Kant leitor de Milton:

Imaginários metafísicos de uma filosofia crítica

Caio Aruanã Vallota Batista[1]

RESUMO

Nosso artigo intenciona um estudo da recepção da poesia miltoniana na filosofia kantiana. Ao longo de mais de três décadas, notamos aparições fragmentárias de Milton nos escritos de Kant, indicando um impacto do poeta sobre o filósofo, na medida que o primeiro atua, simultaneamente a uma ampla constelação de causas, no processo de delimitação para o imaginário metafísico no pensamento do filósofo, algo que aparece como condição de possibilidade para um uso análogo desse imaginário. Assim, nosso artigo começa com a reconstrução da imagem alemã de Milton, passa pela recepção kantiana de Milton e termina com a reapropriação crítica de Milton.

PALAVRAS-CHAVE

Kant; Milton; Sublime; Poesia; Gênio.

[1] Mestrando pela Universidade de São Paulo (USP) – Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Lattes: 3388951731817565. E-mail: caioaruanab@gmail.com. ORCID: 0009-0009-5915-6687.

Kant reading Milton:

Metaphysical imaginaries of a critical philosophy

ABSTRACT

Our article studies Milton's poetry reception on Kantian philosophy. Over three decades, we noticed fragmentary appearances of Milton in Kant's writings, indicating an impact of the poet on the philosopher, as the former acts, alongside a constellation of causes, in delimiting the metaphysical imaginary in the philosopher's thought, a condition of possibility for its analogical use. Thus, our article begins with the reconstruction of the German image of Milton, moves to the Kantian reception of Milton, and ends with the critic reappropriation of Milton.

KEY WORDS

Kant; Milton; Sublime; Poetry; Genius

Recebido: 16/03/2026
Aceito: 07/08/2026
Publicado: 11/11/2026

DOI: https://doi.org/10.59780/xsii5186

Sublime assombro: Milton na Prússia

> *É preciso mesmo confessar que as imagens surpreendentes, e em parte terríveis, nas quais consiste a grandeza de Milton, não merecem a repreensão de um pincel, pois são absolutamente inapropriadas para a pintura. As descrições miltonianas são, com exceção das únicas imagens adoráveis do Paraíso, como Górgonas bem pintadas, semelhantes e igualmente assustadoras.*
> Herder (2019, p. 132)

Uma das primeiras menções nominais à Milton feitas por Kant está ainda nas primeiras páginas das *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, que data da segunda metade do século dezoito (1764). Ainda associado a uma linguagem sentimentalista de cunho britânico, notamos o filósofo conceituando o *Belo* (*Schönen*) e o *Sublime* (*Erhabenen*) como *Sentimentos* (*Gefühle*), o que significa entendê-los como decorrentes do modo como os objetos nos afetam, nos gerando aquilo que normalmente se intitula nesse momento como *Prazer* (*Lust*) ou *Desprazer* (*Unlust*). Ele fala:

> a visão de uma cordilheira, cujos picos nevados se erguem acima das nuvens, a descrição de uma tempestade furiosa ou a representação do inferno em Milton despertam satisfação, mas com assombro; por outro lado, a imagem de um prado florido, vales com riachos sinuosos e rebanhos pastando, a descrição do Elísio ou o relato de Homero sobre o cinturão de Vênus também evocam uma sensação agradável, porém de natureza alegre e leve. Assim, para que essa primeira impressão se manifeste em nós com intensidade, é necessário termos um sentimento do sublime; e, para apreciar a última, um sentimento do belo (*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* [GSE], AA 02: 208).[2]

Interessa notarmos que o sublime ainda está sendo pensado, *grosso modo*, nos mesmos termos da tradição artística desde a antiguidade, em que o sublime seria um sentimento prazeroso que se segue a um *assombro* (*Grausen*). Mais interessante ainda para o nosso propósito, do que a própria definição, são as imagens resgatadas, pois, ao lado das imagens das

[2] Tirando uma única passagem propriamente indicada numa das notas de rodapé, todas as demais foram traduzidas diretamente do alemão, dado que muitas delas não possuem traduções para o português, mas quando existiam, cotejamos com aquelas já existentes. Ademais, quando citamos passagens do inglês, usamos as traduções dos escritos mencionados na bibliografia, mas quando não existiam traduções, nós mesmos traduzimos algumas passagens do inglês. Assim foi com o poema de Milton, cuja dificuldade de tradução do seu inglês culto do século dezessete fez com que escolhêssemos manter a tradução do mesmo para o português. Já no que se refere às obras de Kant, usamos as siglas das obras e o padrão de citação da *Akademie Ausgabe* que pode ser encontrada nacional e internacionalmente na *Kant Forschung* hoje.

tempestades furiosas e dos cumes montanhosos que se erguem acima do alcance dos olhos, é resgatada a imagem do inferno de Milton como exemplo desse sublime literário. Uma associação como essa poderia passar, de modo absolutamente errôneo, como uma semelhança gratuita entre a poesia do poeta inglês e a representação da sublimidade na literatura, mas existem razões sólidas para sustentarmos que o resgate dessa imagem aparece como um sintoma da imagem alemã da poesia miltoniana.

Naquilo que toca a recepção alemã de Milton, importa frisarmos que Kant lia em muitas línguas diferentes, como o alemão, o latim, o grego e o francês, mas o inglês não era uma dessas línguas (*cf*. Kuehn, 2001, p. 50). Isso significa que o acesso do filósofo prusso à poesia miltoniana não se deu pelo original, mas pela tradução do *Paraíso perdido* feita pelo poeta suíço Johann J. Bodmer, já no século dezoito (1732). Naturalmente, como se poderia esperar de uma tradução, o tradutor acabou escolhendo uma linha tradutória que beneficiasse aquilo que lhe parecia mais essencial: salientar a linguagem sublime do *Paraíso perdido* que compõe o poema (*cf*. Tisch, 1968, p. 209) – fato que marcou uma série de leituras e repercussões no público leitor daquele momento histórico.

Tido como um "apóstolo do poeta inglês" em terras germânicas, Bodmer tomou contato com o *Paraíso Perdido* desde muito cedo, graças a uma edição dada de presente a ele pelo seu amigo Zellweger, com a qual ele se ocupou em ler com a ajuda de um dicionário de latim e inglês (Ibershoff, 1918, p. 589-90). Tendo se impressionado com a genialidade miltoniana e com o tratamento romântico de temas bíblicos, decidiu traduzi-lo para a língua alemã para que um número maior de pessoas, que não liam o inglês, pudesse tomar conhecimento dessa preciosidade poética tão parcamente conhecida em "terras bárbaras". Terminada a tradução no início da década de trinta, publicou uma tradução que, para os níveis da época, foi considerada de altíssima qualidade, mas como era de se esperar, algumas poucas críticas à sua tradução apareceram e, como resposta a essas críticas, publicou dois comentários, sendo o primeiro o *Kritische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie*, no início de quarenta (1740) e, sendo o segundo, o *Kritische Betrachtungen über die poetischen Gemälde*, um ano depois do primeiro (1741). Face às críticas, o tradutor justifica que "como nenhum poeta, na minha opinião, estudou mais Homero, ou se assemelhou mais a ele em sublimidade de espírito, do que Milton", ele acrescenta em primeira pessoa que, "eu teria feito apenas uma descrição falha do que ele tem de belo se não tivesse dado atenção às passagens mais notórias que se assemelham nestes dois grandes poetas" (Bodmer, 1740, p. 390). Tomando em conta essa passagem, descobrimos tanto a linha tradutória quanto as suas consequências.

Interessa notarmos que a sublimidade é interpretada na citação como a marca característica da poesia miltoniana, ou seja, como a característica mais digna de destaque do conjunto inteiro das propriedades da composição miltoniana. Aproximado de Homero, Milton passa a ser lido como o grande poeta moderno que representou o sublime na literatura em sua excelência própria, e essa interpretação, principalmente pelo fato de sua incorporação na tradução alemã, acabou determinando a recepção alemã do mesmo que, raríssimas vezes, lia-o de forma distinta. Tamanho foi o impacto da tradução, que ela se tornou um tema para discussões da Alemanha de Bodmer, até a Inglaterra de Burke.

Encontramos ainda no mesmo comentário do tradutor algumas formas de redação que dão o tom sublime ao poema, segundo ele, na forma da linguagem. Um primeiro recurso linguístico, que permitiria ao poema sua sublimidade, seria o uso de metáforas, tal qual a poética aristotélica teria sugerido. Mediante o uso de metáforas, a linguagem seria reanimada com a capacidade de expressar uma enormidade de coisas que, apenas pela linguagem corrente empobrecida, ficariam emudecidas (Bodmer, 1740, p. 256).[3] Um segundo recurso linguístico mencionado seria uma mescla entre línguas diferentes na construção da poesia que permitiria, pelo seu lado, que o poeta compensasse as fraquezas de uma língua com as potencialidades da outra, algo que transmitia a sensação de que de tão grande que era o objeto do discurso, exigia quase que a criação de uma outra linguagem para sua expressão (Bodmer, 1740, p. 257). Um terceiro recurso linguístico citado seria a manipulação das sonoridades das palavras, conforme uma série de modificações em sua composição silábica, que permitiam uma sensação de grandiosidade do poema (Bodmer, 1740, p. 258). Todos esses recursos linguísticos, fora outros que retomaremos ao longo do artigo, dão a sensação de sublimidade ao *Paraíso perdido*. Já na síntese dessa leitura da sublimidade, o comentário argumenta que "Milton, através dos meios apresentados, da seleção das palavras mais refinadas e do modo do discurso que a nossa língua

[3] Mostra-se interessante ressaltarmos uma pequena passagem do primeiro comentário do tradutor, em que se insiste na importância da construção de um imaginário nacional alemão. Segundo o próprio comentário, existiria um déficit imaginário na Prússia em decorrência da dominação do pensamento racional. Lemos claramente na passagem que: "quando essa consideração contra esse povo parecer hipócrita, a seguinte será, com sorte, melhor seguida, a qual é tomada da inclinação dos alemães para as ciências filosóficas e para as verdades deduzidas; isto fez com que, desde há algum tempo, os nossos alemães se tornassem tão racionais e fechados que se tornassem, ao mesmo tempo, sem brilho e secos; os prazeres do intelecto apoderaram-se de toda a sua mente, e estes suprimem os prazeres da imaginação (Bodmer, 1740, p. 4). Na mesma direção de Bodmer, Meister falaria algumas décadas depois: "nós, alemães, merecemos de nossas Musas o desprezo contínuo em que há muito demonstram sua languidez, já que não sabemos apreciar os homens de posição que de algum modo se devotam à nossa literatura. [...] Se até o presente poucos foram os nomes célebres que se tornaram mais célebres ainda por sua inclinação à arte e à ciência; [...] isso nem sempre será assim [...]" (Goethe, 2020, p. 186). Aproximando essas passagens dos dias atuais, poderíamos pensar se não estamos na mesma crise da imaginação, apenas sob outra forma, mas com a mesma face...

tinha no passado", ele continua, "elevou a mesma a um patamar mais alto do que qualquer poeta inglês antes ou depois dele o fez, de modo que sua escrita e seus pensamentos se situam num nível igualmente sublime" (Bodmer, 1740, p. 259). Além da sublimidade do poema, a tradução elogia, assim, a sublimidade do autor, que superou a sublimidade dos demais poetas modernos e alcançou um patamar próprio na reformulação original do imaginário comum da tradição bíblica antiga.

Mediante composições poéticas que reliam temas clássicos, Milton assume uma posição única na história da literatura europeia, pois começa uma espécie de reelaboração do imaginário metafísico através da reescrita das figuras míticas que povoam o imaginário europeu, desde a antiguidade. Mesmo após uma série de catástrofes, como a cegueira completa, a prisão nas masmorras de Carlos II e o afastamento de suas filhas, ainda assim o poeta lança um dos seus maiores poemas (1667). Inspirados pelo estilo miltoniano, notamos também a aparição de uma série de poemas que pretendiam uma similaridade com o mesmo, mas nenhum com a mesma originalidade do poeta em seu clássico poema.

Lidos com maus olhos, esses poetas de língua alemã que tentaram uma imitação da capacidade de fabulação de imaginários metafísicos aos moldes de Milton, são postos em segundo plano na estreita esteira da história. Mesmo Klopstock passa a ser tido como um poeta de segunda mão. Kant comenta que ele não era um *gênio* (*Genie*), o que impedia que o mesmo superasse a influência dos seus predecessores para a criação de algo realmente original. Quanto ao modo como o filósofo lia esse poeta, notamos na passagem:

> o poeta deve sempre observar nos seus escritos um análogo [*Analogon*] da verdade, as condições da sua narrativa devem corresponder ao caráter assumido, não tem, portanto, licença [*Licence*] para dizer o que bem quiser. Milton é um poeta propriamente dito. Klopstock não se aproxima dele [*kommt ihm nicht bey*], pois desperta simpatia sempre ao falar com sentimento: assim, move o leitor com ele, tal como o vemos pálido e empalidecemos com ele; isto não foi notado nas comparações de Klopstock com Milton (*Parow Vorlesungen*, AA 25.1: 323).

Interessa mantermos em mente que a passagem indica que a diferença do primeiro poeta para o segundo, foi que o primeiro (Klopstock) era tão pouco habilidoso na arte de forjar uma poesia realmente original que a mesma acabou, consequentemente, sendo relegada a uma posição secundária. Sua parca fecundidade nada mais seria que uma decorrência de sua falta de originalidade, o que implicaria que sua poesia daria muito poucos materiais, ou quase nada, para que a imaginação fosse "além". Milton, na contramão do último, compôs poesias que permitiam com que a imaginação ascendesse a alturas que o entendimento jamais poderia

sequer sonhar, e, justamente pela ousadia de dar contornos ao indizível, foi capaz de abastecer o entendimento com um rico material imaginário para futuros esquemas que poderiam ser analogamente aplicados para a interpretação dos objetos da experiência, mostrando, assim, ainda mais sua fecundidade.

Tendo reconstruído a imagem alemã de Milton, podemos passar agora para a recepção do poeta pela filosofia crítica de Kant. Insistindo na sublimidade não só da poesia como do próprio poeta, mostraremos como o filósofo prusso interpreta a originalidade do imaginário metafísico de Milton, mediante alguns recuos à sua estética.

Imaginário metafísico: Milton e Kant

Quase todos os sistemas filosóficos podem ser lidos de múltiplos modos em decorrência de suas amplitudes, e não seria diferente com Kant. Uma das maneiras mais interessantes de lermos sua filosofia e, ao mesmo tempo, uma das maneiras menos usuais, seria pela reconstrução de sua antropologia. Tendo ministrado seus cursos de antropologia nas estações de inverno desde o ano de 1772/73 até 1795/96, notamos que a formação antropológica de seu pensamento acontece simultaneamente à formação crítica de sua filosofia. Não seria nenhum exagero, assim, interpretarmos que seriam frequentes os intercâmbios entre as regiões de sua filosofia, em que uma esfera poderia suscitar ideias às outras partes de sua filosofia, sem que, no entanto, os limites fossem ignorados. Assumindo esse pressuposto de fundo, outros horizontes se abrem para a reconstrução do diálogo possível entre sua filosofia e sua antropologia, como mostraremos.

Frequentemente citado nos cursos de antropologia, Milton aparece como uma figura familiar à filosofia crítica, sendo frequentemente associado à representação do sublime. Mas, mais que a sublimidade de sua escrita, parece existir uma aura sublime na própria pessoa de Milton, nas citações nominais do mesmo em Kant. Podemos compreender, junto com Harold Bloom, que o poeta inglês é o "problema central de toda teoria e história da influência poética na literatura inglesa", pois teria superado a influência de seus predecessores sobre si, ao mesmo tempo em que legou uma influência angustiante aos poetas que o sucederam (Bloom, 1991, p. 65). Seguindo a mesma leitura, o filósofo alemão parece analisar que a sublimidade da poesia reflete a sublimidade do próprio poeta que, pelas múltiplas declarações do filósofo nos mais diferentes lugares, seria o próprio resultado da originalidade poética do gênio de Milton.

São pouquíssimos os gênios estéticos que conseguiram representar o sublime na arte, até porque existe uma resistência, interna ao sublime, a uma redução de sua infinitude a um retrato artístico. Ao longo do dezoito, alguns poucos pintores foram considerados pela crítica como grandes retratistas do sublime. Na pintura alemã, o grande nome é Caspar D. Friedrich, enquanto, na pintura italiana, o seu correlato é Giovanni N. Servandoni. Já na literatura, o grande nome que desponta foi o de Milton, até como uma consequência do modo como os tradutores o liam, como demonstramos anteriormente. Quanto a esse retrato de época, Kant era partidário do último nome, tendo indicado isso em muitos momentos, mas até mesmo esse partidarismo tinha suas ressalvas. Temos algumas indicações em alguns escritos que mesmo a possibilidade de um retrato artístico do sublime teria seus obstáculos; e, mesmo assim, existem indícios muito claros de determinadas aberturas para isso no projeto.[4] Tais considerações tendem a se esclarecer pelas citações de Milton nos cursos de antropologia que recuperaremos.

Adentrando num curso de antropologia (1781/82), ministrado na Universidade de Königsberg no fim do segundo semestre, encontramos uma das menções ao poeta:

> no mundo dos espíritos a poesia dá muitos materiais, de modo que Milton, em seu *Paraíso perdido*, fez um dos mais magníficos poemas, porque de tais coisas nada se sabe. Quando se pensa em um espírito sublime e um outro com intenções maléficas contra o Senhor do mundo e o supremo governador [*obersten Beherrscher*], que Ideias podem ser produzidas! (*Mensch Vorlesungen*, AA 25.2: 991).

Interessa notarmos o lugar resguardado ao poeta, pois Milton é apresentado como o grande arquiteto do imaginário metafísico, aquele que confere calor às imagens frias originadas na teologia judaica em seus primórdios. Pensando na pintura de figuras cinzentas, a passagem sugere a produção de *Ideias* (*Ideen*) como meio para a composição poética. Antecipando uma conceituação futura, o autor fala numa *Ideia Estética* (*ästhetischer Ideen*), pois a mesma, como

[4] Surge uma grande dificuldade metodológica quando nos deparamos com a declaração do autor quando este fala que o sublime artístico seria limitado porque "a arte se encontra limitada pelas condições da concordância com a natureza" (*Kritik der Urtheilskraft* [KU], AA 05: 245). Quando nos atemos unicamente a essa passagem, parece existir uma negação da possibilidade da representação artística do sublime em qualquer circunstância, mas não parece ser esse o caso quando contrastamos essa passagem com outra passagem da mesma publicação. Alguns parágrafos mais à frente no mesmo escrito, notamos uma posição muito distinta, na qual podemos ler o filósofo argumentando que "a representação do sublime também pode, enquanto pertencente às belas artes, associar-se à beleza em uma tragédia rimada, uma poesia didática ou um oratório; e, nessas ligações, as belas artes são ainda mais artísticas. Se são também mais belas (dado que diversos tipos de satisfação se entrelaçam), isso permanece duvidoso em certos casos" (KU, AA 05: 326). Ao que parece, o filósofo não nega a possibilidade de uma representação artística do sublime, mas a impossibilidade da representação da totalidade do sublime na arte, ou seja, o problema estaria unicamente numa pretensão desmedida de representar a infinitude do sublime na arte, algo que esbarra na finitude da mesma. A solução para essa dificuldade parece ser a de assumirmos que a representação artística do sublime é permitida desde que seja uma aproximação do sublime, mas não uma representação absolutamente fidedigna do próprio sublime.

seria definida anos depois, "dá, por si mesma, mais a pensar do que um determinado conceito jamais permitiria compreender e, desse modo, amplia esteticamente, de maneira ilimitada, o próprio conceito" (KU, AA 05: 315). Assim, a imaginação assume um papel único, no qual ela age como "criador e coloca a faculdade das ideias intelectuais (a razão) em movimento, nos instigando a pensar mais, a respeito de uma representação (daquilo que de fato pertence ao conceito do objeto), do que nela se poderia entender ou aclarar" (KU, AA 05: 315). Quando o poeta relê algumas figuras do imaginário metafísico, ele acaba nos dando mais a pensar do que a própria forma lógica da Ideia do objeto mostraria, mesmo na análise completa do conceito.

Ao se falar da produção de Ideias, não se propõe a criação em absoluto dessas figuras do imaginário metafísico (Deus, Satã, Anjos, Paraíso, Inferno...), haja vista que as mesmas tinham sido legadas desde a antiguidade. Ao invés disso, se sugere que Milton criou Ideias originais do imaginário metafísico quando deu o discurso em primeira pessoa para figuras que antes eram narradas em terceira pessoa, ou seja, o poeta deu voz às figuras do imaginário. Uma das passagens mais claras quanto a isso está no Livro II, quando uma multidão de demônios (Belzebu, Satanás, Belial, Mammon...) estão reunidos numa assembleia, com o intento de decidirem quem subiria ao paraíso e corromperia os pais originários. Nessa ocasião, notamos um Satanás nunca antes visto:

> se daí se subtrai para algum mundo, ou ignota região, que mais lhe sobra além de ignotos perigos e árdua fuga? Mas mal me ficaria o trono, ó pares, e a imperial coroa, adornada de esplendor e poder, se peso público atribuído a coisas sob a forma de aperto ou perigo me privasse de tentar. Por que assumo eu reais prerrogativas, por que não abdico, recusando aceitar igual quinhão de honra e risco, devidos irmãmente a quem reina, e a quem mais é devido risco, pois que mais alto que os demais se sentam em honra? Ide então poderes, terror do céu, 'inda que embaixo' (Milton, 2021, p. 137).

Na contramão de uma personalidade autoritária, Milton apresenta uma figura de Satã que se submete à república de demônios, deliberando democraticamente quanto ao futuro dessa sociedade e se sacrificando pelo bem da mesma. Ao nos depararmos com outro retrato dessa figura do submundo, percebemos um Satã semelhante a Cristo, que se sacrifica pelo bem de seu rebanho ao abdicar de sua própria existência pela salvação da maioria. Quanto à transformação dessas figuras do imaginário comum, percebemos um claro mérito do poeta ao nos ensejar outras formas de pensarmos essas personagens. Consequentemente, um campo quase infinito de possibilidades analógicas se abre, permitindo que se façam um número sem fim de aplicações metafóricas disso.

Anteriormente, noutro curso de antropologia (1772/73), ministrado ao longo do fim do segundo semestre na Universidade Albertina, o filósofo comenta:

> um poeta precisa ser capaz de colocar sombras no lugar das coisas, dado que ele pode criá-las. Enxergamos isso na jornada do Anjo de Milton. Do poeta resulta somente a maneira [*Manier*], o modo [*Art*] e o método [*Weise*] das coisas, não as coisas mesmas, essas são somente imagens-sombra [*Schattenbilder*]... Ele imita a voz do virtuoso, sem ele mesmo ser virtuoso. Ele aparece como um herói e, apesar disso, não tem nenhum coração. [...] Portanto, o poeta [*Pöet*] não possui nenhum caráter [*Charakter*], mas sabe imitar tudo, tal como o próprio lacre não tem uma forma própria, mas é hábil em assumir todas as formas. O poeta precisa ter engenho [*Witz*] e leveza [*Leichtigkeit*], conhecer a aparência e ser capaz de fazer comparações (*Collins Vorlesungen*, AA 25.1: 164).

Face à forma metafórica da passagem, percebemos que a originalidade descende da criação de uma forma autoral de representação do objeto,[5] que passa pela incorporação de uma composição segundo uma *maneira*, um *modo* e um *método* avessos à imitação. Trazer essa originalidade à existência não dependeria da *descoberta* (*Entdeckung*) de objetos nunca antes vistos, mas da *invenção* (*Erfindung*) de uma forma de representação original do objeto anteriormente conhecido. Ao forjar um outro imaginário, Milton estaria recusando a mera imitação daqueles poetas que o precederam e estaria redesenhando essas figuras imaginárias segundo regras compostas na espontaneidade de uma imaginação insubmissa ao próprio entendimento entendido enquanto tal.

Incomodado pela banalidade do comum, Milton refuga o corriqueiro, prezando pela ousadia do inédito, o que demonstra que ele "elabora a concepção mais intensa das coisas e depois as corporifica por meio de um simples traço de sua pena", insistindo que a originalidade de sua poesia resulta da "força do estilo", sendo que a mesma se apresenta agora como "sua maior qualidade" (Hazlitt, 1930, p. 38). Aspecto dessa forma incandescente de escrita são

[5] Mais que uma discussão quanto a originalidade estética, existe de fundo uma discussão sobre os limites das consequências de uma doutrina da genialidade estética. Num esforço de delimitação, Kant restringe a capacidade de criação de coisas absolutamente novas (a invenção) ao domínio estético, negando a possibilidade de que o talento do gênio possa atuar sobre a ciência em geral (*cf*. KU § 49). Lido de diferentes modos, alguns entendem que embora exista a restrição, ela não impede que o gênio reapareça sob outras formas no conhecimento científico em geral (Suzuki, 1998). Ademais, sustentam que Kant foi o filósofo moderno que mais a fundo foi na *Ars Inveniendi*, tendo seguido nessa direção "mais longe do que qualquer um deles a meditação filosófica a respeito daquilo que verdadeiramente nesse programa estava implicado" (Santos, 2012, p. 71). Lendo do mesmo modo a implicação da genialidade na filosofia crítica, entendemos que, ao se ocupar de um poeta cujo principal legado foi a invenção de outro imaginário, o filósofo crítico estava menos preocupado com o uso literal desse mesmo imaginário do que com os possíveis usos analógicos que poderiam surgir do uso metafórico desse pano de fundo estético absolutamente rico, como é o caso do imaginário poético. Assumindo essa hipótese de leitura, surge uma outra filosofia crítica, cujos limites permitem o uso de uma espécie de *Ars Combinatoria*, em que a regra usada para pensarmos um objeto é transposta de modo análogo para outro (*cf*. KU § 59). Largamente discutido na literatura de comentário especializada (Buchenau, 2013), o tema se mostra muito fecundo para o criticismo.

aquelas múltiplas passagens que, pela sua rica descrição, se perdem num abismo de quase indistinção, bem abaixo do limite conceitual.

Mais adiante na narração do poema metafísico, um belo caso aparece no momento-auge do arremate dessa primeira incursão dos excomungados no Livro VI, quando ocorre a grande guerra pelos céus, em que os anjos decaídos se erguem das latrinas do inferno e sobem rumo ao último confronto com os anjos do céu. Após a descrição dos acontecimentos decisivos da guerra, Milton narra então a cena que justifica o encerramento do confronto, quando o representante do destacamento de guerreiros de Deus, Miguel, luta com o representante dos Demônios, Satanás. Tamanha a qualidade, que Milton consegue que vejamos a cena de modo vivaz, como se a mesma fosse algo real:

> levantam ambos tesos braços, flectos só por um, e iminente golpe visam que um fim dessa vez, sem vez segunda, que força não haveria, nem vantagens de antecipação, ágil ou enérgica. Mas tão temperado aço do arsenal de Deus coube a Miguel que agudo ou sólido nenhum gume lhe vive. Deu co'a espada de Satã decumbente p'ra atingi-lo na descida e a meio a desfez; Não escorou mas em rápido reverso rasgou-lhe a fundo a destra; conheceu a dor Satã, torceu-o, contorceu-o, tão descontínuo golpe ao aço abriu. Mas logo indivisível a substância etérea se fechou, e do rasgão um fluxo de nectáreo humor correu sanguíneo, de espíritos celestes o sangue, e a armadura tão brilhante lhe manchou (Milton, 2021, p. 427-30).

Absorto pela intensidade da imagem imaginária concebida, Milton como que emerge de um mundo que, na sua irrealidade, é real. Inalando agora os ares da superfície, recria para os leitores aquilo que em sua imersão se fez percebido, permitindo uma pintura, no espaço abstrato da imaginação, daquelas imagens outrora "vistas". Tomados pelo entusiasmo do poeta, somos conduzidos à sua própria fantasia, ao passo que o poeta se torna, como gostaria Baumgarten, o demiurgo de seu próprio mundo, fazendo com que vejamos através de seus próprios olhos. Agora, munidos das lentes de sua poesia, relemos outro mundo inusitado, até agora inexistente para os olhos comuns, prosaicos.

Insistindo na leitura antropológica, mesclada à estética, da filosofia crítica, apontaremos algumas consequências do imaginário poético para um alargamento dos diálogos entre as faculdades inferiores e as faculdades superiores da mente.

Fantasia analógica: Milton e a invenção

Totalmente distinto da imagem de um filósofo metódico que não admitia distrações mundanas em sua rotina, o filósofo atribui grande importância aos pequenos atos cotidianos

que permitiam a plena flutuação de sua imaginação. Kant acordava ainda de madrugada, fazia seu chá matinal e reservava algum tempo para que pudesse fumar seu cachimbo lentamente, antes de qualquer compromisso. Aquele momento reservado ao fumo era o momento que permitia, na ausência de preocupações, que sua *imaginação interna* jogasse com representações, enquanto sua i*maginação externa* se distraía pelo jogo das formas da fumaça no espaço. Mais que uma distração ingênua de alguém que gostaria de fugir da seriedade filosófica, o fumo representa a "ideia de que o trabalho de descoberta e invenção conceitual está ligado a um alargamento da mente, a uma expansão em direção à cultura e à sensibilidade, unicamente pela qual se torna possível coletar os materiais indispensáveis para a reflexão" (Suzuki, 2014, p. 108).[6] Num sentido análogo ao rito matutino do cachimbo, a poesia aparece como ocasião para a invenção, pois permite que a imaginação associe representações livremente.

Imitando a lógica da fumaça esvoaçante, a imaginação se acopla à mesma, permitindo que suas representações dancem no ar, como se fossem a própria fumaça. Atraída pelo jogo da semelhança das representações, nossa imaginação aproxima representações distantes, caminha pelo impensado e se arrisca pelas terceiras margens das representações, cujos mistérios, antes imaginados, agora se desfazem. Analogamente ao ato de assimilar a forma da fumaça aos mais diferentes objetos, como quando assimilamos a forma de uma nuvem à forma de um animal, ocorre ao lermos uma poesia. Não à toa existia o costume entre os filósofos de lerem poesias, fossem elas antigas ou contemporâneas a seu tempo, pois mais que uma erudição pedante, era o ato de adquirirem cultura o suficiente para não permanecerem presos unicamente ao modo filosófico de pensar, mas de pensarem o mundo também pelos olhos dos poetas.

[6] Amplamente resgatado ao longo do século dezoito alemão, o jogo de representações da imaginação aparece constantemente como forma da originalidade, pois o *Jogo* (*Spiel*) representa o próprio processo de criação segundo a absoluta espontaneidade da imaginação, o que seria o mesmo que falar que a imaginação associa representações sem qualquer lógica anteriormente determinada. Num dos usos mais recorrentes desse jogo, o filósofo fala o seguinte: "jogamos com as imagens de nossa imaginação; na imaginação involuntária, porém, é a ficção involuntária que joga conosco. A imaginação voluntária é geradora, mas a fantasia delira, e significa o curso involuntário de nossas imaginações, em que estas não se apresentam segundo escolha e desígnio [...], mas surgem na mente por um ensejo casual, tomando então, porém, um curso na alma segundo leis, sem que possamos pensá-lo com precisão. É digno de nota que primeiro podemos dirigir, de maneira voluntária, nossa imaginação a um objeto, mas esta prossegue por si mesma o seu jogo, e já não seguimos mais voluntariamente, mas é uma força interna da alma que nos conduz, as imagens tomam um andamento próprio, e não sabemos como chegamos a elas; foi o que se passou com muitas invenções" (Kant, 1902-2010 *apud* Suzuki 2014, p. 113-14). Algum tempo depois do filósofo crítico, a mesma noção de jogo de representações da imaginação ganha uma radicalidade ainda maior, passando a significar, no romantismo alemão, o processo de formação do sujeito, pois seria na adoção existencial de um *instinto lúdico* (*Spieltrieb*) que se alcançaria a plenitude da própria identidade, algo que fica absolutamente claro na frase de um dos "manifestos do romantismo": "o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, *e somente é homem pleno quando joga*" (Schiller, 2017, p. 76).

Antecipando uma das principais pautas do nascente romantismo alemão, na sua primeira geração ainda muito incipiente, a estética crítica adota uma leitura da poesia como uma das principais maneiras para que o sujeito alcance ideias inéditas, sendo um dos primeiros sinais disso a famosa afirmação do filósofo que anuncia que a poesia "alarga a mente ao colocar a imaginação em liberdade" (KU, AA 05: 326). Muitas outras afirmações como essa são encontradas nas menções à poesia nos escritos do filósofo, indicando que essa aparece como condição de possibilidade para pensarmos a formação de um pensamento realmente original, dado que "uma boa poesia é o meio mais eficaz de vivificar a mente" (*Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* [Anth], AA 07: 248). Tendo em consideração esse apreço pelas belas artes na formação do pensamento, podemos compreender a própria retomada de Milton, seja nos cursos de antropologia ou nas cartas, mas, de qualquer modo, sempre constante.

Mais adiante noutro curso de antropologia (1788/89), ministrado ao longo do fim do segundo semestre na Universidade de Königsberg, aparece uma passagem que ilustra a importância da poesia para o suprimento das faculdades superiores:

> o gênio tem agora o poder da imaginação para animar as idéias e colocá-las num movimento proporcionalmente harmônico. Aqui a imaginação [*Einbildungskrafft*] é posta em jogo, o entendimento [*Verstand*] encontra conteúdo, o engenho [*Witz*], entretenimento e a faculdade de julgar [*Urtheilskrafft*], emprego. A imaginação precisa estar num jogo [*Spiele*] suficientemente forte para visualizar tudo isto. O gênio é animado [*belebt*] pelas representações que são tomadas da imaginação e assim nossos poderes mentais [*Gemüthskräffte*] são postos em movimento. A imaginação precisa dar o tom e ser eficaz, para que o entendimento e o engenho possam ser cultivados [*cultivirt*]. É de se admirar uma pintura tão livremente concebida. Milton faz isso de forma excelente. Para resumir tudo a uma única ideia: a isto pertence o talento ou gênio e o jogo da imaginação que ocupa todos os poderes da mente (*Busolt Vorlesungen*, 25.2: 1494).

Além da imagem de um incessante movimento das faculdades da mente animado pelos jogos de representações da imaginação, a passagem sugere que os produtos geniais dessa imaginação acabam sendo grandemente responsáveis pelo processo de formação dos próprios poderes mentais, na medida em que os cultivam, de algum modo. Embora a genialidade esteja sob as rédeas do entendimento e da faculdade de julgar, que asseguram que os galopes da genialidade não alcancem patamares enlouquecidos, ainda assim percebemos que a arte em geral desempenha um papel de suprir aquelas faculdades superiores com conteúdos para suas próprias ruminações futuras, o que indica um diálogo das faculdades superiores e inferiores entre si na construção do pensamento.

Igualmente ao suprimento das faculdades superiores pelas inferiores, como quando a sensibilidade mune o entendimento com representações sensíveis para que ele possa determiná-las segundo categorias puras, a imaginação mune a mente com representações que retiram sua matéria da sensibilidade, mas que são mescladas, transformadas e ordenadas segundo regras que surgem nas faculdades do gênio, indicando assim a criação de algo como uma *Outra Natureza* (*anderen Natur*), paralela ao curso comum da experiência e que possui, no entanto, certa autonomia.[7] Justamente pela liberdade artística mediante a qual a imaginação constitui a arte, é que a imaginação consegue suprir a mente com representações que a colocam em movimento e a despertam para o impensado, pois surge a possibilidade das aplicações analógicas das regras, pelas quais refletimos sobre um objeto, para outros objetos absolutamente distintos.

Modelo desse uso da poesia para a reflexão sobre objetos sem qualquer semelhança, a não ser a regra de reflexão, é o uso da poesia miltoniana, pelo filósofo:

> algumas coisas parecidas com essas correm pela cabeça, mas não sabemos bem o que fazer com elas. Assim para mim é, nomeadamente, a organização da natureza [*Natureinrichtung*]: que toda inseminação [*Besaamung*] em ambos os reinos precisem de dois sexos [*Geschlechter*] em seu modo de reprodução, aparece como surpreendente [*erstaunlich*] e como um abismo [*Abgrund*] do pensamento, digno de atenção para a razão humana, porque não faz sentido supor que a providência [*Vorsehung*] tenha criado essa ordem como um simples jogo [*spielend*] ou por mero capricho da variação, mas sim que há razões para acreditar que ela não poderia ser de outra forma; a qual abre uma perspectiva do insondável, além do qual não se pode fazer nenhuma ideia, tão pouco como do que o anjo de Milton conta a Adão sobre a criação: "a luz masculina de sóis distantes se mistura à feminina, para fins desconhecidos" (*Briefwechsel* [Br], AA 12: 11).

[7] Imensamente importante para o processo de sensificação da reflexão, como igualmente para uma ampliação das implicações de determinadas partes do sistema sobre outras, a *analogia* (*Analogie*) aparece como o conceito que assegura a possibilidade das aproximações, mesmo que indiretas, de objetos que não possuem semelhança entre si, mediante a *regra de reflexão* (*Regel der Reflexion*). Ele define quanto a isso: "todas as intuições que são submetidas a conceitos *a priori* são ou *esquemas* [Schemate], ou *símbolos* [*Symbole*], das quais os primeiros são diretos, e o segundo são exposições indiretas do conceito. [...] Assim, um Estado monárquico é representado por um corpo animado quando governado de acordo com leis populares internas, mas é representado como máquina (a título de exemplo, como um moinho manual) quando é governado por uma vontade única absoluta – em ambos os casos, apenas *de modo simbólico*. Então, entre um Estado despótico e um moinho manual não existe nenhuma semelhança, mas somente entre as *regras* [*Regeln*] pelas quais refletimos sobre a causalidade de ambos" (KU, AA 05: 352). Notamos que a analogia de atribuição, à diferença da analogia de proporção, permite que o nosso pensamento *transponha* (*Übertragung*) o modo como pensamos um objeto para outro objeto completamente distinto. Assim, surge uma abertura para compreendermos como a arte ganha a possibilidade de uma maior implicação na formação do pensamento, fornecendo regras aptas à transposição para outros objetos da experiência em geral, ampliando nossas formas de reflexão. Apesar da importância desse tema ao kantismo, poucas pesquisas se dedicaram a isso (Beckenkamp, 2008, 2023; Santos, 2012). Pelas consequências românticas que o tema ganhará, faz-se necessária uma pesquisa mais profunda.

Ilustrando sua perplexidade face à reprodução dos seres naturais, que pressupõe a junção de dois sexos opostos na reprodução, o filósofo como que reflete a limitação do seu próprio conhecimento mediante o resgate da poesia miltoniana. No mesmo sentido do que acontece na passagem, quando o filósofo reflete um objeto mediante a regra pela qual se pensa outro, poderia acontecer com qualquer outra relação de objetos, na qual se poderia refletir sobre um mediante o outro. Lendo isso do mesmo modo, Sanford Budick analisa que o poeta deu tanto o método para o sublime do filósofo crítico, como também argumenta que, quando redigia sua filosofia moral, "seu engajamento com a experiência do sublime, especialmente com a poesia de Milton, fez repetidamente possível o que ele considerou como a mais alta realização da 'razão prática': a 'grande descoberta' da liberdade e do sentimento moral" (Budick, 2010, p. 2-3). Assim como a analogia se aplica a qualquer relação de objetos pela reflexão, o intérprete analisa que Kant leu Milton mediante um determinado aspecto, que possibilitou, analogamente, a descoberta desses princípios da sua filosofia prática crítica. Mais que julgar a precisão dessas leituras, interessa pensarmos a possibilidade que elas abrem de lermos uma outra filosofia crítica.

Mesmo após trezentos anos do nascimento do filósofo e mais de duzentos anos depois de sua morte, sua filosofia ainda guarda muitos temas pouco estudados.

REFERÊNCIAS

BECKENKAMP, Joãosinho. O pensamento analógico de Kant. *Kant e-Prints*, v. 3, n. 1, p. 1-13, jan./jun. 2008.

BECKENKAMP, Joãosinho. *Analogia e simbolização em Kant*. São Paulo: Dialética, 2023.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*: uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BODMER, Johann Jakob. *Kritische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie*. Zurique: Conrad Orell und Comp., 1740.

BUCHENAU, Stefanie. *The founding of aesthetics in the German Enlightenment*: the art of invention and the invention of art. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

BUDICK, Sanford. *Kant and Milton*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. 3ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2020.

HAZLITT, William. On Milton's versification. *In*: HAZLITT, William. *The complete works of William Hatzlitt*. Ed. Percival Presland Howe. Vol. 4. Londres: J. M. Dent, 1930, p. 36-41.

IBERSHOFF, Charles Henry. Bodmer and Milton. *The journal of English and Germanic philology*, v. 17, n. 4, p. 589-601, 1918.

HERDER, Johann Gottfried. *Escritos sobre estética e literatura*. São Paulo: Edusp, 2019.

KANT, Immanuel. *Gesammelte Schriften*. Berlim: De Gruyter, 1902-2010.

KUEHN, Manfred. *Kant*: a biography. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

MILTON, John. *Paraíso perdido*. Trad. Daniel Jonas. São Paulo: Ed. 34, 2021.

SANTOS, Leonel Ribeiro dos. *Ideia de uma heurística transcendental*. Lisboa: Esfera do Caos, 2012.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*: numa série de cartas. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2017.

SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico*: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 1998.

SUZUKI, Márcio. Georg Friedrich Meier e os paraísos artificiais de Immanuel Kant. *Cadernos de filosofia alemã*: crítica e modernidade, v. 19, n. 1, p. 105-16, 2014. https://doi.org/10.11606/issn.2318-9800.v19i01p105-116.

TISCH, John Henry. Milton and the German mind in the eighteenth century. *In*: BRISSENDEN, Robert (ed.). *Studies in the eighteenth century*: papers presented at the David Nichol Smith Memorial Seminar, Canberra 1966. Toronto: University of Toronto Press, 1968, p. 205-30.