 58, p. 171.
- (17) Kant, *op. cit.*, § 12, p. 65 e Cf. § 22, p. 81.

- (18) Kant, *op. cit.*, § 22, p. 83.
- (19) Kant, *op. cit.*, § 22, p. 83.
- (20) Kant, *op. cit.*, § 12, p. 65.
- (21) Kant, *op. cit.*, § 13, p.66.
- (22) Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, Vrin, Paris, 1979, pp. 50-52 (designado, doravante, *A. p. v. p.*)
- (23) Kant, *A. p. v. p.*, pp. 50-52.
- (24) No sentido da moderna Física do caos.

## 2. Geogonia e caos

### 2.1. A matéria que engendra as formas

- (1) Kant, *C. F. J.*, § 65, p. 194.
- (2) Kant, *op. cit.*, § 66, p. 195.
- (3) Kant, *op. cit.*, p.33.
- (4) Kant, *op. cit.*, p. 33.
- (5) Kant, *op. cit.*, § 67, p. 197.
- (6) Kant, *op. cit.*, § 68, p. 200.
- (7) Kant, *op. cit.*, § 80, p. 231, § 81, p. 236.
- (8) Kant, *op. cit.*, § 81, p. 236.
- (9) Kant, *op. cit.*, § 82, p. 239, cf. nota da mesma página.
- (10) Kant, *op. cit.*, § 80, p. 230.
- (11) Kant, *op. cit.*, § 65, p. 193, sobre a "força formadora", cf. nota do § 64, pp. 190-191.

- (12) Kant, *op. cit.*, § 58, p. 171.
- (13) Kant, *op. cit.*, § 58, p. 172. *Itálico nosso.*
- (14) Kant, *op. cit.*, § 87, p. 258 (Comparar Kant, *Op. p.*, XXII, 504, cf. nota 112, p. 433).
- (15) Kant, *op. cit.*, § 73, pp. 209-210.
- (16) Kant, *op. cit.*, cf. § 81, p. 236, §§ 65 e 68.
- (17) Kant, *op. cit.*, § 58, p. 171.
- (18) Kant, *op. cit.*, § 58, p. 172.
- (19) Galileu foi o primeiro a formular uma hipótese deste tipo; mais tarde Newton considerou-a na sua complexidade como a lei que viria a constituir o primeiro axioma da sua mecânica.
- (20) R. Daval, *La Métaphysique de Kant*, P.U.F., Paris, 1951.
- (21) Cf. *Op. p.*, o tradutor espanhol dá indicações de leitura comparada.
- (22) R. Daval, *op. cit.*.
- (23) R. Daval, *op. cit.*, p. 335.
- (24) R. Daval, *op. cit.*, p. 335.
- (25) R. Daval, *op. cit.*, p. 336, cf. Kant, *C. F. J.*, § 58. Ver também sobre o mesmo assunto H. Dussort, "Kant et la chimie", in *Revue Philosophique*, 1956, pp. 392-397.
- (26) Kant, *C. F. J.*, § 68, p. 201.
- (27) Kant, *op. cit.*, § 84, p. 244.
- (28) Kant, *op. cit.*, § 84, p. 244.
- (29) Kant, *op. cit.*, § 68, p. 201.
- (30) A definição geral diz que: o movimento browniano de uma partícula é, essencialmente, uma sequência de deslocamentos muito pequenos, mutuamente independentes e isotrópicos

(todas as direcções têm a mesma probabilidade). Quer dizer, as partículas encontram-se em permanente agitação, chocam umas com as outras, o seu movimento é desordenado. Por conseguinte, a trajetória dificilmente se pode prever. Assim, diz-se que a trajetória de um movimento browniano é aleatória (esta concepção surge com base experimental em 1827). Mandelbrot, a respeito das trajetórias dos movimentos brownianos, diz que as podemos considerar como "um dos fractais mais simples".(B. Mandelbrot, *Objectos Fractais*, Gradiva, Lisboa, 1991, p. 19).

- (31) R. Daval, *La Métaphysique de Kant*, P. U. F., Paris, 1951, p. 339.
- (32) R. Daval, *op. cit.*, pp. 348-349.
- (33) R. Daval, *op. cit.*, p. 343.
- (34) Cf. com a descrição feita no início do ponto 2. 1. sobre a matéria que engendra as formas.
- (35) Kant, *Op. p.*, XXII,546, p. 241.
- (36) Kant, *Op. p.*, XXII,432, p. 461.
- (37) R. Daval, *La Métaphysique de Kant*, P.U.F., Paris, 1951, p. 362.
- (38) R. Daval, *op. cit.*, p. 355. Cf. H. Dussort, "Kant et la chimie", in *Revue Philosophique*, 1956, pp. 392-397.
- (39) Kant, *Op. p.*, XXI,216, p. 218.
- (40) Kant, *C. F. J.*, § 91, p. 271.

## 2.2. A Geogonia implícita dos parágrafos 80, 81 e 82 da *C. F. J.*

- (1) Kant, *C. F. J.*, § 80, p. 230.
- (2) Kant, *op. cit.*, § 58, p. 171.
- (3) Kant, *op. cit.*, in nota do § 82, p. 239.
- (4) Kant, *op. cit.*, § 80, p. 230.
- (5) Kant, *op. cit.*, § 80, p. 231.
- (6) Kant, *op. cit.*, § 80, p. 231.
- (7) Kant, *op. cit.*, § 75, p. 213.
- (8) Kant, *op. cit.*, § 75, p. 213.
- (9) Kant, *op. cit.*, § 65, p. 193.
- (10) Kant, *op. cit.*, § 88, p. 262.
- (11) Kant, *op. cit.*, p. 31.
- (12) Kant, *op. cit.*, pp. 32-32.
- (13) Kant, *C. R. P.*, p. 539.
- (14) Kant, *C. F. J.*, § 64, p. 191.
- (15) Kant, *op. cit.*, § 66, p. 195.
- (16) Kant, *op. cit.*, § 66, p. 195.
- (17) Kant, *op. cit.*, § 80, p. 231.
- (18) Kant, *op. cit.*, § 80, p. 231.
- (19) Sublinhado nosso.
- (20) Kant, *op. cit.*, § 80, pp. 231-232.
- (21) Kant, *op. cit.*, § 58, p. 171.
- (22) Sublinhado nosso.
- (23) Kant, *op. cit.*, cf. nota p. 239.

- (24) Kant, *op. cit.*, § 82, pp. 238-239.
- (25) Kant, *op. cit.*, § 68, p. 201.
- (26) Kant, *op. cit.*, § 82, p.238.
- (27) Kant, *Op. p.*, p. 217. Vejamos como os textos seguintes do *Op. p.* ajudam a fundamentar esta ideia de geogonia que temos vindo a desenvolver. Kant propõe-se aqui a explicar que:

"[a organização pode dar-se a conhecer mesmo nas formações primitivas já desaparecidas] (nas quais não deverá ter havido homens, pois as revoluções telúricas no seio da terra e das montanhas que surgiram, não o mostram, segundo Camper); até que o nosso globo terrestre enquanto matriz que engendra tudo, como um corpo organizado saído do caos, encontre o seu fim, no mecanismo da natureza. Mas assinalar-lhe um começo ou um fim é algo que ultrapassa totalmente os limites da razão humana."(XXI,213,214 pp.215-216)

A propósito da questão da produção dos corpos orgânicos considera ainda que:

"podemos pensar em classes de corpos orgânicos especificamente diferentes, organizados uns em vista dos outros, por exemplo o reino vegetal para o reino animal e este para a espécie humana, como requisito para a sua existência e para a sua conservação; podemos ainda classificá-los como orgânicos do primeiro, segundo e terceiro grau. O nível supremo da divisão em classes será aquele onde se organizará a espécie humana, em níveis diferentes da sua natureza, relacionados uns com os outros, em vista e para o aperfeiçoamento da espécie; um acontecimento que pode ter

tido produzido muitas vezes nas revoluções da terra, e que nós não sabemos se vai acontecer de novo ao nosso globo terrestre e aos seus habitantes."( XXI,211, nota p. 214)

- (28) Sublinhado nosso.
- (29) Kant, *Op. p.*, XXI,215, p. 217.
- (30) Kant, *Op. p.*, XXI,213-214, p. 216.

### 2. 3. A complexidade e as "condições sensíveis iniciais"

- (1) G. S. Kirk e J. E. Raven, *Os Filósofos Pré-Socráticos*, F. C. Gulbenkian, Lisboa, 1982, pp. 20-21.
- (2) F. M. Cornford, *Principium Sapientiae*, F. C. Gulbenkian, Lisboa, 1981, p. 316-317.
- (3) Kant, *Op. p.*, XXI,216, p. 218.
- (4) Por exemplo: D. Ruelle, *Hasard et Chaos*, ed. Odile Jacob, 1991; J. Gleik, *Chaos making a new science*, ed. Penguin Books, New York, 1987.
- (5) Em 1960, E. Lorenz esboçou, de maneira simples, num computador "primitivo", o clima e descobriu comportamentos extremamente irregulares e complexos que impediam a previsibilidade. "Efeito de borboleta" ou "dependência sensível das condições iniciais", são as expressões que habitualmente designam este fenómeno. Para o moderno estudo do caos, este foi o ponto de partida. Cf. J. Gleik, *Chaos making a new science*, 1987, pp. 9-33.



- (6) G. Deleuze e F. Guatari, *O que é a Filosofia?*, ed. Presença, 1992.
- (7) Deleuze e Guatari, *op. cit.*, p. 137.
- (8) Deleuze e Guatari, *op. cit.*, pp.176-191.
- (9) J. Gil, "Dos sons e das cores", in *Comunicação e Linguagens*, 17/18, Janeiro 1993, pp.61-74.

### 3. As imagens das formas belas na arte

#### 3.1. A representação subjectiva da finalidade estética: o génio e o gosto

- (1) Kant, *C. F. J.*, § 58, p. 173.
- (2) Kant, *op. cit.*, § 58, p. 172.
- (3) Kant, *op. cit.*, § 58, p. 170.
- (4) Kant, *op. cit.*, § 58, p. 172.
- (5) Kant, *op. cit.*, § 58, p. 173.
- (6) Kant, *op. cit.*, § 58, p. 172.
- (7) Kant, *op. cit.*, § 46, p. 138.
- (8) Kant, *op. cit.*, § 46, p. 139.
- (9) Kant, *op. cit.*, § 46, p. 138.
- (10) Kant, *op. cit.*, § 46, p. 139.
- (11) Kant, *op. cit.*, § 47, p. 140.
- (12) Kant, *op. cit.*, § 47, p. 140.
- (13) Kant, *op. cit.*, § 47, p. 140.

- (14) Kant, *op. cit.*, § 47, p. 141, § 49, p. 147.
- (15) Kant, *op. cit.*, § 49, p. 146.
- (16) Kant, *op. cit.*, § 49, p. 147.
- (17) Kant, *op. cit.*, § 57, pp. 167-168.
- (18) Kant, *op. cit.*, § 50, p. 149.
- (19) Kant, *op. cit.*, § 49, p. 143.
- (20) Kant, *op. cit.*, § 48, p. 142.
- (21) Kant, *op. cit.*, § 48, p. 142.
- (22) Kant, *op. cit.*, § 48, p. 143.
- (23) Kant, *op. cit.*, § 50, p. 148.
- (24) Kant, *op. cit.*, § 22, p. 82.
- (25) Kant, *op. cit.*, § 50, pp. 148-149.
- (26) Kant, *op. cit.*, § 49, p. 145.
- (27) Kant, *op. cit.*, § 49, pp. 143-144.
- (28) J.F. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du Sublime*, Galilée, 1991, pp. 85-87.
- (29) Kant, *op. cit.*, § 50, p. 149.
- (30) Kant, *op. cit.*, § 50, p. 149.
- (31) Kant, *op. cit.*, § 50, p. 149.
- (32) Kant, *op. cit.*, § 50, p. 148.
- (33) Kant, *op. cit.*, § 48, p. 141.

### 3.2. A representação subjectiva da finalidade estética: A Ideia-normal

- (1) Kant, *op. cit.*, § 1, p. 49.
- (2) Kant, *op. cit.*, § 47, p. 140.
- (3) Kant, *op. cit.*, § 1, pp. 49-50.
- (4) Kant, *op. cit.*, § 23, p. 85.
- (5) Kant, *op. cit.*, § 54, p. 158.
- (6) Kant, *op. cit.*, § 49, p. 146.
- (7) Kant, *op. cit.*, § 49, p. 145.
- (8) Kant, *op. cit.*, § 49, p. 144.
- (9) Kant, *op. cit.*, § 17, p. 75.
- (10) Kant, *op. cit.*, § 65, p. 194.
- (11) Kant, *op. cit.*, § 17, p. 74.
- (12) Kant, *op. cit.*, § 17, p.75.
- (13) *Idem.*
- (14) *Idem.*
- (15) Kant, *C. R. P.*, p. 543.
- (16) Kant, *C. F. J.*, § 80, p. 231.
- (17) Kant, *op. cit.*, § 17, p.75.
- (18) Kant, *op. cit.*, § 17, nota p. 76.
- (19) *Idem.*
- (20) Kant, *op. cit.*, § 51, p. 149.
- (21) Kant, *op. cit.*, § 46, p. 139.
- (22) Kant, *op. cit.*, § 49, p. 147.

## Conclusão

- (1) Kant, *op. cit.*, § 17, p. 75.
- (2) Kant, *op. cit.*, § 17, p. 74.
- (3) Kant, *op. cit.*, § 49, p. 144.
- (4) Kant, *op. cit.*, § 46, p. 138.
- (5) Kant, *op. cit.*, § 65, p. 194.

## Bibliografia

## I - Obras de Kant:

*Crítica da Razão Pura*, F. C. Gulbenkian, Lisboa, 1989, 2ªed..

*Transición de los principios metafísicos de la ciencia natural a la física (Opus postumum)*, Ed. Nacional, Madrid, 1983.

*Opus postumum - Passage des principes métaphysiques de la Science de la nature à la physique*, P. U. F., Paris, 1986.

*Anthropologie du point de vue pragmatique*, J. Vrin, Paris, 1979, 3ª ed.

*Métaphysique des Moeurs -2ª partie: doctrine de la vertu*, J. Vrin, Paris, 1980, 2ªed..

*Première Introduction à la Critique de la Faculté de Juger*, J. Vrin, Paris, 1987, 4ªed..

*Rêves d'un visionnaire*, J. Vrin, Paris, 1989, 3ªed..

*Kritik der Urteilskraft*. Ed. Wilhelm Windelband. *Kants gesammelte Schriften. Herausgegeben von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften*. Berlin: Walter de Gruyter & Co. and Predecessors, 1902, Vol. 5, 1908. pp. 165-486.

*Crítica da Faculdade do Juízo*, I. N. C. M., Lisboa, 1992.

*Critique de la Faculté de Juger*, J. Vrin, Paris, 1965.

*Observations sur le Sentiment du Beau et du Sublime*, J. Vrin,  
Paris, 1988.

## II - Estudos sobre a *C. F. J.*:

### 1. Ensaios:

ARENDDT, H.: *La vie de l'esprit*, vol. 2, P. U. F. Paris, 1983, pp. 249-  
270.

ARENDDT, H.: *Lectures on Kant's Political Philosophy*, University of  
Chicago, Chicago, 1982.

ALLISON, H.: *Kant's Transcendental Idealism*, Yale University Press,  
New Haven, 1983.

BASCH, V.: *Essai Critique sur l'esthétique de Kant*, J. Vrin, Paris,  
1927, 2ªed..

CASSIRER, H.W.: *A Commentary on Kant's Critique of Judgment*,  
Methuen & Co., Londres, 1970.

- CHÉDIN, O.: *Sur l' Esthétique de Kant - et la théorie critique de la représentation*, J. Vrin, Paris, 1982.
- COLEMAN, F.: *The Harmony of Reason: A Study in Kant Aesthetics*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1974.
- CRAWFORD, D.W.: *Kant's Aesthetic Theory*, University of Wisconsin, Madison, 1974.
- DAVAL, R.: *La Métaphysique de Kant*, P. U. F., Paris, 1957.
- DELBOS, V.: *La Philosophie Pratique de Kant*, vol. 2, P. U. F., Paris, 1969, pp. 409-480.
- DELEUZE, G.: *La Philosophie Critique de Kant*, P.U.F., Paris, 1963.
- DE VLEESCHAUWER, H.: *La Déduction Trancendentale dans l'oeuvre de Kant*, vol.3, De Sikkel, Amberes, 1937.
- GUYER, P.: *Kant and the Claims of Taste*, ed. Harvard University Press, Harvard, 1979.
- GUYER, P., e COHEN, T. (eds.): *Essays in Kant's Aesthetics*, University of Chicago Press, Chicago, 1985.
- KANG, Y.A.: *Schema and Symbol*, Free University Press, Amsterdam, 1975.



- KEMAL, S.: *Kant and the Fine Art*, Clarendon Press, Oxford, 1986.
- LEBRUN, G.: *Kant et la Fin de la Métaphysique*, A. Colin, Paris, 1970.
- LYOTARD, J-F.: *Leçons sur l'Analytique du Sublime*, Galilée, Paris, 1991.
- MAKKREEL, A.: *Imagination and Interpretation in Kant - The Hermeneutical Import of the Critique of Judgment*, University of Chicago Press, Chicago, 1990.
- MARQUES, A.: *Organismo e Sistema em Kant - Ensaio sobre o sistema Crítico Kantiano*, Ed. Presença, Lisboa, 1987.
- MARTY, F.: *La Naissance de la Métaphysique chez Kant*, Ed. Beauchene, Paris, 1980.
- PHILONENKO, A.: *L'Oeuvre de Kant*, J. Vrin, Paris, 1981, vol. 2, pp. 179-222.
- PHILONENKO, A.: *Études Kantiennes*, J. Vrin, Paris, 1982.
- PIPPIN, R. B.: *Kant's Theory of Form*, Yale University Press, New Haven, 1982.

## 2. Artigos:

DUSSORT, H.: "Kant et la chimie" in *Revue Philosophique*, (1956), pp. 392-397.

GERHARDT, V.: "Arte e vida" in *Argumento*, 3/4 (1992), pp. 67-82.

GIL, F.: "Exemplo e Pedra-de-toque em Kant" in *Análise*, 15 (1991), pp.3-36.

GIL, J.: "Dos sons e das cores", in *Comunicação e Linguagens*, 17/18 (1993) pp.61-74.

GUYER, P.: "Formalism and the Theory of Expression in Kant's Aesthetics" in *Kant-Studien*, 68 (1977), pp. 46-70.

"Interest, Nature and Art: A Problem in Kant's Aesthetics" in *Review of Metaphysics*, 31 (1978), pp.580-603.

KEMAL, S.: "The Significance of Natural Beauty" in *The British Journal of Aesthetics*, 19 (1979), pp. 147-166.

LEBRUN, G.: "La Troisième 'Critique' ou la théologie retrouvée", pp. 297-317 in Pierre Laberge, François Duchesneau, Bryan E. Morrissey, eds. *Proceedings of the Ottawa Congress on Kant in the Anglo-American and Continental Traditions*, University of Ottawa Press, Ottawa, 1976.

LYOTARD, J-F.: "Sensus-Communis", in *Análise*, 6 (1987), pp.3-26.

"La réflexion dans l'esthétique kantienne", in *Revue Internationale de Philosophie*, vol.44, n°175 (1990), pp. 507-551.

"L'Intérêt du Sublime", in *Du Sublime*, Belin, 1988, (col. dirigida por Michel Deguy)

MARQUES, A.: "Organismo e Sistema na 3ª Critica de Kant" in *Filosofia (S. P. F.)*, 3, (1986), pp.19-33.

MOLDER, F.: "A voz prometida. Sobre a imaginação na Kritik der Urteilkraft" in *Dinâmica do Pensar*, ed. Dep. filosofia da Fac. Letras de U. L., (1991), pp. 143-152.

PETITOT, J.: "À propos de la querelle du déterminisme de la théorie de catastrophes à la Critique de la Faculté de Juger", in *Traverses*, 24 (1982), pp. 134-151.

## III - Obras sobre o caos na Física moderna:

AMSTERDAMSKI, S., DANCHIN, A., PRIGOGINE, I., RUELLE, D.  
et al.: *La Querelle du Déterminisme*, Gallimard, Paris,  
1990, organizado por Krzysztof Pomian.

BARNSLEY, M.: *Fractals Everywhere*, Academic Press, Inc., San  
Diego, 1988.

BARNSLEY, M., DEVANEY, R. L., MANDELBROT, B., et al.: *The  
science of Fractals Images*, Springer- Verlag, New York,  
1988, organizado por Heinz- Otto Peitgen e Dietmar  
Saupe.

BERGÉ, P., POMEAU, Y., e VIDAL, Ch.: *L'Ordre dans le Chaos*,  
Hermann éd. des sciences et des arts, Paris, 1984.

BRIGGS, J., e PEAT, F. D.: *Un miroir turbulent*, InterEdition, Paris,  
1991.

DALMEDICO, A.D., CHABERT, J. L., e CHEMLA, K. (eds.): *Chaos et  
déterminisme*, Seuil, Paris, 1992.

FIELD, e GOLUBITSKY: *Symmetry in Chaos*, Oxford University Press,  
Oxford, 1992.

- GLEICK, J.: *Chaos, making a new science*, Penguin Books, New York, 1987 ( ed. port. de António Saúde Santos, Gradiva, Lisboa, 1989).
- MANDELBROT, B.: *Objectos Fractais*, Gradiva, Lisboa, 1991.
- MANDELBROT, B.: *The Fractal Geometry of Nature*, W.H. Freeman and Company, New York, 1977.
- PEITGEN, H.-O., JÜRGENS, H., e SAUPE, D.: *Chaos and Fractals, New Frontiers of Science*, Springer-Verlag, New York, 1992.
- PRIGOGINE, I, e STENGERS, I.: *Order out of Chaos*, Bantam, New York, 1983.
- PRIGOGINE, I., e STENGERS, I.: *La Nouvelle alliance*, Gallimard, Paris, 1986.
- RUELLE, D.: *Hasard et Chaos*, Odile Jacob, Paris, 1991 ( ed. port. de Manuel Alberto, Relógio d'Água, Lisboa, 1994).
- THOM, R.: *Prédire n'est pas Expliquer*, Flammarion, Paris, 1993.
- TURCOTTE, D.: *Fractals and chaos in geology and geophysics*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

Colloques de Ville-Évrard, *Temps, Mémoires, Chaos* (1990-1992),  
Descartes & Cie, 1993.

#### IV - Outras referências:

CORNFORD, F. M.: *Principium Sapientiae*, F. C. Gulbenkian, Lisboa,  
1981, 2ª ed.

DELEUZE, G., e GUATTARI, F.: *O que é a Filosofia?*, ed. Presença,  
Lisboa, 1992.

GEOFFROY ST HILAIRE, e CUVIER: *La Querelle des Analogues*, ed.  
d'Aujourd'hui, Plan de la Tour (Var), 1983.

KIRK, G. S., e RAVEN, J. E.: *Os Filósofos Pré- Socráticos*, F. C.  
Gulbenkian, Lisboa, 1982, 2ª ed.

## Índice geral

Sumário .....	1
Abreviaturas .....	3
Introdução .....	4
Capítulo 1 - Das formas belas da natureza .....	13
1.1 - Apresentação do problema.....	14
1.2 - Ausência de mediação no engendramento das formas. Irregularidade e regularidade. Cristais e chamas .....	24
Capítulo 2 - Geogonia e caos .....	38
2.1 - A matéria que engendra as formas .....	39
2.2 - A geogonia implícita dos parágrafos 80, 81 e 82 da <i>C. F. J.</i> .....	54
2.3 - A complexidade e as "condições sensíveis iniciais" .....	73

Capítulo 3 - As imagens das formas belas na arte .....	83
3.1 - A representação subjectiva da finalidade estética: o génio e o gosto.....	84
3.2 - A representação subjectiva da finalidade estética: a Ideia-normal .....	96
Conclusão.....	105
Notas.....	113
Bibliografia.....	128
Índice .....	138

