

**Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG**  
**Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – FAFICH**  
**Departamento de Filosofia**

**HUDSON DE OLIVEIRA ASSIS**

**A FORÇA CRÍTICA DA REFLEXÃO KANTIANA E A  
POSSIBILIDADE DE SUA UTILIZAÇÃO NA CRÍTICA DA  
ARTE CONTEMPORÂNEA**

**Belo Horizonte**

**2016**

**HUDSON DE OLIVEIRA ASSIS**

**A FORÇA CRÍTICA DA REFLEXÃO KANTIANA E A  
POSSIBILIDADE DE SUA UTILIZAÇÃO NA CRÍTICA DA  
ARTE CONTEMPORÂNEA**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.**

**Linha de pesquisa: Estética e Filosofia da Arte**

**Orientador (a): Prof<sup>ª</sup>. Virginia Araujo Figueiredo**

**Belo Horizonte**

**2016**

100 Assis, Hudson de Oliveira  
A848f A força crítica da reflexão kantiana e a possibilidade de  
2016 sua utilização na crítica da arte contemporânea [manuscrito] /  
Hudson de Oliveira Assis. - 2016.  
154 f.  
Orientadora: Virginia Figueiredo de Araújo.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.  
Inclui bibliografia

1.Filosofia – Teses. 2 .Kant, Immanuel, 1724-1804.Crítica da faculdade do juízo. 3. Arte moderna - Teses.  
I. Figueiredo, Virginia de Araújo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.  
III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA



## FOLHA DE APROVAÇÃO

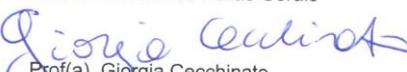
### A FORÇA CRÍTICA DA REFLEXÃO KANTIANA E A POSSIBILIDADE DE SUA UTILIZAÇÃO NA CRÍTICA DA ARTE CONTEMPORÂNEA

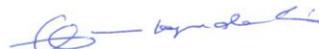
#### HUDSON DE OLIVEIRA ASSIS

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA, como requisito para obtenção do grau de Mestre em FILOSOFIA, área de concentração FILOSOFIA, linha de pesquisa Estética e Filosofia da Arte.

Aprovada em 11 de março de 2016, pela banca constituída pelos membros:

  
Prof(a). Virginia de Araujo Figueiredo - Orientador  
Universidade Federal de Minas Gerais

  
Prof(a). Giorgia Cecchinato  
Universidade Federal de Minas Gerais

  
Prof(a). Hélio Lopes da Silva  
Universidade Federal de Ouro Preto

Belo Horizonte, 11 de março de 2016.

*Dedico a Thales, Nara e Astréa  
razão e vontade em minha vida.*

## AGRADECIMENTOS

Posso afirmar, sem sombra de dúvida, que este trabalho me coloca em dívida com minha família, a qual o amor incondicionado que depositam em mim não pôde ser justamente retribuído, especialmente à minha mãe, Astréa Villares, fonte constante de inspiração e conduta em todas as ações, à Nara Carvalho pelo companheirismo incondicional por mais de 16 anos e a meu filho, Thales Villares, por ser a luz que dirige meus passos. Aos meus irmãos Solon, Bruno e Gustavo, aos sobrinhos Willian, Larissa, Thais, Bernardo, Gabriel e Giovanna um grande abraço. Gostaria de agradecer à professora Virginia Araujo Figueiredo pela atenciosa orientação, suas contribuições teóricas foram muito importantes para a execução desta dissertação, contudo, a compreensão e confiança que depositou em mim, merecem agradecimentos que não cabem nestas páginas. Também estou em débito com os amigos e companheiros que durante essa complexa jornada sempre suportaram minhas decisões e apoiaram-me na superação dos obstáculos que se interpunham no caminho, destacadamente Guilherme Araújo e Guilherme Soares, companheiros inseparáveis nas investigações filosóficas. Um agradecimento muito afetuoso à Andréa Baumgratz, cujo apoio e incentivo sempre estiveram presentes por toda a jornada, que meu eterno agradecimento possa confortar nesse momento difícil. Não posso deixar de agradecer aos professores do departamento de filosofia da UFMG, destacadamente a Rodrigo Duarte, por acreditar nos “guilhermes” e em nossa capacidade e a Marcelo Marques, que abriu as primeiras portas. Há que realçar as professoras Patrícia Kauark, Alice Serra e Giorgia Cecchinato, pelos momentos de trabalho que passamos juntos, nos quais a seriedade e justeza formaram marcas que não podem ser apagadas. Como fonte de inspiração constante agradeço também aos professores Newton Bignotto, Helton Adverse e Verlaine Freitas. Agradeço às amizades conquistadas na jornada, particularmente Regina Sanches e ao aporte financeiro da CAPES que foi uma contribuição indispensável para a realização do trabalho. A todos os que participaram direta ou indiretamente e que não puderam ser citados aqui um, do fundo do coração, muito obrigado!

*“A arte não é um espelho para refletir o mundo,  
mas um martelo para forjá-lo”*

*Vladimir Maiakovski*

*“A iniciação à Estética não se dá sem aquele deslumbramento  
ante a beleza e a Arte, que não é, senão, uma outra face do  
deslumbramento ante o mundo que já deve ter despertado, nele,  
o amor pela filosofia”*

*Ariano Suassuna*

## **RESUMO:**

Com o alargamento das fronteiras, o questionamento e a reinvenção constante da arte, a cada vez mais parece se exigir do espectador uma postura ativa, que gostaríamos de chamar de “crítica”. A hipótese desta dissertação é a de que, talvez, a noção kantiana de reflexão possa fornecer um fundamento para esta atitude crítica. Com outras palavras, defende-se a vitalidade da Estética Kantiana para o tratamento de novas questões sobre a arte na atualidade. Se ficar provada a hipótese de que a crítica da arte contemporânea pode estar fundada, por aproximação e analogia, na reflexão estética kantiana, então, o juízo de gosto, segundo Kant, deverá nos fornecer uma resposta à pergunta sobre as condições de possibilidade da crítica da arte contemporânea.

O filósofo norte-americano da arte, Arthur Danto, considerou um dia possível chegar a um conceito filosófico de arte. Tese com a qual não estamos de acordo ou, pelo menos, somos céticos quanto a essa possibilidade. Por isso, entendemos que o único modo de abordar a arte contemporânea é a aproximação “subjéctiva”, uma vez que sempre nos há de faltar justamente aquele conceito filosófico de arte! Ao invés de buscar uma definição mais consistente de arte, esta investigação restringiu-se à exclusiva capacidade de emitir um juízo. Aqui, chamamos a esse juízo de “juízo crítico”. E a tarefa a que esta Dissertação se propôs foi a de buscar seu fundamento ou essência precisamente na liberdade e na autonomia. E por isso foi essencial examinar a atitude reflexiva do espectador acerca de seu próprio estado de ânimo subjéctivo.

Realizamos uma exegese da primeira parte da Crítica da Faculdade do Juízo a qual pode ser caracterizada como a principal obra da Estética Kantiana. Em seguida, apoiando-nos na proveitosa análise que fez Danto da arte em nossa época, delineamos as condições objetivas (o que é diferente de um conceito) da arte contemporânea. Por outro lado, contra dele, relacionamos aquelas condições objetivas da arte aos aportes da Estética kantiana, e afirmando a sua atualidade, nela tentamos encontrar os fundamentos da crítica da arte contemporânea.

Palavras chaves: Kant, Crítica da Faculdade do Juízo, Crítica, Reflexão e Arte contemporânea

## ABSTRACT

With the expansion of the frontiers, the questioning and the constant reinvention of art, increasingly seems to require the viewer an active role, we would like to call "critical." The hypothesis of this paper is that perhaps the Kantian notion of reflection can provide a foundation for this critical attitude. In other words, it defends the vitality of Kantian aesthetics for the treatment of new questions about art today. It has been proven the hypothesis that the critique of contemporary art can be founded by approach and analogy in Kant's aesthetic reflection, then the judgment of taste, according to Kant, should provide us with an answer to the question about the critical conditions of possibility of contemporary art.

The American philosopher of art, Arthur Danto, considered a possible day comes to a philosophical concept art. Thesis with which we disagree or at least are skeptical about this possibility. We therefore believe that the only way to approach contemporary art is the approach "subjective", since we always just missing one's philosophical concept art! Instead of seeking a more consistent definition of art, this research was restricted to unique ability to make a judgment. Here, we call this judgment "critical judgment". And the task that this Dissertation was proposed to seek its foundation or essence precisely in freedom and autonomy. And so it was essential to examine the reflective attitude of the viewer about his own subjective state of mind.

We perform an exegesis of the first part of the judgment College of Critical which can be characterized as the main work of Kantian aesthetics. Then relying on useful analysis that made art Danto in our time, we outlined the objective conditions (which is different from a concept) of contemporary art. On the other hand, against him relate those objective conditions of art to the contributions of Kantian aesthetics, and affirming its relevance, it tried to find the foundations of the critique of contemporary art.

Key words: Kant, Critique of Judgment College, criticism, reflection and Contemporary Art

# SUMÁRIO

Apresentação .....	1
Introdução.....	5
1 – Sinopse da <i>Crítica da Faculdade do Juízo</i> .....	9
1.1. A Analítica do belo .....	10
1.1.1. Primeiro momento do juízo de gosto (Geschmacksurteil) .....	10
1.1.2. O segundo momento do juízo de gosto .....	15
1.1.3. O Terceiro momento do juízo de gosto .....	20
1.1.4. O Quarto momento da analítica do juízo de gosto .....	30
1.1.5. Observações geral sobre a primeira seção da analítica.....	33
1.2. A Analítica do sublime .....	35
1.2.1. Do matemático – Sublime .....	39
1.2.2. Do dinâmico-sublime da natureza .....	47
1.3. Observação geral sobre a exposição dos juízos reflexivos estéticos .....	50
1.4. Dedução dos juízos Estéticos .....	54
2. Crítica da arte contemporânea .....	72
2.1. Introdução .....	72
2.2. Analítica das condições objetivas .....	75
2.2.1. O abandono dos suportes tradicionais e o fim das grandes narrativas .....	76
2.2.2. Tudo pode ser arte e tudo é permitido .....	78
2.2.3 A impossibilidade de distinção dos objetos artísticos dos objetos comuns e o fim da <i>mimesis</i> .....	80
2.3. Algumas consequências derivadas da análise das condições objetivas .....	82
2.3.1. Consequências em 3 perspectivas.....	82

2.4. As condições não representam o fim da beleza e do gosto subjetivamente.....	86
2.5. Confrontação de gosto e beleza subjetiva com a arte contemporânea.....	89
2.5.1. A legitimação do juízo estético kantiano.....	90
2.5.2. Análise da arte contemporânea pelas condições exigidas no juízo de gosto .....	95
3. A reflexão é a forma da crítica da arte contemporânea .....	103
3.1. A crítica é tarefa do sujeito e depende apenas dele mesmo. ....	104
3.2. A crítica subjetiva depende da forma.....	106
3.3. A reflexão é a forma <i>crítica</i> da crítica da arte.....	111
3.4. A crítica da arte contemporânea com os aportes kantianos .....	119
3.5. Breve exposição da postura crítica reflexiva na crítica da arte contemporânea .....	127
4. Conclusões.....	132
5. Referências Bibliográficas.....	136

## APRESENTAÇÃO

Esta dissertação é fruto de uma investigação que começou ainda no tempo de graduação, na iniciação científica, quando num momento eventual se abriu uma porta e ao entrar deparei com o instigante problema, estudado pela professora Virginia Figueiredo, que a arte contemporânea coloca à filosofia. À época meus interesses versavam mais sobre questões políticas do que sobre a arte propriamente dita, entretanto a negação realizada, por alguns filósofos, do pensamento de Kant, a partir dos novos problemas colocados pelo universo artístico contemporâneo, causava-me certo incomodo, pois sempre pensei exagerado dizer que não há nada no pensamento de um filósofo que não corrobore ao tratamento de problemas posteriores. Assim passei a estudar com afinco os textos de Kant, principalmente a *Crítica da faculdade do juízo*<sup>1</sup>, e seus comentadores com o objetivo de participar nesse instigante debate.

Para alguns filósofos contemporâneos, tal como para Arthur Danto (DANTO, 2006), a Estética Filosófica deveria, sobretudo após a década de 1960, com a obra de Andy Warhol, ignorar o referencial kantiano, pois, para ele, uma Estética herdeira de Kant seria obsoleta e incapaz de lidar com a nova problemática da arte contemporânea. Com o alargamento das fronteiras do conceito artístico e o questionamento ou reinvenção constante da arte, a cada vez mais parece se exigir do espectador uma postura ativa, que talvez possa ser tratada como uma postura *crítica*. Ora, não se pode esquecer que a crítica é, sobretudo, tarefa do sujeito. Aqui se encontra um argumento importante em defesa da Estética kantiana, pois esta privilegia a perspectiva subjetiva em detrimento da objetiva. É esse “subjetivismo” que estamos tentando utilizar como fundamentação para a crítica da arte, pois constituiu historicamente (desde Hegel) um ponto crucial.

Podemos dizer de maneira anacrônica que a estética kantiana é uma “Estética da recepção”<sup>2</sup>, voltada para o espectador, sujeito que contempla o objeto belo e sublime (natural

---

<sup>1</sup> Utilizou-se nesse trabalho principalmente a segunda edição do texto de Kant *Crítica da Faculdade do Juízo* traduzido para o português por Valério Rohden e Antonio Marques publicado pela editora Forense Universitária. Utilizamos como forma de nos referirmos a esse texto de Kant a denominação, já usual, *Terceira Crítica* e a abreviação em português *CFJ*.

<sup>2</sup> Estética da recepção pois Kant privilegia a investigação das condições de possibilidade da recepção e não como opina Artur Danto em *A Transfiguração do Lugar Comum*, que tudo se reduziria ao sujeito, tratando-se da estética kantiana, até mesmo “a diferença entre arte e realidade seria menos uma questão das coisas em si do que das atitudes” do sujeito. (DANTO, 2010. p.59.) No nosso modo de compreender o problema kantiano, mesmo que o juízo reflexionante dependa do sujeito, todo o processo é desencadeado pelo, e tem um começo no objeto. Afinal, há um belo natural! Ao ignorar o transcendental, Arthur Danto acaba por transformar o subjetivismo kantiano numa caricatura! Para isso também vale lembrar as primeiras sentenças da introdução à segunda edição da *Crítica da Razão Pura* em que Kant escreve: “Não resta dúvida de que todo o nosso conhecimento começa pela experiência; efetivamente, que outra coisa poderia despertar e pôr em ação a nossa capacidade de conhecer senão os objetos que afetam os sentidos e que por um lado originam por si mesmos as representações e, por outro

ou artístico). É uma Estética fundada no *juízo*, a qual afirma que o conceito do belo é indeterminado e vinculado a uma noção alargada de liberdade (visto que não se reduz a um julgamento moral e que o jogo entre as faculdades deve ser livre). Ao definir o prazer estético como um prazer da reflexão, a Estética kantiana não se escandaliza com a liberação que caracteriza a nossa época. Como já diagnosticava Arthur Danto, em seu livro “*Após o fim da arte*”:

“O contemporâneo é, de determinada perspectiva, um período de desordem informativa, uma condição de perfeita entropia estética. Mas é também um período de impecável liberdade estética. Hoje não há mais qualquer limite histórico. Tudo é permitido.” (DANTO, 2006, p. 15)

Diante do cenário contemporâneo, onde “tudo pode ser arte”, temos de habilitar e capacitar o espectador com elementos necessários para a crítica. Apesar de não podermos designar a Estética kantiana de “Estética Transcendental”, temos de reconhecer que ela está inserida no sistema transcendental e por isso pode privilegiar o espectador, em seu sentimento e subjetividade, sem jamais perder de vista o objeto, e muito menos, a relação entre o sujeito e o objeto. Ao contrário, numa certa leitura possível, como a de Heidegger, que ontologiza o belo kantiano, a relação entre o sujeito e o (belo) objeto engendraria uma “*ligação essencial*”. Somente nela – nessa ligação - “o objeto ganha[ria] a aparência como objeto puro, que esse *ganhar-a-aparência* mesmo é o belo. A palavra ‘belo’ visa ao aparecer no reluzir de tal aparição.”<sup>3</sup> Voltando a Kant, é o objeto que suscita as faculdades da imaginação e do entendimento a entrarem num jogo livre, que se chama reflexão e origina um sentimento comunicável universalmente.

Várias são as posições nesse debate e várias são as interpretações do texto kantiano, que em regra tendem a acompanhar as disciplinas investigadas por seus autores, assim, principalmente a *Crítica da faculdade do juízo*, mas também todo o sistema kantiano tende, segundo a leitura de alguns autores, para a moralidade, enquanto para outros, privilegia-se a epistemologia. Poucos são os intérpretes que tratam a estética como uma faculdade realmente autônoma e, mais raros ainda, os que a colocam como centro do sistema kantiano. Com isso não estamos fazendo aqui qualquer juízo de valor, apenas uma constatação de um aspecto que dificulta muito o estudo de Kant e que pode servir de justificativa do caminho que tentaremos

---

lado, põem em movimento a nossa faculdade intelectual e levam-na a compará-las, liga-las ou separá-las, transformando assim a matéria bruta das impressões sensíveis num conhecimento que se denomina experiência?”. (Kant, 3-4, B01, t.62)

<sup>3</sup> HEIDEGGER, M., *Nietzsche*, vol. I, tradução (ligeiramente modificada) de Marco Antônio Casanova, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007, p. 101.

trilhar nesta dissertação de não se dedicar à explicações e ao debate direto com posições e interpretações particulares valendo-nos prioritariamente da exegese do texto kantiano.

Assim se conformou os objetivos desse trabalho que foram inicialmente determinados como: “investigar a possibilidade da aplicação da Estética kantiana ao universo artístico contemporâneo. Com outras palavras, pretendo defender a atualidade dessa Estética. Partirei da hipótese, a ser provada, de que obras de arte contemporânea podem ser caracterizadas como arte da reflexão e, por isso, o juízo de gosto, tal como Kant o concebeu, pode nos fornecer uma resposta à pergunta sobre as condições de possibilidade da crítica contemporânea da arte.”<sup>4</sup>

Três ressalvas devem ser feitas sobre esses objetivos: 1) uma posição um pouco equivocada de querer aplicar o pensamento kantiano ao universo artístico; 2) querer caracterizar a arte como arte da reflexão e 3) uma certa defensiva ao investigar as condições de possibilidade da crítica contemporânea da arte e não as condições de possibilidade da crítica da arte contemporânea. A primeira e a segunda se devem ao fato de que dentro do objetivo de investigar as condições de possibilidade da crítica da arte contemporânea, como uma tarefa filosófica, identificamos que ultrapassaríamos os limites de uma investigação filosófica, adentrando ao campo da própria arte. Essa fronteira subjetiva deve ser sempre observada por aqueles que querem tratar a arte como autônoma. A arte, principalmente a arte contemporânea, não precisa de uma caracterização filosófica e todas as coisas, inclusive os sistemas filosóficos estão à sua disposição, assim a melhor definição para as duas primeiras questões ressaltadas são: aplicar o pensamento kantiano como fundamentação da crítica da arte contemporânea e não pretendemos fazer uma caracterização da arte, essa caracterização somente pode ser encontrada pela própria arte, mas apenas a delineação de sua crítica, respectivamente. A terceira questão diz respeito, de certo modo, a uma defensiva inicial, e constava no título do trabalho que também teve de ser alterado, pois pensávamos poder provar que a reflexão podia estar presente na crítica contemporânea da arte, mas investigávamos se a reflexão poderia constituir a própria fundamentação da crítica da arte contemporânea. Deste modo a melhor sistematização dos objetivos que guiaram esse trabalho pode ser definida como: investigar a possibilidade da aplicação do pensamento estético kantiano à fundamentação da crítica da arte contemporânea. Com outras palavras, pretendo defender a vitalidade dessa estética para o tratamento de novas questões colocadas na atualidade. Partirei da hipótese a ser provada de que a crítica da arte contemporânea pode ser fundamentada, por

---

<sup>4</sup> Do texto do projeto definitivo.

aproximação e analogia, na reflexão estética kantiana e por isso o juízo de gosto, tal como Kant o concebeu, pode nos fornecer uma resposta à pergunta sobre as condições de possibilidade da crítica da arte contemporânea.

Para realizar tal objetivo nos propomos iniciar (primeiro capítulo) pela realização de uma exegese da primeira parte da *Crítica da Faculdade do Juízo*, ressaltando os principais elementos que o pensamento estético de Kant nos concede e que permitem a sua comparação com as exigências da crítica da arte contemporânea e àqueles que podem responder ao problema de sua fundamentação. Passando em um segundo momento (segundo capítulo) a análise do universo artístico da segunda metade do século XX e início do século XXI a partir das sólidas e profundas investigações realizadas pelo filósofo e crítico de arte Artur Danto, com vistas a buscar o que chamamos de condições objetivas da arte contemporânea<sup>5</sup>. A partir da eleição destas condições e da explicação das mesmas, confrontá-las-ei com os fundamentos estéticos kantianos, a fim de tentar demonstrar a utilização e força crítica dessa teoria e principalmente, a relação da arte contemporânea com a reflexão. De posse dos resultados das análises das condições objetivas da arte contemporânea, no 3º capítulo da dissertação, espero conseguir uma aproximação frutífera entre a crítica da arte contemporânea com a reflexão estética, entendendo essa última e importante noção kantiana como a própria condição de possibilidade daquela crítica. Isso pode provar a hipótese inicial, isto é, de que a crítica da arte contemporânea depende essencialmente da atitude crítica do seu espectador e, portanto, que se trata de uma crítica reflexiva do próprio estado de ânimo subjetivo. Outrossim creio que terei atingido o objetivo de defender a atualidade do pensamento estético de Kant.

---

<sup>5</sup> A expressão condições objetivas da arte contemporânea não denota todas as condições de possibilidade de tal arte, mas apenas delineiam aspectos objetivos, e não regras, do *modus faciendi* da arte contemporânea.

## INTRODUÇÃO

A *Crítica da faculdade do juízo* como parte de seu “sistema crítico” apresenta-se como a elucidação de uma faculdade, em que os objetos são os sentimentos de prazer e dor expressos em juízos que possuem a forma da conformidade a fins, a qual se encontra entre o teórico e o moral, e pode ser compreendida como a culminação da filosofia transcendental kantiana. O sistema crítico, pode-se dizer que começou com a *Crítica da Razão Pura* de 1781, na qual Kant inaugura não apenas sua fase *Crítica*, mas também parece fundamentar todo o sistema, particularmente o livro se detém em investigar as condições *a priori* de nosso conhecimento. Antes de investigar como se deve conhecer deve-se compreender como o conhecimento é possível, parece ser uma boa sistematização do modo *Crítico* aplicado ao conhecimento. Kant demonstra que inerente às propriedades que constituem o ser humano a razão possui faculdades que funcionam como condição da relação do ser humano com o mundo. As faculdades remetem a capacidades gerais do sujeito como a faculdade de conhecimento, faculdade de desejar e faculdade do sentimento de prazer e dor que correspondem a outras faculdades mais particulares como a faculdade do entendimento, a faculdade da imaginação e razão. As faculdades autônomas possuem um princípio *a priori* que dá sua forma, a capacidade puramente subjetiva e anterior a toda a experiência que permite seu funcionamento.

Algumas hipóteses são elencadas pelos comentadores de Kant para justificar a necessidade da *CFJ*, também denominada de “Terceira Crítica”: 1) a descoberta do problema da finalidade; 2) a necessidade de tratar novos temas como o gosto e; 3) a busca de uma passagem da razão especulativa à razão prática, permitindo uma melhor ordenação para o sistema *Crítico*. Parece que todas estas hipóteses são bastante plausíveis e pensamos não estarem em contradição e sim que conformam um conjunto de problemas objetivamente presentes nessa obra. Destarte a terceira Crítica trata a finalidade de um modo completamente inovador, permitindo a ascensão, pela faculdade do juízo, do pensamento partir da particularidade à universalidade, quando o universal não é dado; trata de problemas ainda não colocados como o problema da beleza e do sublime, derivados do gosto; e apresenta uma transição possível entre o conhecimento e a moral. Contudo, pensamos que ainda que esses aspectos estejam presentes e sejam realmente importantes,

nenhum dos três pode ser o aspecto principal da terceira crítica e de sua necessidade. Cada qual se colocado como aspecto principal levará a uma veia interpretativa na tradição kantiana. Talvez, e assim pensamos, o principal seja tratar a faculdade do juízo de forma tão autônoma quanto pode-se tratar as demais faculdades e compreender os momentos de inter-relação e interpenetração entre as faculdades como um aspecto do sistema crítico que não deve determinar uma faculdade específica.

Contudo, na terceira crítica todas as “conquistas” críticas do sistema estão à disposição de Kant e são utilizadas segundo a necessidade da fundamentação da faculdade do juízo em particular e da sistematicidade em geral. O juízo utiliza faculdades semelhantes às faculdades utilizadas pelo conhecimento, contudo possui uma forma subjetiva própria que lhe dá autonomia e a diferencia. Deste modo a compreensão da operação do conhecimento pode facilitar a compreensão da faculdade de julgar.

Em seu livro *Kant and the Capacity to Judge*, Béatrice Longuenesse apresenta de um modo bastante didático o processo do conhecimento, que pode esclarecer o processo do julgamento. É de se ressaltar que essa posição pode derivar de uma compreensão que subsume a faculdade de julgar à faculdade do conhecimento, como demonstrou Henry Allison no seu livro *Kant's Theory of Taste*. Contudo realizada essa ressalva pensamos poder utilizá-la dado a profundidade didática que possui. (LONGUENESSE, 2000)

Longuenesse demonstra que, no sistema crítico, a síntese não representa somente a adição de uma coisa à outra formando uma terceira, cuja constituição contém parte de uma e de outra coisa, mas ela lembra que o terceiro elemento constituído pela relação de dois outros é qualitativamente distinto dos anteriores. Essas duas compreensões de síntese referem-se às acepções matemática e geométrica respectivamente. A partir dessa explicação, Longuenesse apresenta as três sínteses que constituem o conhecimento, segundo Kant. Ainda que apresentadas de forma sequencial, deve-se compreender que ocorrem ao mesmo tempo como uma única ação, a divisão é apenas didática, assim a primeira é a síntese da apreensão na intuição, que produz uma sensação fruto da relação dos sentidos com o objeto. Essa sensação, juntamente com as imagens da faculdade de imaginação, realiza a segunda síntese que é a da reprodução, cujo produto é uma representação. As representações constituem a unidade do múltiplo das sensações formando

uma representação única que, relacionada a conceitos pelo entendimento, realiza a síntese chamada na *Crítica da Razão Pura* de “reconhecimento” ou “reconhecimento”, cujo produto é o conhecimento. Essa última síntese também pode ser denominada “reflexão”. Desse modo, reflexão chama-se o processo de síntese de representações e conceitos que pode ser realizado de dois modos, determinante e reflexivo. Nesse ponto se distinguem os juízos de conhecimento, de um lado, que possuem necessariamente a forma “lógica” determinante, isto é, a aplicação de um conceito universalmente dado à representação particular, determinando o conhecimento do objeto. De outro lado, os juízos reflexivos que não são juízos de conhecimento, ainda que os juízos reflexivos teleológicos sejam “lógicos” reflexivos, os quais permitem que o pensamento parta de um objeto particular ao universal quando o universal não é dado. A terceira síntese é o “momento”- chave para se esclarecer e compreender a posição do juízo reflexivo dentro do sistema kantiano e, particularmente, sob a sua forma reflexiva *estética*.

Encontra-se no juízo reflexivo o fundamento sobre o qual pretendemos erguer a crítica da arte contemporânea. É importante compreender esse juízo como não sendo submetido às regras “lógicas” objetivas, como são os casos dos juízos (reflexivos) teleológicos ou dos juízos (determinantes) teóricos. Os juízos reflexivos estéticos tampouco possuem conceitos que os determinam, como os juízos de conhecimento. Destarte no momento da relação da faculdade de imaginação, por meio da representação, com a faculdade de entendimento, através de seus conceitos, não se alcança uma determinação e as faculdades entram em um jogo, no qual não há coerção ou determinação. Esse jogo devém em um equilíbrio entre as faculdades, vivificando-as e originando um juízo complacente, fundamentado apenas na reflexão estética.

Brevemente sobre os juízos no sistema *Crítico* kantiano, podemos classificá-los em três tipos, a saber: juízos analíticos, que separam as partes na busca das condições de possibilidade de algo e apresentam asserções sobre a própria constituição do objeto investigado; juízos sintéticos, que representam um salto no conhecimento analítico formulando uma nova proposição, ampliando o conhecimento; eles podem ser *a priori* ou *a posteriori*: são *a priori* quando expandem o conhecimento e precedem constituindo a experiência (ex. o quadrado da hipotenusa é igual à soma dos quadrados dos catetos) e são *a posteriori* quando se relacionam com a experiência (ex. o fogo queima); finalmente, os

juízos estéticos, cujo fundamento é a reflexão estética, sem regras objetivas e sem conceitos, e assim puramente subjetivos, a esse nos dedicaremos mais profundamente nesse trabalho.

## 1 – SINOPSE DA *CRÍTICA DA FACULDADE DO JUÍZO*

A *Crítica da Faculdade do Juízo* é dividida em duas partes: Crítica da Faculdade de Juízo Estética e Crítica da Faculdade de Juízo Teleológica. Esta última trata dos juízos que se referem à forma no objeto que corresponde a um fim natural, ou seja, considerada objetivamente; dessa parte não trataremos nesse trabalho dada a sua extensão e também por ela conter um conjunto de problemas diversos que ultrapassam os objetivos desta dissertação. Aquela, a Faculdade de Juízo Estética, trata da forma através da qual o sujeito se torna consciente do estado em que suas próprias faculdades, ou simplesmente seu ânimo, se encontram a partir da relação direta de seus sentidos com os objetos. Essa relação, inicialmente objetiva, volta-se para o aspecto puramente subjetivo, isto é, para a conformidade a fins, cuja meta não é o gozo das sensações nem o interesse intelectual do conhecimento, mas uma “sensação” subjetiva, um sentimento que não se relaciona com o objeto e origina-se do jogo entre as faculdades subjetivas, o que a caracteriza como puramente subjetiva, e é essa primeira parte do livro de Kant que nos propomos fazer uma exegese.

A “Crítica da Faculdade do Juízo Estética” está, por sua vez, dividida em duas seções: a Analítica da faculdade de juízo estética e a Dialética da faculdade de juízo estética. Esta contendo 6 parágrafos<sup>6</sup> sem subdivisões. Aquela se divide em dois livros, a saber: a Analítica do belo, 1º Livro com 22 parágrafos divididos em quatro momentos seguidos de uma Observação geral sobre a primeira seção da Analítica e a Analítica do sublime, 2º livro com 7 parágrafos subdivididos em: A. Do matemático-sublime e B. Do dinâmico-sublime na natureza seguidos de uma Observação geral à exposição dos juízos reflexivos estéticos. Mesmo que Kant não tenha separado numa seção à parte dentro da primeira parte (Crítica da Faculdade do Juízo Estética), os 25 parágrafos da “Dedução dos juízos estéticos puros”, nós vamos tratar dela aqui de modo autônomo e independente, e não como uma parte dos livros 1 ou 2, levando em conta sua importância e profundidade.

---

<sup>6</sup> Kant utiliza em seu texto a forma de § (parágrafo) para separar as seções que seguem sequencialmente por todo o livro, assim por parágrafos estaremos nos remetendo a essas divisões do texto de Kant e não à denotação gramatical.

## 1.1. A Analítica do belo

Pode-se compreender que o *gosto*, na obra de Kant, é a faculdade de ajuizamento (*Beurteilung*) do *belo*, e por isso a *Crítica* deve investigar as condições que possibilitam o julgamento de algo como *belo*. O início dessa investigação, a *Analítica do belo*, está dividida em quatro momentos que representam, por sua vez, quatro aspectos fundamentais aos quais, para ser legítimo, o juízo deve atender, a saber: 1) segundo sua qualidade – fica determinado que o juízo deve ser “independente de todo interesse” (KANT, I., AA, 05: 16, t.55); 2) segundo sua quantidade – que belo é o que agrada universalmente sem conceitos; 3) segundo a relação – em que demonstra que “a beleza é a forma da conformidade a fins de um objeto, na medida em que ela é percebida nele sem representação de um fim” (KANT, I., AA, 05: 61, t.82) e; 4) segundo a modalidade – momento no qual se demonstra que a complacência no objeto é necessária universalmente, sem que seja utilizada qualquer ligação a conceitos.

### 1.1.1. Primeiro momento do juízo de gosto (*Geschmacksurteil*)

A análise do juízo de gosto segundo sua qualidade (*Qualität*), primeiro momento da “Analítica do Belo”, apresenta já no primeiro parágrafo, que o juízo de gosto deve ser estético, i.e., que se refere à representação subjetiva do objeto julgado, simplesmente no que se refere ao sujeito espectador, e não à referência desse sujeito, pela faculdade do entendimento, ao objeto. A afirmação polêmica de que o juízo do belo não é lógico se refere, principalmente, à ausência da ligação determinante de representações a conceitos realizada pelo entendimento no processo de conhecimento. A relação do juízo sobre a beleza com a representação subjetiva (*Vorstellung*) se refere principalmente à consciência que o sujeito possui da representação por meio da “sensação de complacência (*Wohlgefallen*)” (KANT, I., AA, 05: 5, t. 48). Há que, antecipando um pouco o texto,

---

<sup>7</sup> Existe uma profunda discussão com respeito à tradução desse conceito por “complacência” – escolha de Valerio Rohden e Antônio Marques – como a proposta bastante defendida – por exemplo, por Verlaine de Freitas – de que a melhor tradução desse termo é “comprazimento” – termo que não possui a conotação pejorativa que complacência adquiriu na língua portuguesa, segundo o mesmo Freitas. No entanto, decidimos seguir a tradução de Rohden e Marques, não só por um motivo pragmático, uma vez que é a tradução que

contudo, deixando para aprofundar no momento oportuno, esclarecer a separação fundamental entre sensação (*Empfindung*), que é resultante da relação dos sentidos (*Sinnen*) do sujeito com o objeto, e o sentimento (*Gefühl*), que se apresenta como prazer ou desprazer fruto da relação do entendimento com a representação subjetiva. Destarte, pode-se compreender que o juízo de gosto, segundo sua qualidade, deve atender a um primeiro requisito, a saber: deve-se referir inteiramente ao sentimento que está relacionado à representação subjetiva do objeto e não à sensação direta, pelos sentidos, do objeto, nem ser resultado da determinação dessa representação por conceitos do entendimento, ainda que essa determinação seja possível.

O segundo parágrafo apresenta uma segunda exigência para o juízo de gosto, ainda segundo sua qualidade, e essa se refere ao fato de que o juízo de gosto deve ser independente de todo o interesse. Por interesse, deve-se compreender “a complacência que ligamos a representação da existência do objeto” (KANT, I., AA, 05: 05, t. 49). Por existência podemos compreender a completude material do objeto na relação direta deste com o sujeito. Assim, para o juízo de gosto, deve-se abstrair a sensação da relação direta com o objeto – sensação objetiva, e assim, revelar a contemplação do sujeito de si mesmo, de seu sentimento. Isso não deve implicar em que o objeto deixe de suscitar outras conexões mesmo aquelas conceituais, contudo, implica que essas relações devam ser desconsideradas no juízo de gosto, para que esse se direcione menos ao objeto e mais ao sentimento de prazer (*Lust*) ou desprazer (*Unlust*) resultante da reflexão (*reflexion*). Em uma nota, nesse parágrafo, o próprio filósofo explica que o desinteresse, que fundamenta o juízo de gosto, não deve ser confundido com o desinteresse pelo juízo, visto que pode existir um grande interesse intelectual e até social pelo juízo. A elucidação do problema do desinteresse deve ficar mais clara, segundo Kant, na comparação da complacência pura e desinteressada do juízo de gosto com tipos de juízos interessados, o que é apresentado nos parágrafos 3 e 4 tratando da complacência no agradável (*Angenehme*) e da complacência no bom, duas formas de prazer interessadas que se deve distinguir da contemplação desinteressada do belo.

---

utilizaremos no decorrer de toda a Dissertação, como também porque, diferentemente de Freitas, compreendemos que complacência diz mais da harmonia e equilíbrio do que o comprazimento, que parece limitar o sentimento subjetivo às formas do prazer.

Com o empenho em esclarecer o problema do desinteresse por meio da comparação de prazer interessado a prazer puro, Kant passa no terceiro parágrafo a descrever um tipo de juízo que denomina de agradável (*Angenehme*). “Agradável é o que apraz aos sentidos na sensação” (KANT, I., AA, 05: 7, t. 50) define Kant já no início deste parágrafo. E segue esclarecendo a dualidade de significados que a palavra sensação possui; 1) quando utilizada de maneira objetiva e; 2) quando utilizada de maneira subjetiva. Ao que se pode compreender que uma sensação objetiva é a que é fruto de uma relação direta dos sentidos com o objeto e resulta em uma “representação objetiva dos sentidos” (KANT, I., AA, 05: 9, t. 51), pois o objeto causa uma impressão nos sentidos que determinará uma inclinação ou ainda uma intuição objetiva que pode ser utilizada para o conhecimento como uma “receptividade pertencente à faculdade do conhecimento” (KANT, I., AA, 05: 9, t. 51). A segunda, a sensação subjetiva, Kant define como sentimento e assim deve se referir a prazer ou desprazer, limitando-se inteiramente à subjetividade. Dessa maneira, os sentimentos não se referem às representações dos objetos como cor ou formato, que fazem parte da primeira síntese do conhecimento<sup>8</sup>, e sim ao que no sujeito faz o objeto ser considerado como suscetível de uma contemplação prazerosa ou não. O agradável, pode-se compreender, pertence à sensação subjetiva, contudo sua caracterização como uma complacência ligada a interesse pode ser demonstrada se se percebe que por meio dos sentidos o objeto, na relação direta com o sujeito, sacia ou até complementa uma querença<sup>9</sup> que se apresenta no sujeito causando assim um tipo de prazer inteiramente dependente e relacionado ao objeto, uma vez que, expressa uma referência à existência do objeto na medida que determina o estado do sujeito ao ser afetado pelo objeto. O agradável, dessa maneira, está relacionado a um gozo individual e abdica do juízo e da concordância alheia, expressa-se por meio de assertivas com: “eu gosto de” ou “isso me agrada” sem qualquer imposição ou pretensão de acordo alheio, ainda que esse acordo possa, de fato, existir. O que incapacita o agradável de adquirir a legitimidade do juízo sobre a beleza, que como veremos mais adiante deve adquirir o molde de um juízo universal que cobra concordância geral, ainda que subjetivamente.

---

<sup>8</sup> Seguindo a posição de Longuenesse, já apresentada aqui na Introdução, penso poder dividir o conhecimento em três momentos da síntese, a saber: síntese das sensações; síntese das representações e síntese dos conceitos. A reflexão pode ser explicada na 3ª síntese.

<sup>9</sup> Ato de querer a alguém ou a alguma coisa; afeto. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0

Kant apresenta no quarto parágrafo um segundo tipo de comprazimento interessado, o comprazimento no bom, que é definido por: “Bom é o que apraz mediante a razão pelo simples conceito” (KANT, I., AA, 05: 10, t. 52). O filósofo distingue “o bom para algo”, o útil, que causa um prazer (ou satisfação) enquanto possibilidade de realização, i.e., enquanto meio, e o “bom em si” que causa prazer por si mesmo. As duas definições mobilizam o conceito de fim e expressam interesses na medida em que se referem à existência do objeto. Fim é um conceito que antecede o objeto, seja em sua forma, seja na sua existência material, e o próprio objeto é pensado como consequência ou efeito do conceito. Isso explicado de maneira simplista, porém mais didática, pode ser visto quando a partir do conceito de cadeira, construímos uma cadeira e essa deve ter determinadas características que estão presentes no conceito de cadeira. Se cumprir e estiver de acordo com essas características pode-se dizer que o objeto contemplou seu fim, que era ser uma cadeira. Assim no bom o conceito está dado anteriormente tanto em seu formato “bom para” (útil), quanto no formato “bom em si”. O filósofo ressalta que o prazer no belo, diferentemente do bom, não depende de conceitos e sim que “depende de uma reflexão sobre um objeto, que conduz a um conceito qualquer (sem determinar qual)” (KANT, I., AA, 05: 11, t. 52), o que demonstra a mobilização da faculdade do entendimento para o juízo do belo, tal qual para o sentimento de bom, contudo, não na mesma maneira em que é mobilizada para o conhecimento, pois, no belo, jamais se determina um conceito específico. Isso ficará mais claro na sequência do texto, nesse momento há ainda que ressaltar que o conceito de fim também é utilizado para distinguir o bom do agradável, demonstrando que este diz respeito apenas à relação dos sentidos com os objetos num sentimento de prazer imediato e individual, enquanto aquele, o bom, se refere a um conceito de fim, a um prazer superior, em comparação ao agradável, na medida em que não visa um gozo egoísta, e sim, que remete a uma relação entre a razão e o querer (vontade). Essa distinção suscita, no texto, uma rápida, porém interessante, discussão sobre a felicidade, cuja análise ultrapassa o objetivo desta dissertação.

No parágrafo 5, último do primeiro momento da analítica do juízo de gosto, Kant realiza a comparação dos três modos de sentimento de prazer já apresentados, i.e., entre o agradável, o bom e o belo. Tanto o interesse pelo objeto suscitado na sensação imediata de prazer que causa, quanto a objetivação da vontade expressa em um querer, demonstram que

o agradável e o bom, respectivamente, remetem à faculdade da apetição, expressando um prazer prático, patológico (no sentido em que satisfaz ao corpo de uma maneira condicionada com estímulos do objeto), que põem em relevo a complacência subjetiva com o objeto e com sua existência e não apenas com sua representação, relação que fundamenta o desinteresse do juízo de gosto. Por outro lado, o juízo de gosto se funda numa contemplação do sujeito de si mesmo, do sentimento de prazer ou desprazer resultante da representação subjetiva, apartada da existência do objeto e tampouco se deve referir à determinação de um conceito dado, i.e., de um fim determinado. Esses três sentimentos representam modos de representações distintas das relações subjetivas de prazer e devem ser identificados segundo a expressão mais precisa que designa a complacência de cada um. Assim, Kant demonstra que ao “*agradável* chama-se para alguém aquilo que o **deleita**; *belo*, aquilo que meramente o **apraz**, *bom*, aquilo que é **estimado**, aprovado, isto é, onde é posto por ele um valor objetivo.” (KANT, I., AA, 05: 16, t. 54) Da relação com o agradável e com o deleite, Kant deriva a inclinação para com o objeto; e com o bom e com a estima, a representação de algo que mediante a razão é apresentado como vontade. Ele demonstra ainda que em ambos falta liberdade para o prazer subjetivo, pois, “todo interesse pressupõe necessidade ou a produz” (KANT, I., AA, 05: 16, t.55) e a necessidade, que é sempre material, inibe o julgamento livre e subjetivo da representação no juízo de gosto. Somente o favor (*Gunst*), derivado da relação gratuita com a mera representação ou, com outras palavras, da relação desinteressada entre um sujeito (espectador) e um objeto (no caso de Kant, belo da natureza), e que por isso não possui necessidade nem sequer a ambiciona, pode ser considerado como uma complacência *livre*. Somente o belo pode ser considerado como “uma complacência desinteressada e livre” (KANT, I., AA, 05: 15, t. 55) que nada mais é do que o reconhecimento de um “favor” da natureza.

Kant conclui o primeiro momento da análise sobre o juízo de gosto com uma síntese na qual expressa a essência do belo segundo sua qualidade, estabelecendo que o “gosto é faculdade de ajuizamento de um objeto ou de uma representação mediante uma complacência independente de todo interesse”. Daí se compreende que quando nos referimos ao gosto estamos utilizando a faculdade de julgar não visando uma síntese objetiva de sensações e objeto ou de representações a finalidades, mas sim referida à complacência livre e desinteressada do sujeito de si mesmo na medida em que é afetado

pelo objeto. Kant ainda complementa: “o objeto de uma tal complacência chama-se belo” do que se infere que a única complacência verdadeiramente desinteressada é um sentimento subjetivo que se chama belo e ainda: que o único juízo de gosto livre e desinteressado é o juízo do belo. (KANT, I., AA, 05: 16, t.55)

### 1.1.2. O segundo momento do juízo de gosto

Kant define o segundo momento de sua investigação sobre o juízo de gosto como a análise desse juízo segundo a quantidade. Essa investigação é apresentada do parágrafo 6 ao 9, o qual conclui com uma síntese desse momento. Já no parágrafo 6 desvela-se a característica do juízo sobre o belo, a de ser representado sem conceitos e ainda como objeto de uma “complacência universal”. Essa universalidade é apresentada como uma consequência da abstração de todo o interesse, pois o sujeito se sente livre de todo e qualquer interesse individualista, portanto, seu juízo está fundado em algo que pode ser pressuposto em todos os outros, pressuposto esse que constitui uma condição universal do juízo de gosto. O sujeito expressa esse juízo como se fosse uma característica do objeto ou ainda como um juízo lógico<sup>10</sup>, a partir de conceitos gerais do objeto, entretanto, nem um nem outro podem fundamentar a exigência de universalidade, visto que a universalidade exigida no autêntico juízo de gosto puro não pode ser baseada nem no objeto, nem em conceitos. Assim Kant expressa, em termos aparentemente paradoxais, haver no juízo de gosto uma “reivindicação de universalidade *subjetiva*”. (KANT, I., AA, 05: 18, t.56) A semelhança com juízos lógicos ou objetivos já exprime, na sua forma, a exigência do universal, i.e., do assentimento de todos e de qualquer um. No entanto, este universalismo do juízo de gosto é alcançado sem um fundamento objetivo ou lógico, como se dá no caso dos juízos teóricos e práticos. A fundamentação desse juízo na subjetividade será explicada mais adiante.

No parágrafo 7 Kant retoma os três modos de representação do sentimento de prazer e compara agradável e bom com o belo segundo a categoria da quantidade. A

---

<sup>10</sup> Lógicos na tradição kantiana é sinônimo de objetivo e por isso usaremos por toda a dissertação o termo “lógico” no sentido que Kant deu a ele especificamente na *CFJ*, isto é, como sinônimo de “objetivo”, por oposição ao “estético”, sinônimo de “subjetivo”

primeira comparação apresenta o agradável contraposto ao belo. Kant esclarece que o agradável é um juízo singular, i.e., do indivíduo que o expressa, cada indivíduo possui o seu próprio agrado, pois esse resulta de um prazer dos sentidos imediato, destarte, no juízo do agradável rege o princípio: “cada um tem seu próprio gosto” (KANT, I., AA, 05: 19, *t.57*). Já para o belo há a exigência necessária da universalidade. Não se deve pensar que necessidade representa aqui um exagero, pois, Kant destaca que não possuir universalidade, para o belo, i.e., dizer que “cada um possui seu gosto particular” é o mesmo que dizer “não existe absolutamente gosto algum, isto é, um juízo estético que pudesse legitimamente reivindicar o assentimento de qualquer um” (KANT, I., AA, 05: 20, *t.57*). Kant chama de ridícula a tentativa de se expressar um juízo de gosto como individual, pois sua forma já pressupõe uma exigência. Quando se diz: “Algo é belo!” não se diz que é belo apenas para o sujeito que profere a sentença, mas trata sim o belo como se fosse uma característica do objeto, uma propriedade perceptível por qualquer um e por isso se expressa imperativamente como se exigisse de seus semelhantes a concordância imediata. Isso não ocorre porque ao proferir tal juízo tenha-se considerado um suposto gosto da maioria ou de uma autoridade que determine tal padrão, mas exatamente ao contrário, porque o juízo de gosto puro é livre. Aos que negam a beleza proferida num juízo de gosto, pode-se negar também que eles tenham bom gosto e nisso se constata a representação da força dessa exigência de universalidade. Kant ainda demonstra que pode existir uma concordância de fato, até mesmo unânime, no agradável, contudo essa unanimidade se baseia em regras empíricas, casuais - como as regras sociais, de etiqueta ou hábitos - e diferentes das universais – ainda que subjetivas – as quais são exigidas de direito para o juízo do belo. Ao tratar da comparação com o bom, Kant mostra, em poucas linhas, que o bom exige, tal qual o belo, uma universalidade, contudo essa universalidade está assentada sobre um conceito, que é sempre e essencialmente universal, o que não ocorre nem com o belo nem com o agradável.

A universalidade do juízo sobre a beleza é caracterizada, no parágrafo 8, como subjetiva. Essa particularidade do juízo estético não deve, segundo Kant, passar despercebida para um filósofo transcendental. Este deve perguntar o que permite uma universalização, se não se pode fundamentá-la em conceitos ou, ainda, no próprio objeto? A esse esforço, promete Kant, o pensador será recompensado com o desvelamento “de uma

propriedade de nossa faculdade de conhecimento, a qual sem este desmembramento teria ficado desconhecida” (KANT, I., AA, 05: 21, t. 58). Contudo, nesse momento do texto ainda não analisa profundamente em quais elementos se baseia essa universalidade e concentra-se em demonstrar suas peculiaridades. Destarte, retoma a fundamentação do juízo sobre o belo para distingui-lo de seus pares, agradável e bom, segundo a base quantitativa desses juízos. Kant demonstra que no agradável existe a exigência de uma relação direta do sujeito com o objeto e que esse juízo se fundamenta no prazer que o objeto causa no sujeito. Assim, tal como o belo, o agradável é um juízo subjetivo, estético, mas, por outro lado e diferentemente dele, não exige universalidade. Trata-se de um juízo singular de um prazer individual que se expressa como uma posição subjetiva e singular. Uma curiosidade dessa relação é que em muitos casos o juízo do agradável, que se assenta nos sentidos, possui uma ampla aceitação e um extenso acordo, contudo não exige universalidade, em contrapartida o juízo do belo, que se assenta no gosto de reflexão e exige universalidade, encontra, não poucas vezes, rejeições. Por isso há que se distinguir a universalidade de direito (nos casos do Belo e do Sublime, para Kant) da universalidade de fato. Esclarecendo essa relação o filósofo de Königsberg nos leva a analisar o juízo que possui uma universalidade incontestada, o juízo lógico (ou juízo de conhecimento).

O juízo lógico possui uma validade objetiva e universalmente válida, pois esse juízo se fundamenta em conceitos do entendimento e expressa um caso da universalidade objetiva. Por isso, a validade para todos os objetos pressupõe evidentemente a validade para todos os que julgamos, isto é, *subjetiva*. Mas, o que importa aqui é que o juízo lógico é objetivo, por oposição ao estético que é subjetivo. Todos concordarão estar diante de uma cadeira se o objeto que se lhes apresenta contiver todas as “notas comuns” que delimitam o conceito de cadeira: ter um assento, pés que sustentam, apoio para as costas (se não tiver, será apenas um banco) e assim por diante. Em compensação, do juízo estético, puramente subjetivo, não se pode derivar uma universalidade objetiva, ainda que tal juízo cobre universalidade. A beleza não é um predicado do objeto, ainda que assim pareça expressar-se.

O juízo de gosto expressa uma validade comum (*Gemeingültigkeit*) como referência ao sentimento de prazer ou desprazer. Do ponto de vista da quantidade lógica, é um juízo singular, i.e., é um juízo proferido por um indivíduo fruto de uma relação direta

deste com o objeto, porém que se refere à complacência subjetiva e não à relação com o objeto ou com conceitos. Todavia, Kant ainda recusa que esse juízo estético, universalmente válido, possa ser utilizado como fundamento de um juízo lógico, como por exemplo, quando o juízo apresente uma comparação ou aglutinação de vários singulares. A ausência do predicado objetivo no juízo sobre o belo não permite que esse obtenha uma regra para convencer ou coagir a concordância mútua, o filósofo diz: “não pode haver tampouco uma regra, segundo a qual alguém devesse ser coagido a reconhecer algo como belo” (KANT, I., AA, 05: 25, *t.* 60). Ele acrescenta que uma representação conceitual no julgamento leva o sujeito a perder toda a possibilidade da representação da beleza. Quando o sujeito expressa o julgamento do belo deve submeter o objeto a seus próprios sentidos, “como se dependesse da sensação” mas expressa esse juízo segundo, e afeiçoado, numa “voz universal”, por um fio invisível, uma ideia unânime e por isso aguarda uma concordância universal, anunciada na própria expressão Beleza. Esse juízo não postula o acordo de todos os que julgam e também não (ou quase nunca) o terá, contudo, o imputa a todos, como se fosse o caso de uma regra ou uma característica do objeto, pois essa prescrição é uma necessidade do próprio juízo, necessidade que será analisada transcendentemente no quarto momento.

No parágrafo final (9º §) do segundo momento da analítica do belo, Kant apresenta um problema que ele mesmo considera a “chave da crítica do gosto”, qual seja: se no juízo de gosto o prazer é consequência do ajuizamento do objeto e assim, consequentemente, o não o antecede ou se, inversamente, o prazer antecede o ajuizamento do objeto e é a causa do juízo da beleza. Já no início da análise, apresenta a impossibilidade de se pensar o prazer como antecedente do juízo, pois, se assim fosse, este juízo representaria apenas a necessidade da comunicabilidade universal de tal prazer. Como vimos anteriormente, a universalidade do juízo de gosto somente é alcançada por meio da abdicção de todo o interesse particular. A anterioridade do prazer ao juízo resultaria de um interesse imediato, como um agrado das sensações, fato que se esclarece pela dependência sensível desse juízo. O prazer que resulta das sensações com o objeto na representação, não pode exigir qualquer universalidade, uma vez que o prazer aqui possui um alcance privado e individual.

A comunicabilidade universal do prazer, i.e., de um estado de ânimo na relação do sujeito com o objeto numa representação, deve ser compreendida como o fundamento do

juízo de gosto e assim, anteceder o prazer, sendo deste modo sua origem. Kant faz uma objeção à sua própria “tese” e se pergunta se é possível uma universalidade que não esteja amparada por conceitos. Contudo uma representação somente pode ser comunicada pelo fato de pertencer ao conhecimento, sendo essa a condição de sua objetivação e de possuir um referencial à universalização, o que possibilita a concordância universal. (KANT, I., AA, 05: 27, t.61) Relação que, aparentemente, entra em colisão com a necessidade da fundamentação *subjetiva* do juízo de gosto, sem conceito do objeto. A esse problema Kant demonstra que o comunicado não é um juízo do objeto, mas de um estado de ânimo, prazer ou desprazer, resultante da relação das faculdades de conhecimento, representação e imaginação, suscitado pela relação da representação do objeto com o “conhecimento em geral” (KANT, I., AA, 05: 28, t. 61).

Tentaremos seguir aqui a descrição kantiana do que acontece no juízo de gosto. Trata-se de um estado de ânimo suscitado pela relação das faculdades de conhecimento que são postas em jogo, sem a subordinação da representação a um conceito determinado. O juízo do belo exprime a consciência do livre jogo das faculdades, sentida como sentimento de prazer. Tentando compreender: numa primeira etapa, segue-se a mesma lógica do conhecimento, e assim tudo começa com uma relação entre o objeto com a sensibilidade, que representa o objeto na forma de uma intuição, que se relaciona, por sua vez, com a faculdade de imaginação, a qual sintetiza a representação do objeto dado. Mas, é na última etapa do processo que se diferenciam o juízo do belo e o lógico, do conhecimento. Então, o juízo não conclui: “Isto é um cachimbo”, aplicando um conceito empírico – cachimbo – ao objeto que está percebendo, como fazemos continuamente na nossa vida cotidiana; àquele que formula o juízo de gosto pouco importa “identificar” o objeto, por exemplo, no caso, para fumar. Ele nem é um fumante.

Assim, no juízo de conhecimento, denominado por Kant “juízo lógico”, a representação se liga a um conceito a fim de identificar, na realidade, apenas um caso desse conceito. Já no juízo de gosto, é como se o sujeito flanasse dentro de si mesmo, ele volta a sua atenção sobre si mesmo, sobre a relação dessa representação do objeto pela imaginação com o entendimento, o conceito fica indeterminado e as faculdades de imaginação e entendimento entram em um jogo livre, pois não há coerção de uma faculdade sobre outra. É esse estado subjetivo do jogo livre entre as faculdades, ao mobilizar as faculdades de

conhecimento, que permite a comunicabilidade universal do juízo de gosto, conquanto fornece as condições de possibilidade da concordância de qualquer um.

### 1.1.3. O Terceiro momento do juízo de gosto

Kant define o terceiro momento de sua investigação sobre o juízo de gosto como a análise desse juízo segundo a categoria da relação, a saber: “segundo a relação dos fins que nele é considerado”. Como um filósofo sistemático, Kant começa, já no primeiro parágrafo desse momento, §10, explicando o que deve ser considerado como conformidade a fins no geral para posteriormente apresentar a forma particular que essa conformidade a fins possui no juízo de gosto. Assim esclarece que “fim é o objeto de um conceito na medida em que este for considerado como a causa daquele” (KANT, I., AA, 05: 32, t.64) ao que se compreende que, para Kant, um conceito se apresenta como condição de possibilidade para um objeto, do qual se pode dizer que seja um fim, representado precedentemente no conceito; e essa relação transcendental entre o objeto e o conceito é justamente a “conformidade a fins”. Na construção de uma cadeira, por exemplo, tem-se como fim um objeto determinado, com características determinadas, que para estar conforme a seus fins deve contemplar as características e finalidade contida no conceito de cadeira.

O conceito é, para Kant, condição de possibilidade porque ele nos concede a “regra” para construir o objeto. No caso da matemática é mais simples exemplificar: o conceito de triângulo permite que se construa uma figura de três lados, cujos ângulos somam sempre 180°. Destarte, para se pensar a conformidade a fins, no caso teórica, deve-se pensar que o conceito é fundamento e causa determinante do objeto e, portanto, deve anteceder-lo. Assim, dizer de um objeto que ele está “em conformidade (de acordo) com o seu conceito” é o mesmo que dizer que a possibilidade dele foi dada pelo conceito; num certo sentido, ele é “efeito” de seu conceito! Na conformidade a fins teórica, um conceito antecede o (é “causa” do) objeto. Quando observamos a natureza, podemos compreender os motivos porque a chuva cai, mas podemos apenas vê-la e acompanhar suas gotas caindo sem qualquer finalidade. Kant esclarece que a consciência desta relação transcendental com o estado subjetivo pode ser designada de “sentimento de prazer e desprazer”, visto que se,

conscientemente, existe a busca por conservar-se no estado subjetivo proveniente da conformidade a fins, chama-se prazer; e por outro lado, se há a repulsa ou tentativa consciente de impedir ou eliminar o estado subjetivo proveniente dessa conformidade chama-se desprazer.

Kant explica que a ação segundo fins é própria de outra faculdade humana, a apetição, na medida em que a ação está fundada e é antecedida pela vontade, que está, por sua vez, determinada por um conceito. Esse conceito, no caso, é uma representação de um fim, e por isso, por meio da apetição pode-se explicar com maior clareza a possibilidade de uma conformidade a fins. Na faculdade de apetição o sujeito parte da vontade, que estabelece não só a finalidade como as regras e executa as ações de acordo com elas. A vontade comandada pela razão é a condição de possibilidade para a ação. Essa ação deve estar de acordo com, deve ser, portanto, conforme aquela representação que a precedeu e assim contemplar a regra ordenada pela razão por meio da vontade.

Contudo, como se dá no caso do belo natural, a conformidade a fins pode ocorrer sem que haja uma representação de fim precedente, na medida em que não podemos atribuir à natureza uma vontade como causa. Seria projetar sobre a natureza algo que é humano! Somos nós, seres humanos que agimos para alcançar determinados fins. Por isso, o belo natural nos induz a pensar numa natureza “finalista”, queremos dizer, parece só poder ser compreendido como se existisse uma vontade (divina) como sua causa. Os motivos de a natureza se apresentar bela continuarão insondáveis. A gratuidade da natureza nos escapa! A lógica humana é econômica! A natureza não necessitava (no sentido forte da necessidade) ser bela! Para experimentar a forma bela que a natureza nos oferece gratuitamente, Kant estabelece a necessidade de o sujeito pressupor uma conformidade a fins, sem a qual, ele afirma, não seria possível observar (“experimentar” mesmo) a beleza do objeto. E, repetindo: esse tipo particular (estético) de conformidade a fins justamente ocorre sem uma representação de fim, por isso reduz-se à *forma* dos objetos.

No décimo primeiro parágrafo Kant estabelece a forma da conformidade a fins como fundamento do juízo de gosto. Deve-se logo esclarecer que, diferentemente do prazer apetitivo (ou “interessado”, que é quase sinônimo em Kant), que é sentido a cada vez que se realiza um fim, o prazer estético não pode ter, como já vimos antes, um interesse no objeto

como seu fundamento. Nenhum fim quer objetivo, quer subjetivo, pode servir de fundamento ao juízo de gosto, que está referido apenas a uma determinada (no caso do belo, harmônica) relação das faculdades, imaginação e entendimento, as quais são chamadas aqui de faculdades de representação, aqui suscitadas pela percepção do objeto.

Lembrando o que já foi estabelecido antes, quando proferimos um juízo de gosto estamos nos remetendo a essa relação das faculdades e não a algo no objeto. É verdade que poderíamos afirmar (sem conseguir aqui extrair todas as consequências) que a forma da conformidade a fins constitui uma condição de possibilidade desse juízo, mesmo se o próprio Kant não retorna a esse fundamento possível na “Dedução”. Assim, como sempre acontece na “Faculdade de Juízo *Estética*”, essa conformidade a fins tem alcance restrito à subjetividade e não pode ser projetada objetivamente, isto é, sobre a natureza. Por isso a forma da conformidade a fins existe no sujeito como condição prévia para o juízo de gosto. E o prazer estético tem referência apenas à forma do objeto, a qual prescinde de qualquer conhecimento.

No décimo segundo parágrafo Kant estabelece a condição fundamental para que o juízo de gosto possa ser considerado uma faculdade autônoma<sup>11</sup> i.e. que possua fundamentos *a priori*. A rápida digressão, na qual são relacionadas a dedução do fundamento *a priori* na apetição com a dedução desses fundamentos no juízo de gosto, visa somente afirmar a impossibilidade de se deduzir os fundamentos *a priori* do juízo de gosto da sensação ou de conceitos. Para Kant, esse fato representaria não apenas uma relação de causalidade direta com o objeto, mas também seria contraditório, pois partindo de qualquer um desses fundamentos os princípios somente poderiam ser conhecidos após a experimentação, *a posteriori*.

É assim que Kant apresenta a conformidade a fins como a forma *a priori* do juízo de gosto.

A consciência da conformidade a fins meramente formal no jogo das faculdades de conhecimento do sujeito em uma representação, pela qual um objeto e dado, é o próprio prazer, porque ela contém um fundamento determinante da atividade do sujeito com vistas à vivificação das

---

<sup>11</sup> Para Kant, uma faculdade só é autônoma se ela tiver um princípio próprio *a priori* que a fundamente. Assim como as categorias são um princípio *a priori* para o entendimento, o conceito de finalidade da natureza constitui um pressuposto transcendental da faculdade do juízo.

faculdades de conhecimento do mesmo, logo uma causalidade interna (que é conforme a fins) com vistas ao conhecimento em geral, mas sem ser limitada a um conhecimento determinado, por conseguinte uma simples forma da conformidade a fins subjetiva de uma representação em um juízo estético. (KANT, I., AA, 05: 36, t.68)

Essa importante passagem da *CFJ* esclarece diversos elementos gerais do juízo de gosto assim como estabelece seu fundamento *a priori*, mas, é importante destacar a identificação do sentimento de prazer com a *consciência* da conformidade a fins no jogo das faculdades e com a vivificação das faculdades, objetivando o fortalecimento das mesmas no jogo da reflexão entre imaginação e entendimento. Pode-se dizer que a conformidade a fins é fruto de uma relação interna, subjetiva, que se relaciona com o conhecimento em geral sem ser determinada por conceitos. A forma da conformidade a fins subjetiva se apresenta como a condição prévia, que permite o jogo das faculdades suscitado pela representação do objeto. Por um mecanismo frequente em nós – o da projeção –, somos levados a pensar que os mesmos princípios subjetivos se encontram no (e constituem, portanto o) objeto. Mas, isso tem um nome em Kant: seria fazer um uso *transcendente* da nossa faculdade (ou do nosso princípio), o que é radicalmente desaconselhável! O bom uso das faculdades, segundo Kant, é o imanente.

A causalidade se apresenta também subjetivamente e se mostra principalmente na tentativa de manutenção do estado vivificante e na ocupação das faculdades, elementos próprios da característica contemplativa do juízo de gosto. Frente ao belo, costumamos nos demorar, permanecer suspensos na representação, uma vez que a contemplação fortalece o prazer e este clama pela manutenção da contemplação. Como num círculo vicioso, a contemplação quer retornar, ela alimenta-se de si mesma. Aí se aponta uma diferença com relação à demora explicativa, a qual é promovida talvez, por um objeto que não seja belo, mas sublime. Talvez! De qualquer modo, aqui, Kant não deixa claro a que tipo de objeto ele está se referindo; a única coisa que é importante distinguir é que o ânimo, diante do belo, *não* fica passivo.

O décimo terceiro parágrafo estabelece que o juízo de gosto é puro visto nenhum interesse antecipa o juízo de gosto, caso contrário o prazer poderia viciar o juízo e destruir toda sua imparcialidade. Comoções e atrativos dizem apenas da forma do objeto e deveriam assim contribuir para a complacência geral, contudo, destaca Kant, são comumente

tomados como beleza o que tem como consequência o equívoco de passar toda a contemplação do belo pela forma do objeto e não pelo estado subjetivo, forma subjetiva. Possuir como fundamento de determinação apenas na forma da conformidade a fins sem atrativos ou comoção, de modo que esse juízo se apresente sem influências externas ou do próprio prazer, é uma garantia de que o juízo de gosto seja puro.

Kant intitula o décimo quarto parágrafo de “Elucidação através de exemplos”, o que aparentemente poderia facilitar um pouco a compreensão do problema da forma da finalidade, contudo o texto não é muito fácil e pretende combater as noções mais comuns de beleza, num debate complexo e contraintuitivo, diga-se de passagem. Inicia reafirmando que os juízos de gosto podem, tal qual os de conhecimento, serem puros ou empíricos e que somente podemos considerar um juízo de gosto autêntico, os puros, que são os juízos que não se fundamentam, em parte ou plenamente, em complacência empírica ainda que ocorra participação de atrativos. Parece aqui existir um elemento paradoxal em não poder haver elementos *empíricos* no ajuizamento do gosto! Mas, antes de prosseguir, para que não haja mal-entendidos, é preciso elucidar uma “tese” que está subjacente aqui: a da identificação do par empírico/puro com o par matéria/forma respectivamente. Então, ao dizer que o gosto não pode ser “empírico”, Kant está querendo dizer somente que o gosto não pode estar relacionado com a matéria, com os sentidos! A reflexão se apropria das formas dos objetos.

Os sentimentos estéticos são suscitados pelas *formas* do objeto, portanto, esses objetos existem, aparecem no mundo, como fenômenos, aliás, empíricos (num outro sentido, claro)! Assim, se tivesse de identificar a cor e o som como simples “matérias”, a princípio, Kant teria de negar a possibilidade de tanto uma quanto outro fornecerem um elemento propriamente “estético” à reflexão. Repetindo: o sentimento estético, aqui, reduzido exclusivamente à forma. No entanto, atualizado como sempre se preocupou estar com o desenvolvimento científico de sua época, Kant apropria-se das teorias de propagação do som e da luz, sobretudo as de Leonhard Euler. Este matemático e físico propôs que cor e som já seriam mais do que mera materialidade capturadas somente pelos sentidos. Eles seriam “vibrações do Éter” necessitando, por conseguinte, de uma operação de síntese, o que é suficiente para Kant defender que só os percebemos (cor e som) “pela reflexão” (KANT, I., AA, 05: 40, t.70) e não através dos sentidos imediatos. Cor e som seriam

formas unificadas do múltiplo das sensações e, portanto, suscetíveis de uma consideração *estética*.

A discussão que se segue sobre cores e sons, considerados mais como atrativos do que formas, mostrará um Kant submetido ao gosto (clássico) de sua época. Assim, ele defenderá que um atrativo pode até participar no juízo, desde que não seja determinante dessa beleza, pode ser algo para cativar ou chamar a atenção, sobre a coisa bela, de gostos ainda não atraídos pela complacência, mas, via de regra, sempre corromperão o juízo de gosto se se apresentam como fundamento da beleza. Os atrativos devem ser tomados como indulgências, algo perdoável, que não perturbem o juízo de gosto. Sendo excessivos, os atrativos impedem o “trabalho” da reflexão que progride, evidentemente, de modo muito mais lento do que os sentidos “empíricos”, capazes de perceberem... Imediata mas *Irrefletidamente!* Em todo julgamento do gosto, seja em que arte for, deve-se tomar apenas a forma subjetiva e não os elementos atrativos como desenho ou composição. Cores podem contribuir com a vivificação da beleza, mas não podem tornar algo belo e assim os atrativos, como desenho, no que diz respeito a cores, e composição, no que diz respeito ao som, participam na medida em que não influenciam na forma subjetiva, mas podem deixar a unidade do múltiplo das sensações mais exatas.

Como estávamos dizendo, submetido aqui de modo irrecorrível à sua época, Kant vai defender o desenho (forma) em detrimento da cor (se não é matéria, pelo menos, está mais *próxima* dela), tratada, mais uma vez, como “atrativo” (KANT, I., AA, 05: 42, *t.71*) Analogamente, a composição, no caso da música, terá um tratamento privilegiado com relação ao som (matéria da sensação). Por outro lado, explica Kant, que se há algo, como um ornamento, que não contribua na forma bela, e se apresente apenas como um algo a mais, chama-se adorno (*Schmuck*) e este rompe a autenticidade da beleza. Ao final desse parágrafo, Kant conclui antecipando algo a respeito da comoção que se tornará muito importante na definição bem mais adiante do sentimento do sublime. Ele a define nos seguintes termos: “a comoção [é] uma sensação [...] produzida somente através de uma inibição momentânea e subsequente efusão mais forte da força vital, [que] não pertence absolutamente à beleza” (KANT, I., AA, 05: 43, *t.72*), mas à sublimidade, ele completa. Desse modo, ele exclui totalmente as sensações como princípio do juízo de gosto, isso quer

dizer que nem a comoção nem o atrativo podem participar do juízo estético considerado puro.

Como vimos mais acima, nos parágrafos 12, 13 e 14, de posse da noção de “conformidade a fins formal subjetiva”, Kant argumentava, talvez, contra os sensualistas empiristas, defendendo que os juízos estéticos *puros* são distintos e, portanto, não podem ser confundidos com juízos estéticos *empíricos* (esses atraídos pela comoção e/ou atrativos materiais). Já no §15, Kant enfrenta outro tipo de adversário, talvez, os dogmáticos, e nos propõe uma crítica à determinação da beleza segundo o conceito de perfeição. Apelando mais uma vez para a noção de “conformidade a fins”, ele condena os dogmáticos por tratarem o belo como uma conformidade a fins “objetivamente”. Tentando entender: enquanto o belo - para Kant, mera conformidade a fins *subjetiva* - não pressupunha qualquer representação de fim antecedendo a percepção do objeto; na conformidade a fins *objetiva*, o belo dos dogmáticos, digamos assim, pressupõe um conceito que funciona, no caso, como uma representação de fim. O exemplo da cadeira, objeto útil, que é feito com uma determinada função, nos serve de elucidação. O marceneiro faz a cadeira de acordo com um conceito que precede a sua ação. Ora, dizer que o belo é um objeto perfeito, segundo Kant, é também pressupor um conceito de perfeição precedendo a ação. Ora, se for do pintor ou do escultor, não é problema, mas, e se for da natureza? Como poderemos atribuir essa representação de um fim? A natureza quis fazer perfeito o ipê amarelo?

A investigação crítica da conformidade a fins objetiva distingue: a interna, relacionada à perfeição; da externa, relativa à utilidade. (KANT, I., AA, 05: 44, t.73) A conformidade a fins objetiva interna tem grande relevância, dada a proximidade do conceito de perfeição, tomada como algo interno ao objeto, do “predicado da beleza”. Numa retomada argumentativa, Kant nos conduz à conformidade a fins objetiva no geral, i.e., que precisamos precedentemente de um conceito de fim que contenha a essência do objeto e que deve ser satisfeito por esse. Assim também a conformidade a fins objetiva interna deve satisfazer um conceito anteriormente dado como fundamento de possibilidade interna do próprio objeto. O conceito de perfeição possui um duplo caráter: primeiro o qualitativo, expresso na unidade do múltiplo, na harmonia ou concordância interna do objeto com o conceito de perfeição; e segundo o quantitativo, expresso principalmente na completude interna do objeto, i.e., se esse possui todas as exigências internas características

de sua espécie. Das duas formas do conceito de perfeição Kant destaca o aspecto formal da perfeição qualitativa, o que a coisa deve ser na unidade interna do múltiplo, para demonstrar o quão confuso pode se tornar a crítica se não se trata rigorosamente tal conceito. Tal erro poderia advir da errônea compreensão de que a conformidade a fins subjetiva, estética, deriva ou ocorre como reflexo ou em decorrência da conformidade objetiva interna, da perfeição do objeto ou ainda tomando essa perfeição como obra do acaso por não possuir uma finalidade determinada e, contudo, que pudesse ter sido perfeitamente realizada para um fim posterior.

No final desse parágrafo, como caminho de superação dos problemas apresentados e implicação dos mesmos, o filósofo de Königsberg vai indicar o que realmente diferencia o juízo puramente estético (belo) de um juízo conceitual sobre o bom ou o perfeito. Para ele, o juízo de gosto não se diferencia do juízo de conhecimento pelo fato de nos propiciar um conhecimento mais confuso, justamente, por ser sensível, o que parece ser a “tese” dos dogmáticos, como Baumgarten. O juízo de gosto é distinto de um juízo de conhecimento porque ele simplesmente *não* visa a aquisição de conhecimento (nem claro, nem obscuro) sobre o objeto, mas refere a representação somente à subjetividade, como aprendemos desde o § 2. Resumidamente, pode se dizer que o juízo de gosto é estético por não ter como fundamento um conceito e sim referido a um sentimento produto do jogo das faculdades, e por isso apenas pode ser sentido, e nunca determinado como reflexo de uma confusão conceitual. Kant esclarece que, como todo o juízo, o juízo de gosto também está contido no entendimento, dado ser essa faculdade a dos conceitos e não por ser o juízo de gosto um juízo de conhecimento. A particularidade do juízo de gosto com relação a sua pertença ao entendimento pode ser encontrada na relação do entendimento com a determinação das representações sem conceito, possibilitando ao juízo de gosto uma regra universal. (KANT, I., AA, 05: 48, *t.* 75)

No §16 Kant trata uma questão das mais instigantes de sua crítica, e como numa dicotomia aparentemente anacrônica, afirma que “há duas espécies de beleza: a beleza livre e a beleza simplesmente aderente” (KANT, I., AA, 05: 48, *t.* 75). Esta última é a beleza que se relaciona a um conceito de perfeição do objeto, o qual é anterior ao objeto e, portanto, determina o que ele deva ser. Trata-se de uma beleza condicionada, aderente a um conceito e atribuída a um conceito de fim particular. A outra, a beleza livre, não pressupõe qualquer

conceito sobre o ser do objeto e por isso é beleza por si subsistente. A aparência de anacronismo se desfaz ao se esclarecer que Kant está, mais uma vez, apelando para a sua distinção entre a pureza ou não do juízo, fundado na relação a conceitos. Nesse parágrafo, ele distingue dois tipos de juízo de gosto: puro e aplicado e demonstra que, enquanto o juízo do belo deve se referir inteiramente ao sentimento e assim ser uma beleza livre, é possível emitir um juízo de beleza que pressuponha um conceito de fim como determinação da coisa e assim ser uma beleza aderente.

A representação, através da qual o objeto é dado para o sujeito, deve ser distinta da representação, através da qual o objeto é pensado. Uma flor é bela não pela correção simétrica ou disposição de suas partes, mas pelo sentimento de prazer provocado no sujeito pelo jogo entre imaginação e entendimento, sem pressupor qualquer conceito de fim como unidade do múltiplo, o que permite que a imaginação jogue com o entendimento. Por outro lado, há coisas que se dizem belas pela pressuposição de um conceito de sua perfeição, do que deve ser, pela unidade no múltiplo numa referência interna que determina sua possibilidade, e esse juízo por estar fundado em conceitos não deve ser considerado livre e puro, mas é, ainda assim, um juízo de gosto.

Ao comparar a beleza pura com a perfeição, Kant esclarece que não há qualquer vantagem: “nem a perfeição lucra através da beleza, nem a beleza através da perfeição.” (KANT, I., AA, 05: 52, t. 77). No entanto, a “inteira faculdade da representação” extrai algum lucro da relação entre o juízo de gosto que mobiliza um conceito, complacência intelectual, e o juízo de gosto puro, complacência estética. Quando é possível somar a complacência estética à intelectual, a faculdade de representação, como um todo, pode lucrar. Aliás, o filósofo mostra que essa diferenciação entre juízos de gosto puros e juízos de gosto aplicados poderá dissipar desentendimentos com relação ao juízo de gosto, ao nos permitir evidenciar que alguém proferindo um juízo de gosto, baseado num conceito, estará ajuizando de modo “aplicado”, enquanto aquele que ajuizar com base somente na sua subjetividade, está proferindo um juízo de gosto puro. Com isso, Kant torna legítimo um juízo de gosto “impuro”, e nem por isso o rebaixa ou o despreza!

No parágrafo 17, Kant se detém em problematizar outra caracterização comum sobre o belo, a do ideal da beleza, uma vez que, era frequente adotar a natureza ou até

mesmo alguns produtos de gosto como exemplos, modelos ou padrões que, supostamente serviriam para serem imitados, conforme uma antiquíssima lição aristotélica de que “a arte imita a natureza”. A mimese (ou imitação) é um dos conceitos-chave da Estética e da Filosofia da arte. E, imitar pressupõe, evidentemente, um modelo. No entanto, compreendidos os fundamentos da beleza apresentados até aqui, principalmente o de que não pode haver regras nem conceitos objetivos a orientar o gosto, já que é um sentimento, ver-se-á que o gosto também não pode ser imitado. Pode-se até ousar dizer que a Estética kantiana não é mimética. Não leva muito em conta essa importante noção. De acordo com as “teses” da *CFJ*, o ajuizamento é singular, cada sujeito deve experimentar diretamente o objeto, a cada vez. Daí a liberdade desse juízo, mas também a sua dificuldade.

Kant não pode escapar do problema do ideal do belo. Assim, distinguindo ideia de ideal, ele define a ideia como uma representação máxima da beleza que, sem conceitos, é produzida no indivíduo, através da qual ele compara e julga tudo o que é objeto de juízo de gosto. Para Kant, essa ideia é o original, a referência primeira para o juízo, o padrão de medida do juízo de gosto. Por ideia se compreende um conceito produto da própria razão humana e por ideal, a conformidade de um objeto singular com uma ideia. O filósofo interroga sobre as condições de possibilidade desse ideal da beleza, com o objetivo de esclarecer as carências próprias desse posicionamento. De pronto demonstra que necessariamente o belo, segundo o ideal da beleza, não pode ser livre dado que se apresenta como uma beleza fixada por um conceito de conformidade a fins objetiva, i.e., conforme ao ideal anteriormente estabelecido e assim, pelo menos em parte, um juízo intelectualizado.

Por outro lado, deve-se observar que o ideal não institui, tal como a conformidade a fins de um conceito, fins para o objeto o que torna essa relação da representação com o ideal quase tão livre quanto o juízo do belo. Isso decorre do próprio modo da expressão humana, quando a razão forma seus conceitos ideais. Kant aponta dois aspectos nessa idealização humana: 1) a ideia normal estética, que se constitui como uma representação padrão, criada pela faculdade de imaginação, como referência ou padrão de medida dos objetos de uma mesma espécie e, 2) a ideia da razão, que representa os fins da humanidade como princípio de ajuizamento comparativo da ação humana. Centralmente nesse parágrafo, o filósofo se dedica à ideia normal, e mostra como ela constrói seu modelo a partir de elementos empíricos. Dá-nos ainda uma explicação, a qual chama de

psicológica<sup>12</sup>, para exemplificar como a imaginação poderia, pois não há como determinar, formar a ideia normal, a partir da comparação, média, referência e abstração de elementos de uma mesma espécie com objetivo de extrair o que há de comum em todos os singulares como elemento comum da espécie.

A ideia normal não deriva da experiência regras determinadas, mas, é a partir da ideia normal que regras são possíveis para o ajuizamento, uma vez que apresenta os elementos gerais que possibilitam a individualização dentro de uma espécie. A ideia normal não constitui o todo da espécie, senão o essencial, o imprescindível. Assim a ideia normal da beleza constitui não a própria beleza, mas os elementos imprescindíveis a toda beleza, e é, por assim dizer, a regra da beleza. Kant ainda distingue o ideal, que se refere à expressão moral dos objetivos humanos constituídos em sua ação, da ideia normal. E prova finalmente que um julgamento que faça referência a tal padrão de medida, ideia normal, não pode se constituir como um juízo de gosto puramente estético, pois ainda que não se fundamente em conceitos e não permita a influência de atrativos dos sentidos, carrega grande interesse na existência do objeto.

Como síntese desse terceiro momento Kant diz que a “Beleza é a forma da conformidade a fins de um objeto, na medida em que ela é percebida nele sem representação de um fim” (KANT, I., AA, 05: 61, *t.* 82), i.e., a forma da conformidade a fins subjetiva opõe-se a uma finalidade determinada por conceito, designada, não por acaso, de conformidade a fins *objetiva* (seja externa: a utilidade; seja interna: o ideal de perfeição do objeto).

#### **1.1.4. O Quarto momento da analítica do juízo de gosto**

O último momento da analítica do gosto investiga o juízo de gosto segundo a categoria da modalidade em sua complacência. A modalidade se refere à necessidade ou causalidade presente na relação de ajuizamento do objeto. No início do parágrafo 18, Kant esclarece o que representa a categoria de modalidade no juízo de gosto, demonstrando que

---

<sup>12</sup> Ressalta-se que no tempo de Kant este termo, psicologia, não possuía o mesmo significado que adquiriu no século XX, principalmente com a psicologia experimental, contudo guarda alguma semelhança ao evocar os elementos mais subjetivos das faculdades humanas, como uma psicologia racional. (CAYGILL, 2010, p.267)

essa se relaciona ao prazer na representação. Ainda que como possibilidade, deve-se ter em mente que toda representação pode estar ligada a um prazer, o qual pode ou não ser fundamento de tal juízo. No agradável diz-se que o prazer é efetivo, pois não há juízo sobre o agradável que não esteja ligado ao prazer nas sensações. Para o belo, explica o filósofo, há uma referência necessária ao prazer. Assim fica estabelecido que, segundo a categoria da modalidade, existe um modo necessário de ligação do juízo com o prazer. Contudo, essa necessidade ainda requer investigação, dado que não é deduzida ou fundada em conceitos, pois não é juízo de conhecimento; e tampouco é deduzida ou fundada na experiência, pois não é um juízo prático. Kant conclui este parágrafo denominando a necessidade pensada no juízo de gosto de “exemplar”, como uma necessidade que não é objetiva (nem teórica nem prática), mas que exige o assentimento de qualquer um por se considerar um modelo, ou um exemplo padrão, de uma regra universalmente válida, a qual não pode ser determinada.

No parágrafo 19, demonstra que a necessidade do assentimento dos outros, não sendo objetiva, só pode ser *subjetiva*, e assim o dever de aprovação requerido pelo juízo de gosto é condicionado, isso quer dizer que se pressupõem determinadas condições para que a necessidade seja aceita. Entretanto, esse condicionamento tampouco pode ser fundado em conceitos ou numa regra geral na qual o assentimento de outros fosse apenas um caso da regra.

A peculiaridade da condição subjetiva exigida na necessidade do juízo de gosto é apresentada no §20 como uma espécie de princípio subjetivo, bem diferente de princípios objetivos, que suscitariam uma concordância incondicionada, uma vez que baseada em conceitos; por outro lado, se não tivesse princípio algum, como no prazer do agradável, ninguém reivindicaria tal assentimento. Esse princípio subjetivo comum a todos os que julgam Kant o denomina “sentido comum”. O sentido comum é ainda distinguido do entendimento comum, que também é chamado, equivocadamente, de senso comum, que é um julgamento habitualmente feito por conceitos obscuros ou superficiais, mas sempre pertencente ao entendimento. O sentido comum como princípio subjetivo será discutido mais à frente, agora cabe apenas ressaltar que esse representa as condições internas que possibilitam o livre jogo das faculdades de imaginação e entendimento. Esse sentido comum (*sensus communis*) constitui o pressuposto para que um juízo de gosto seja proferido.

Kant apresenta no §21 as razões pelas quais julga plausível se pressupor um sentido comum, tendo em vista a comunicabilidade universal dos juízos, seja de conhecimento seja de gosto. Para evitar a objeção cética, o juízo de conhecimento tem de poder ser comunicado universalmente, o que nada mais é do que uma de suas condições de possibilidade. Na verdade, todo juízo expressa uma determinada relação das faculdades, um estado de ânimo, que no caso do conhecimento é a determinação por um conceito, que unifica o múltiplo, composto pela imaginação, quando um objeto é dado aos sentidos. Nessa relação há uma dominação ou subjugação da imaginação pelo entendimento. No caso do gosto ou do juízo estético, o que se comunica, também universalmente, não é um conhecimento, mas um estado de ânimo que é mais favorável para as faculdades em jogo. Aqui, não há mais dominação, mas liberdade das faculdades que são vivificadas, estimuladas, uma pela outra, a participarem do jogo. Kant pressupõe a comunicabilidade universal desse estado de ânimo a partir daquele sentido comum (*sensus communis*), que pode ser entendido como condição de possibilidade lógica de todo e qualquer juízo.

O último parágrafo da “Analítica do Belo”, o 22, analisa a aparência objetiva do juízo de gosto que não pode se fundar sobre conceitos ou sobre uma necessidade objetiva, mas apesar disso, cobra uma aceitação de todos, pressupondo um sentido comum, que não seria de modo algum um sentimento privado, mas um sentimento comunitário, compartilhado necessariamente pelos demais. Essa representação, tão assertiva, não fundada em conceitos, que tampouco pode estar fundamentada na experiência, conota que a exigência de assentimento surge não como uma necessidade do dever prático, com a qual todos irão, necessariamente, concordar, mas como uma necessidade subjetiva que pressupõe um sentido comum, que pretende uma validade exemplar, expressa, por sua vez, na forma de uma regra para qualquer um. Essa regra, que não pode ser determinada, contudo, exige o assentimento universal por se apresentar como uma regra subjetiva-universalmente válida para *todos os que julgam* e apenas deve-se assegurar que a aplicação ou experimentação tenha sido feito da maneira correta.

O parágrafo termina com o reconhecimento de que é, no mínimo, problemática a pressuposição de um sentido comum, que funciona como uma espécie de princípio sintético unindo os três momentos anteriores da “Analítica do Belo”. A mudança de perspectiva (do *quid facti* para o *quid juris*) que, segundo Allison, [ALLISON, 2001. p.145] ocorre nesse

quarto momento parece ter levado muitos intérpretes da *CFJ* a compreenderem-no já como uma “Dedução”. Por isso, não nos estranha a pergunta que encerra a “Analítica” sobre o estatuto de faculdade de gosto: “o gosto é uma faculdade original e natural, ou somente a ideia de uma faculdade fictícia [...] a ser adquirida” (KANT, I., AA, 05: 68, t. 85)? A possibilidade de o *sensus communis* ser um princípio da razão a forjar uma “unanimidade do modo de sentir” (KANT, I., AA, 05: 68, t. 85) parece conduzir o raciocínio a uma aporia. Kant limita-se a descrever o que já foi feito, a saber: a decomposição analítica do juízo de gosto (3 primeiros momentos), cujas partes foram unidas (quarto momento) na “ideia de um sentido comum”.( KANT, I., AA, 05: 68, t. 85)

Como conclusão desse momento Kant afirma que o “ belo é o que conhecido sem conceito como objeto de uma complacência necessária” (KANT, I., AA, 05: 68, t. 86) Necessidade referida ao modo como se conectam as representações de um juízo e o sentimento. Destarte, no juízo de gosto, as representações e os sentimentos devem estar conectados de um modo necessário.

### **1.1.5. Observações geral sobre a primeira seção da analítica**

Após realizada a dissecação analítica do juízo sobre o belo, que abrange os quatro momentos expostos acima, Kant destaca algumas observações que devem ser ressaltadas, para que de maneira prudente se evitem alguns desvios e também como transição textual argumentativa para a próxima investigação analítica na sequência do livro, a do Sublime. Essas observações gerais se iniciam advertindo-nos sobre a possível conclusão de que a faculdade de imaginação seja considerada livre e autônoma, i.e. que ela não apenas exista como uma faculdade reprodutiva, que compõe a partir do objeto dado aos sentidos, na unificação do múltiplo por conceitos; e passe também a ser produtiva e espontânea, capaz de produzir formas arbitrárias, não determinadas pela forma do objeto na sensação, e independente das leis do entendimento. Não obstante, é o próprio Kant que assume ser essa conclusão uma contradição (KANT, I., AA, 05: 69, t. 86). Pois para a imaginação se constituir como uma faculdade livre e autônoma, deve poder legislar a si mesma. Entretanto, somente o entendimento pode fornecer a lei para tal, e se a imaginação é

coagida por uma regra do entendimento, ela não pode ser livre e o juízo não será um juízo de gosto, porém um juízo sobre o bom.

Isso demonstra que a faculdade do juízo não deve ser reduzida à faculdade de imaginação, senão que deve ser compreendida como uma faculdade autônoma, na qual a faculdade de imaginação, enquanto faculdade do conhecimento, participa. Uma vez que uma “conformidade a leis sem lei e uma concordância subjetiva da faculdade de imaginação com o entendimento sem uma concordância objetiva” (KANT, I., AA, 05: 69, *t.* 86), não podem pertencer a nenhuma das duas faculdades e somente na faculdade do juízo existe como uma livre conformidade a fins sem fim. Kant recusa nessas observações qualquer determinação exterior para o juízo sobre a beleza. Como é frequente, Kant apela para exemplos negativos, como o das figuras geométricas, comumente citadas como modelos de beleza por sua simetria, regularidade ou perfeição. Contrariamente a essa opinião, o filósofo demonstra que a determinação das figuras é anterior ao juízo de beleza que é proferido sobre elas, a qual expressa somente a conformidade a fins objetiva, na medida em que a figura satisfaz as exigências de seu conceito. Tal conformidade a regras é uma exigência para se poder unificar o múltiplo das representações, numa subjugação da imaginação pelo entendimento, o que impossibilita o juízo sobre o belo. Por outro lado, a não conformidade das figuras geométricas a seus conceitos pode desaprazer. Aqui, tanto faz, prazer e desprazer estarão ambos ligados aos conceitos que os determinam, e os juízos a eles referidos, tampouco, juízos de gosto.

Outra observação importante, derivada da discussão sobre a imaginação, é quando se expressa um juízo sobre algo que foi construído com um fim determinado, e para isso, seguindo regras de simetria. Também aqui Kant observa que essas regras pertencem mais ao conhecimento do que ao gosto, e até antecipam a própria experimentação do objeto, como ao vermos uma casa ou um jardim. Para revelar um verdadeiro juízo de gosto, será necessário abstrair e até evitar avaliar a correção por uma regra ou conceito. Deve-se liberar a faculdade da imaginação de qualquer coerção, para que o gosto se apresente em todo o seu potencial. As próprias ideias de simetria ou regularidade se não expressam qualquer atrativo para a contemplação e na medida em que não contenham uma finalidade para a prática ou para o conhecimento, apenas provocam o tédio. De maneira inversa ver-se-á que a faculdade de imaginação joga, naturalmente e conforme a fins, com o novo ou o

inusitado, sem se aborrecer. Pergunta-se ainda se tem razão aqueles que defendem que a beleza sem regras somente pode aprazer a àqueles espíritos fartos da beleza com regra e argumenta que há sentimento de prazer (belo) “onde o entendimento está a serviço da faculdade da imaginação” (KANT, I., AA, 05: 72, t. 88), e, ao contrário, quando a imaginação se põe a serviço do entendimento, a experiência contemplativa não se mantém por muito mais tempo.

Para concluir essas observações sobre o papel fundamental da imaginação na questão do gosto, Kant distingue objetos belos das aparências ou “vistas” (como é traduzido em português “*Aussichten*”) belas, distinção importante principalmente como inflexão ao próximo problema a ser analisado: o da fantasia. Destarte mostra que nas aparências belas, muitas vezes, a contemplação não se fixa sobre os detalhes, elementos limitados, os quais, no entanto, a faculdade de imaginação (sem consciência) apreende, porém fixa-se na apresentação do todo disforme, sem limite, como numa paisagem ou ainda, como exemplifica o filósofo, na chama de uma fogueira. O ânimo detém-se no que essa vista lhe oferece como possibilidade de “compor poeticamente”, i.e., de criar o novo, de colocar na representação elementos fantasiosos. Essas fantasias entretêm as faculdades despertando, pela multiplicidade, a continuidade do jogo, que não é o jogo do belo, mas, comporta um atrativo para a imaginação. Kant não explica se essa passagem é a passagem para o sublime, e tampouco apresenta a importância desse dentro da crítica do gosto, contudo, talvez possa-se fazer essa relação, dada a própria caracterização do sublime que será feita no seguimento da terceira crítica.

## **1.2. A Analítica do sublime**

A segunda parte da investigação analítica da faculdade de juízo estética, trata da análise do juízo sobre o sublime, a qual abrange os parágrafos de 23 a 29, e está dividida em uma introdução e duas partes, a saber: 1) o sublime encarado sob o ponto de vista matemático e 2) o sublime encarado do ponto de vista dinâmico. Esta apresentação seguirá

mais uma vez a divisão do próprio texto da *CFJ*<sup>13</sup>. Kant inicia o debate sobre o sublime no §23 comparando os dois tipos de juízos estéticos, belo e sublime, de forma a indicar as semelhanças e as diferenças entre os dois juízos. Esse procedimento também visa fazer a transição da investigação.

Tanto o belo como o sublime são juízos de reflexão estéticos. Também compartilham a característica de serem ambos juízos desinteressados, cuja complacência não se liga à existência do objeto. Exatamente como foi caracterizado no primeiro momento da “Analítica do Belo”, o sublime é um juízo de reflexão, diferente dos juízos (empíricos) dos sentidos, como o agradável, e dos juízos lógico-determinantes, práticos ou cognitivos. Outro ponto ressaltado por Kant é o fato de ambos serem juízos singulares que se expressam como universalmente válidos reivindicando o consentimento e acordo de todos, no sentimento e não no conhecimento. Se a reflexão era uma condição comum a ambos, o mesmo não se pode dizer quanto às faculdades que estão em jogo num e noutro juízo: enquanto no belo, são as faculdades da imaginação e do entendimento; no sublime, é o jogo da imaginação com a razão. Essa primeira diferença denota que, enquanto o belo, a representação busca um conceito do entendimento, no sublime, a representação busca um absoluto ou infinito na razão; nos dois casos, esse conceito permanece indeterminado.

Há outras importantes diferenças, como a que diz respeito à forma do objeto: sem limites ou disforme no sublime, e limitado, no belo da natureza. Enquanto a representação do belo está ligada à qualidade, expressa principalmente pela relação que existe nesse juízo com a forma do objeto, no sublime sobressai a categoria da quantidade, dada a ausência de forma. Também se diferenciam quanto à espécie: se no juízo do belo, há uma promoção do sentimento de vida, uma vivificação das faculdades no jogo, um prazer na própria contemplação; no sublime, o prazer é indireto, produto de uma “inibição das forças vitais” (KANT, I., AA, 05: 75, *t.* 90). Na sequência do texto, Kant dirá de um desprazer, um enfraquecimento ou reconhecimento de fraqueza ou incapacidade, da imaginação consecutivamente coagida e violentada pela razão, com a qual a imaginação passa a jogar. De fato, em oposição ao juízo sobre o belo, aqui não parece haver mais jogo, pois a

---

<sup>13</sup> A leitura realizada até aqui seguiu muito de perto os parágrafos da “Analítica do Belo”, dada a relevância dessa primeira parte para o problema desta dissertação. Contudo, não seguiremos examinando o texto da *CFJ* com a mesma proximidade, em virtude unicamente da nossa limitação de tempo.

faculdade de imaginação é reprimida, deixa de ser lúdica, e age seriamente, derivando um prazer por respeito ou admiração, a que o filósofo chama de prazer negativo, contrário ao positivo fruto da contemplação atrativa e serena da beleza.

Kant sublinha como diferença subjetiva mais marcante o fato de que no juízo do belo pode-se encontrar uma conformidade a fins na forma, na medida que nossas faculdades de conhecer são capazes de representá-la e sobre ela refletir. Pela ausência de limites na forma, o sublime em objetos da natureza é um sentimento derivado da incapacidade da imaginação representar. A conformidade a fim que está presente no sublime está em uma base diferente da conformidade a fins que fundamenta a beleza, como será explicado mais adiante.

Rigorosamente falando, nenhum objeto da natureza pode ser considerado sublime, pois ele não pode estar contido em qualquer uma forma sensível (KANT, I., AA, 05: 77, t. 91), mas somente relacionado às ideias da razão. Apesar de nada corresponder no fenômeno às ideias da razão, Kant defende que é a própria inadequação entre a representação e o objeto (que é absolutamente grande), o que evoca no ânimo esse sentimento que nos engrandece, que é o sublime. Como se se desse uma “projeção” sobre a subjetividade do objeto grandioso na natureza. Na verdade, como será atestado no sublime dinâmico, esse “engrandecimento” do ânimo é sintoma da descoberta de outra faculdade do espírito: a razão. O sublime é um sentimento, se se quiser, um “acontecimento” que só pode ser sentido (isso é o mesmo que dizer que ele é *estético*), e é esse acontecimento (experiência do sublime) que nos revela a existência de outra faculdade, cuja lei é superior, ou pelo menos, independente da natureza; e é essa faculdade que se chama “razão”. Somente nesse sentido dele podemos dizer que é também “conforme a fins”, pois o desprazer inicial se transforma (ou é “sublimado”, como dirá Freud mais de um século depois) em prazer. A experiência do “engrandecimento do espírito” é para todo o ânimo prazerosa.

Uma técnica da natureza, problema que atrai muitos pesquisadores, pode ser revelada na própria “beleza autossustentada da natureza”, isso exige princípios que, segundo Kant, não podem ser encontrados “na nossa inteira faculdade do entendimento” (KANT, I., AA, 05: 77, t. 91). Apenas uma conformidade a fins, princípio que orienta a

faculdade do juízo, é capaz de perceber uma natureza “não simplesmente em seu mecanismo sem fim, mas também [considerada] em analogia com a arte.” (KANT, I., AA, 05: 77, t. 91). Essa técnica da natureza não aumenta o nosso conhecimento sobre os objetos da natureza, mas estende sim nosso *conceito* de natureza. E como? Ela amplia o conceito na medida em que a natureza passa a ser considerada segundo um novo ponto de vista, que é o da *CFJ* como um todo, i.e., não mais como um mecanismo mas como uma técnica (ou arte, tanto faz, nesse momento, as expressões são equivalentes).

No entanto, no sublime, imediatamente, não se pode convocar aquele princípio da conformidade a fins da natureza, uma vez que ela se mostra violenta, com grande poder de devastação e os exemplos (não só de Kant como de todo o século XVIII) são as tempestades, o mar revoltado, vulcões, tudo o que na natureza ameaça a fragilidade física dos seres humanos. No sublime, a natureza se mostra como contrária a fins (*Zweckwidrig*). O Sublime não diz respeito a uma conformidade externa ao sujeito, mas, apenas interna, quer dizer, a inadequação da representação da imaginação se torna “conforme a fins” na medida em que, como vimos acima, desvela uma inédita faculdade: a da razão. Mas, essa “restrição” (uso somente interno) do sentimento sublime levou Kant a desprezá-lo e por isso, numa famosíssima passagem, asseverou ser a teoria do sublime um “simples apêndice” (KANT, I., AA, 05: 78, t. 92) no conjunto da *CFJ*. Errou, diga-se de passagem, o nobre filósofo! Pois a sua teoria do sublime teve uma prolífica posteridade!

Após essa comparação entre os sentimentos de belo e sublime, Kant, passa à apresentação da divisão que seguirá na investigação do sublime. Afirma que enquanto “juízos da faculdade de juízo estético-reflexiva” (KANT, I., AA, 05: 78, t. 92) o exame do sublime pode utilizar os mesmos elementos mobilizados na “Análítica do Belo”, i.e., segundo a categoria de quantidade, deve ser universalmente válido; segundo a qualidade, deve ser sem interesse; segundo a relação, deve possuir uma conformidade a fins subjetiva; e, segundo a modalidade, deve haver uma relação necessária com o prazer universalmente válido sem se fundamentar em conceitos. Contudo, Kant nos propõe uma inversão: aqui, o primeiro momento é o quantitativo, visto que o sublime será definido em seguida como o “absolutamente grande” (KANT, I., AA, 05: 80, t. 93). É a grandeza que importa nesse sentimento e não a forma e a qualidade, como é o caso no Belo.

Ainda fica estabelecida a necessidade de uma divisão específica do sublime: em matemático e dinâmico. Essa divisão obedece a uma distinção, feita já na *Crítica da Razão Pura*, acerca da aplicação dos princípios do entendimento: se a aplicação dos princípios (diferentes de conceitos) era à pura intuição, então os princípios deviam chamar-se “Matemáticos”; se dissesse respeito à existência do fenômeno em geral, então, o princípio seria chamado de “Dinâmico”. Mas, a divisão do sublime em matemático e dinâmico não exclui a divisão segundo as categorias: assim, os §§ 25 e 26, analisam o sublime do ponto de vista da quantidade; § 27, do ponto de vista da qualidade; o § 28 (já no sublime-dinâmico), trata do ponto de vista da relação. E, finalmente, o § 29, a modalidade.

### 1.2.1. Do matemático – Sublime

A primeira definição de sublime é daquilo que é absolutamente grande. Em seguida, Kant explica a diferença entre o conceito de grande (*quantitas*) que exige uma comparação para se ter em mente o quão grande, i.e., um padrão de medida; e grandeza (*magnitudo*), “o que é grande acima de toda comparação”. (KANT, I., AA, 05: 81, t. 93) O absolutamente grande deve denotar um conceito da faculdade de juízo, pois não é, e não pode ser, um conceito da faculdade de conhecimento. Além disso, deve ter como fundamento uma conformidade a fins subjetiva da representação, visto que não pode, como vimos, existir uma determinação de grandeza absoluta a partir da experimentação de fenômenos. Somente o que é grande (conceito do entendimento) pode ser fornecido por comparação, na experimentação, já a grandeza absoluta é uma medida que se encontra só na subjetividade. Quando se diz que algo é grande, realiza-se uma comparação com algo externo a este, em um juízo de conhecimento, mas quando se diz que é absolutamente grande se exprime um “padrão de medida que se encontra só subjetivamente à base do juízo reflexivo sobre a grandeza.” (KANT, I., AA, 05: 82, t. 94)

Ainda no momento da “quantidade”, Kant se põe a verificar se é possível afirmar sobre o juízo do sublime o mesmo desinteresse que ele atribuíra ao belo. E, depois de constatar que aqui também “não temos absolutamente nenhum interesse no objeto, isto é, a existência do mesmo é-nos indiferente” (KANT, I., AA, 05: 83, t. 95), ele extrai logo uma

consequência importante para o seu “universalismo”, ou seja, de que tal grandeza, mesmo sem forma, pode ser comunicável universalmente em sua complacência, por conter uma conformidade a fins interna das faculdades, e assim subjetiva, na ampliação da faculdade de imaginação de si mesma. Quando se diz que é absolutamente grande denota-se um uso puramente subjetivo que não é matemático, mas um juízo de reflexão que contém uma representação conforme a uma utilização específica das faculdades, representação à qual ligamos um respeito. O absolutamente grande, que relacionamos ao sublime, deve ser grande em todos os sentidos, o que não permite comparação com nenhuma medida objetiva exterior a ele e tampouco pode ser encontrado em coisas da natureza ou em grandezas capazes de serem conhecidas pelo entendimento.

Sobre a relação do sublime com o absolutamente grande, Kant resume “sublime é aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno” (KANT, I., AA, 05: 84, t.96) e com isso não denota algo no exterior do sujeito. Que a grandeza relativa ao sublime não é propriamente dada aos sentidos (cujos objetos podem ser sempre apequenados ou engrandecidos, basta que se altere o padrão de medida: uma árvore é imensa comparada com uma formiga, mas é mínima se comparada a uma cordilheira como a dos Andes), mas decorre de uma relação puramente subjetiva. Explica que na imaginação encontra-se um desejo de progredir infinitamente, instigada pela sua incapacidade de realizar uma representação e frente a um entendimento que foi superado em sua capacidade de unificação no múltiplo na determinação de um conceito. Dessa ausência de representação, que revela uma inadequação da imaginação decorre a descoberta de uma faculdade suprassensível, a razão, que a impele com sua ideia de uma totalidade absoluta.

O que é absolutamente grande não é o objeto, mas a disposição da faculdade do juízo em usar esses objetos, no jogo agora entre imaginação e razão, e é nesse jogo, melhor seria dizer, nesse “conflito” que irrompe um sentimento que diante do qual tudo fica menor. O sublime é um sentimento estético que deriva de uma disposição do ânimo suscitada por uma representação que sobrecarrega a faculdade de juízo reflexiva ao seu ponto máximo e assim força a revelação de sua ligação com a razão. Para concluir Kant estabelece: “sublime é o que somente pelo fato de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo padrão de medida dos sentidos” (KANT, I., AA, 05: 85, t. 96)

com o fim de estabelecer essa passagem, ou ultrapassagem, da faculdade do entendimento e a nova ligação com uma faculdade, agora provada, a razão.

No §26 Kant ainda investiga o sublime segundo a categoria de quantidade. Toda avaliação por meio de conceitos numéricos deve ser considerada conhecimento matemático. Tomando a unidade como medida, a matemática avalia grandezas lógicas, que são, portanto, grandezas objetivas ou teóricas. Contudo, a matemática pressupõe a unidade como algo dado, mas se se tenta alcançar (e conhecer?) a própria unidade é-se levado a uma redução ao infinito, na qual sempre uma unidade anterior será requerida. Estamos diante de um impasse ou impossibilidade de se pensar a primeira unidade de medida ou de determinar essa grandeza através de algum conceito. Por outro lado, afirma o filósofo, a avaliação dessa grandeza mínima (da unidade) pode se dar de maneira puramente estética, i.e., captada pela intuição e utilizada pela imaginação, a qual é capaz de fundamentar qualquer unidade numérica. Isso prova que toda avaliação das grandezas na natureza, se fundamenta, em última análise, subjetivamente, e por isso é estética.

Ao contrário da primeira unidade, não é possível dizer que exista um máximo na matemática, uma vez que seu poder de progressão vai até o infinito, expresso através da fórmula  $X+1$ . Já para a avaliação estética, existe um limite máximo, expresso na medida absoluta. Entretanto o infinito matemático é relativo, realizado sempre na comparação em progressão de uma unidade com outras da mesma espécie e o limite da avaliação estética, como uma grandeza simples captada numa intuição, indica que, para o sujeito que avalia, nada pode ser maior do que esse limite, o que comporta a ideia de sublime e produz a comoção necessária para tal sentimento.

Admitir uma grandeza – *quantum* – na faculdade de imaginação, que pode ser utilizada como fundamento matemático implica no reconhecimento de duas ações daquela faculdade: a apreensão, como ato sensível de captar os fenômenos dados, e a compreensão, que deve resumir e sintetizar os dados apreendidos numa representação. A primeira ação da faculdade de juízo estética é capaz de apreender fenômenos sucessivamente e rumo ao infinito, pois pode sempre seguir sem limites para uma nova apreensão; contudo o limite aparece para a sua capacidade de compreensão, que no ato de compreender o apreendido, é

transbordada quando se aproxima da medida máxima subjetiva, de sua capacidade de dar uma forma aos dados dos sentidos.

Na progressão infinita da apreensão, a compreensão ganha e perde na mesma medida, as partes inicialmente apreendidas nas sensações não podem mais serem representadas na medida em que essa segue em sua apreensão de novos elementos e, contudo, a compreensão por seu limite, perde na medida em que abarca novos dados da apresentação. Kant explica isso com o exemplo da pirâmide a qual se vista de longe, temos a noção do todo de sua grandeza mas não de suas partes, enquanto que, vista de muito perto, distinguimos as partes, sem jamais alcançar a totalidade. Pois, à medida que percorremos sua gigantesca estrutura, as primeiras partes apreendidas vão se perdendo e é impossível fazer uma representação objetiva da totalidade (enquanto soma de todas as partes) de sua grandeza.

Evitando a pressa, o filósofo não deixa de apresentar algo que até aqui parece um contrassenso, a saber: como conciliar a inadequação da representação no sentimento do sublime com a conformidade a fins subjetiva, característica essencial dos juízos reflexivos estéticos? Ora, a inadequação mais remete a uma não conformidade a fins do que àquela conformidade. Numa passagem bastante polêmica, Kant defende que só e exclusivamente a natureza bruta poderá ser considerada sublime e rejeita qualquer associação do sublime à arte, a qual tem sempre uma forma (na época de Kant...) e um fim dados pelo homem. Para desfazer qualquer confusão, ele distingue a grandeza (sublime) da natureza tanto da monstruosidade, quanto do colossal. Finalmente, para criar um novo fôlego, é necessário reiterar a tese de que “um juízo puro sobre o sublime não tem que ter como fundamento de determinação absolutamente nenhum fim do objeto, se ele deve ser estético e não mesclado com qualquer juízo do entendimento ou da razão.” (KANT, I., AA, 05: 90, t. 99)

Reanimados pela lembrança da “essência” estética do juízo sobre o sublime, Kant começa a segunda parte deste § 26, fazendo a pergunta urgente e que ele não consegue mais calar: “qual é *esta* (especificamente a do sublime que é totalmente diferente do belo) conformidade a fins subjetiva?” (KANT, I., AA, 05: 90, t. 99; grifo nosso). A resposta é longa e passa, como sempre em Kant, pelo argumento negativo. Por isso, o primeiro “processo” da imaginação que ele descreve, da apreensão da série infinita guiada pelo

entendimento com seus conceitos numéricos, não está relacionado com o sublime e muito menos com o prazer. Por outro lado, nessa conformidade, que é, digamos, lógica ou, simplesmente, matemática, não há nada que force a compreensão de toda a série apreendida numa única representação na intuição, para além do limite representativo da faculdade de imaginação. Se o princípio de progressão permite que a série seja seguida infinitamente, por outro lado, aqui se exige somente uma compreensão lógica da sequência, o que é totalmente diferente de uma compreensão, no sentido estético. O infinito aí não está representado “esteticamente”. No ajuizamento estético o fato de poder-se seguidamente inferir-se uma sequência infinita diz muito dos limites da faculdade de imaginação que na impossibilidade de compor o todo apresenta esse absoluto em partes, que ainda que ligadas entre si, expressam mais os limites dessa faculdade, do que a completude de uma ideia absoluta de um todo.

Somente a razão dita uma regra, que é a exigência de uma representação de totalidade compreendendo todas as partes apreendidas. Mesmo diante da impossibilidade de representar sensivelmente o infinito, ainda assim a razão exige que esse seja pensado, como um todo, um absoluto, talvez, numa ideia. O infinito é o absolutamente grande, visto que, comparado a ele, tudo é menor. Todavia, pensar o infinito como um todo exige uma compreensão fundada numa unidade de medida, que tivesse relação com o infinito. O que é um contrassenso, pois é como se houvesse um infinito maior que outro que pudesse ser usado como unidade para se medir o infinito.

“Para tão-só poder pensar sem contradição o infinito dado requer-se no ânimo humano uma faculdade que seja ela própria supra-sensível.” (KANT, I., AA, 05: 92, t. 101) Essa faculdade permite através de sua ideia de número compor uma compreensão do infinito, fornecendo-nos uma avaliação pura e intelectual dessa grandeza. Isso mostra a sobrecarga dos padrões de medida da sensibilidade, e talvez o limite da faculdade de conhecimento, o que permite uma ampliação do ânimo em si mesmo, que ultrapassando as barreiras da sensibilidade, se direciona a outra faculdade, e esta suprassensível: a razão. Destarte o sublime na natureza somente pode ocorrer quando há inadequação entre a atividade máxima da imaginação e fenômenos que lhe são apresentados como ilimitados na intuição. Neste ato de avaliação puramente estética, a compreensão é sobrepujada pela

apreensão, e nisso consiste a inadequação da imaginação: que a sua ilimitada capacidade de progredir não se conforme às mínimas condições de unificação de uma grandeza.

Resumidamente, a inadequação entre o conceito de totalidade, como o conceito de natureza que em si contém o ilimitado, e a imaginação – tanto em sua capacidade de apreensão infinita da natureza, quanto em incapacidade de compreendê-la numa representação para a determinação de conceito do entendimento –, vai em direção ao próprio ânimo, em busca “tão-somente de pensar sem contradição o infinito dado”, e encontra uma faculdade maior do que todos os sentidos, e, portanto, suprassensível. É essa descoberta da razão, enquanto uma capacidade de pensar além dos conceitos, que suscita o sentimento do sublime, que concerne a um engrandecimento do nosso próprio ânimo. Toda essa movimentação da alma foi desencadeada pela percepção do objeto grandioso da natureza. Kant volta à comparação com o juízo de gosto, para mostrar que tal como para o belo, em que existe a referência da imaginação no jogo com o entendimento na busca por um conceito, que não é encontrado; no juízo do sublime a imaginação remete-se à faculdade da razão na tentativa de concordar com uma ideia que também permanece indeterminada. O sublime verdadeiro deve ser procurado no ânimo de quem julga, o qual se entrega a uma elevada experimentação, frente a natureza bruta, que se apresenta disforme. Esse sentimento de engrandecimento e ampliação do próprio ânimo nasce do conflito (e não do jogo harmonioso, como no caso do belo) entre as faculdades da imaginação e da razão.

No §27 é analisado o juízo do sublime segundo a categoria de qualidade. Kant o inicia com uma definição de “respeito”, que é “o sentimento da inadequação de nossa faculdade para alcançar uma ideia, que é lei para nós”. (KANT, I., AA, 05: 96, t. 103) Ora, continua Kant, a única medida válida para a razão é o “todo-absoluto” e a isso a imaginação se mostra totalmente inadequada, encontrando logo uma barreira em seus próprios limites. Por um mecanismo nosso, a sub-repção, transferimos ao objeto grandioso da natureza o sentimento que ocorre no interior da nossa subjetividade: justamente o sublime. É a própria humanidade, a ideia que é ampliada em nós e a descoberta da razão (essa faculdade capaz de pensar o infinito) está “implicada” nessa grandeza ilimitada do objeto, na qual projetamos a nossa própria condição humana. Essa superioridade da determinação racional sobre a imaginação, assumida aqui sem peias, por Kant, é a fatura inegavelmente metafísica

do sublime. Terá sido esse também de modo, no entanto, inconfesso o motivo que levou Kant – o filósofo crítico da metafísica - a depreciá-lo tanto?

O sublime surge imediatamente como um sentimento de desprazer<sup>14</sup>, fruto da inadequação da imaginação, na avaliação estética de algo absolutamente grande. Mas, esse desprazer é seguido por um sentimento de prazer que advém de uma concordância daquela mesma inadequação com as ideias racionais, que constituem para nós leis subjetivas. O fato de perceber que existe uma inadequação da sensibilidade diante da grandeza desencadeia um movimento no nosso ânimo que, ao encontrar outra faculdade capaz de pensar, acaba por mostrar sua conformidade a fins subjetiva. Com outras palavras, “o sentimento desta destinação suprassensível” (KANT, I., AA, 05: 97, t. 104) é experimentado como o próprio prazer. Repetindo: é o mesmo desprazer inicial, constituído pela inadequação da imaginação que nos aponta para a nossa destinação suprassensível, e esse sentimento, que é conforme a fins, descobre a nossa (humana e... moral) superioridade das ideias da razão com relação à força (física) da natureza, e se exprime como prazer.

Ao procurar-se o sublime no ânimo ver-se-á que este possui um sentimento de movimento, ao qual o filósofo diz ser como um abalo interior, uma sucessão de repulsão e atração subjetivas diante da experimentação do objeto, uma oposição necessária e simultânea de desprazer e prazer. A imaginação toma seu limite seriamente, como um abismo no qual teme se perder, diante de uma razão exigente que chega a exercer uma violência sobre a imaginação. Contudo o juízo deve seguir sendo como estético, e não deve possuir como base um conceito do entendimento, que determine o objeto. Se no belo, há harmonia do jogo subjetivo das faculdades do ânimo, no sublime, há um conflito que, afinal, engrandece as faculdades do ânimo.

No belo o jogo vivificante entre as faculdades do ânimo se apresenta como uma unanimidade, i.e., como uma harmonia que é facilmente reconhecida na atividade da contemplação, numa conformidade a fins sem fins em que o objeto se apresenta como se tivesse em sua própria essência o fim de ser conhecido e estabelecer tal relação entre as faculdades. O sublime somente possui uma conformidade a fins subjetiva das faculdades do

---

<sup>14</sup> Do mesmo modo que não se deve confundir o sentimento de prazer com o belo que é *reflexivo*, com a sensação *empírica* de prazer com o agradável, deve-se ressaltar a diferença entre o sentimento (reflexivo) de desprazer e o de desagradado que é uma sensação proveniente dos sentidos.

ânimo como um todo, e assim o prazer é *mediato*, ao descobrir uma faculdade suprasensível pura, a razão pura, que é independente da faculdade do conhecimento de grandezas. Isso só foi possível pelo desprazer inicial decorrente da experiência dos limites da faculdade de imaginação, numa relação, dita, violenta da razão para com a imaginação, na qual o objeto se mostrou numa desconformidade com a faculdade de conhecimento.

Um pouco antes de terminar o sublime encarado do ponto de vista matemático, Kant faz uma especulação sobre os movimentos característicos da imaginação: a apreensão e a compreensão. Ele descreve: “Medição de um espaço (como *apreensão*) é ao mesmo tempo descrição do mesmo, por conseguinte movimento *objetivo* na imaginação <*Einbildung*> e um *progresso*; a compreensão da pluralidade na unidade, não do pensamento mas da intuição, por conseguinte do sucessivamente apreendido em um instante, é contrariamente um regresso, que de novo anula a condição temporal no progresso da faculdade da imaginação e torna intuível a simultaneidade.” (KANT, I., AA, 05: 99, t. 105) A nosso ver, quando Kant afirma que a tentativa de representar o absolutamente grande exerce uma “violência ao sentido interno”, isso quer dizer que o movimento regressivo da imaginação requer, paradoxalmente, uma anulação da condição temporal, i.e., que apreensão e compreensão sejam apresentadas simultânea, e não sucessivamente. Assim, cometer uma “violência ao sentido interno” significaria impor ao tempo (intuição interna) um comportamento idêntico ao da intuição externa (a do espaço), quando a “medição (apreensão) é ao mesmo tempo sua descrição (sua exposição ou compreensão)”. O esforço que a imaginação faz para reunir numa só intuição a percepção de uma grandeza absoluta é sentido como sofrimento ou desprazer e, portanto, “contrário a fins” subjetivo. “Contudo, a mesma violência que é feita ao sujeito através da faculdade da imaginação é ajuizada como conforme a fins com respeito à destinação inteira do ânimo.” (KANT, I., AA, 05: 100, t. 105) Aqui, pode-se dizer que o sentimento de sublime é um prazer cuja condição de possibilidade é um desprazer.

Numa medição espacial a conformidade que se apresenta no movimento da imaginação e leva à razão, expressa numa medição temporal, característica subjetiva interna, a uma desconformidade, ainda que apreensão e compreensão devem ser apresentadas simultânea, e não sucessivamente, o que expressa um contrassenso no fato de que a sensibilidade cobra mais tempo, para apresentar uma intuição, mas deve apresentá-la

em sua forma imediatamente. A violência que é cometida contra a imaginação pode ser representada conforme a fins por apresentar o caminho em direção à uma faculdade superior do ânimo. Dessa maneira a qualidade do sentimento do sublime consiste em ser um sentimento de desprazer em um objeto, na inadequação das faculdades, que leva a descoberta, e mais do que isso, à consciência, de uma faculdade superior e ilimitada do ânimo que deve somente a partir dessa faculdade superior ajuizar a inadequação, e assim avaliá-la conforme a fins. Reconhecida a impossibilidade de se chegar ao infinito como dado lógico-objetivamente, por meio de uma unidade qualquer, e o fato de que uma avaliação estética possui um limite em sua própria capacidade de representação e como avaliação estética deve abstrair qualquer avaliação objetiva/conceitual, entretanto apresenta-se com uma primeira conformidade a fins, por poder se apresentar como primeira unidade de medida para a série conceitual, para o entendimento. Mas que desafia a imaginação, na incapacidade de compreensão, que impelida pela ideia da razão de um todo absoluto, produz um estado de ânimo de desprazer, que por sua vez aponta para uma conformidade a fins com a ampliação a imaginação, em seu intuito de responder a demanda da razão, da ideia ilimitada de um todo absoluto, representando uma desconformidade a fins entre imaginação e razão, inadequação, e ao mesmo tempo a efetiva conformidade a fins subjetiva por descobrir a fonte de todas as ideias, a razão, que permite a compreensão estética superior e isso permite que objeto seja dito como sublime fruto de um prazer que tem como condição de possibilidade um desprazer.

### **1.2.2. Do dinâmico-sublime da natureza**

No §28, o filósofo investiga o sublime segundo a categoria da relação e o que o juízo sobre o sublime comporta em relação a natureza enquanto um poder. Esclarece que por poder se compreende a capacidade de superar obstáculos e, por força, a superação da resistência daquilo que possui poder. A natureza que deve ser considerada para tal juízo é a que não exerce nenhuma força sobre o sujeito e a isso chama de dinamicamente-sublime, i.e., que se apresenta com todo seu poder e, contudo, sem se sobrepor ao poder do sujeito. Essa natureza julgada dinamicamente como sublime se apresenta como algo capaz de promover o medo, o que não significa que tudo que gera medo seja sublime, e que a

superação de obstáculos por tal força somente pode ser julgado esteticamente sem conceitos segundo a grandeza da resistência. Na avaliação estética a natureza se apresenta como poder, como algo que pode ser considerado um objeto de medo, como dinamicamente-sublime, na qual é considerada como objeto temível sem se colocar em qualquer perigo diante dele, tal como se por algum motivo se tivesse que opor-lhe resistência que seria, em tal situação, inútil.

Aquele que por algum motivo teme por si mesmo não pode julgar o sublime e tampouco o belo pois fugirá de qualquer contemplação que lhe dá medo. O agrado de se sair de uma situação perigosa é o alívio que possui assim uma relação direta com a existência de tal situação, ou melhor dizendo, da não repetição de tal situação. Somente julgamos o sublime frente ao terrível, desde que em segurança. Esse julgamento pode nos tornar melhores, no sentido de que fortalece nossa disposição de resistir, ao encorajar a comparação da fragilidade do sujeito frente à onipotência terrível da natureza. Pois como já vimos, encontramos também os limites do próprio sujeito, mas esses limites, diante da imensidão desmesurada da natureza, provocam uma avaliação estética dessa grandeza, levando o sujeito à faculdade da razão, a fim de alcançar um padrão de medida não sensível que, enquanto um todo absoluto, possa se comparar à infinidade. E assim encontramos uma disposição do ânimo que permite a própria superação subjetiva da natureza.

Na mesma proporção em que essa apresentação dá ao sujeito a compreensão de sua fragilidade, descobre nele uma faculdade que permite o julgamento independente e superior, diante de todas as demais faculdades que poderiam ser contaminadas pelo medo ou comoções. Destarte não se diz do sublime da natureza segundo o medo que esta causa, mas, antes a partir da força que ela provoca no sujeito ao libertar essa faculdade superior, que transforma toda a força da natureza, capaz de aniquilar o sujeito, em força para o sujeito. É disso que se trata o sublime pensado dinamicamente, da elevação da faculdade de imaginação a um poder superior à própria natureza. O fato de se necessitar de uma segurança frente à força incomensurável da natureza em nada pode abalar a autoestima, pois demonstra a destinação das faculdades subjetivas, ao descobrir uma disposição que estava na própria natureza do sujeito, de uma faculdade superior, cujo exercício depende somente dele mesmo.

Para nossa estranheza, surpreendemo-nos com um Kant elogiando um tempo de guerra como uma época na qual seria possível desenvolver uma maneira positiva de pensar no povo que a conduz, na medida em que esse povo deve superar valentemente grandes obstáculos. Por outro lado, diz o filósofo, a paz prolongada pode desenvolver negativamente a maneira de pensar de um povo. Dá ainda como exemplo negativo de sublime uma conduta religiosa, na qual seria o próprio Deus que se apresentaria em toda sua cólera nos fenômenos terríveis da natureza. A disposição de ânimo nesse caso não teria nada a ver com o sublime. Somente quando o sujeito reconhece em si mesmo um sentimento em acordo com a vontade e desse modo se eleva acima do medo, ele desperta para um sentimento sublime frente ao Deus. O sublime não está contido em nada exterior ao sujeito, mas tão-somente na disposição do ânimo. Mesmo partindo do reconhecimento de sua limitação, o sujeito pode ser consciente de sua superioridade interna.

No último parágrafo da “Analítica do Sublime”, §29, Kant investiga o juízo do sublime segundo a categoria de modalidade, no qual pretende encontrar o fundamento que permite classificar este juízo como necessário, tanto quanto se julgara necessário o assentimento do juízo sobre a beleza. A unanimidade quanto ao sublime ainda é mais difícil do que no caso do belo, uma vez que o sentimento de sublimidade exige “uma cultura de longe mais vasta (do que a exigível no belo), não só da faculdade de juízo estética, mas também da faculdade do conhecimento.” (KANT, I, AA, 05: 110, *t.* 111) Tal exigência decorre da necessidade de aceitação das ideias morais, sem as quais um sujeito que julga, diante de um objeto digno de ser chamado de sublime, encontraria apenas o terrível, e, por conseguinte, sentiria apenas o medo que é provocado inicialmente pela força da natureza. A carência cultural não permite o passo “adiante”, justamente a “sublimação” desse primeiro impacto, da inadequação das nossas faculdades subjetivas para com uma natureza violenta. O sublime carece de uma disposição de ânimo suficientemente forte para revelar uma faculdade que é superior à sensibilidade e nisso amplia a imaginação rumo ao infinito, superando assim o aspecto terrível da representação da natureza em nós.

Apesar dessa diferença de graus de intensidade, o juízo do sublime se funda nas condições da natureza humana que podemos pressupor em todos e em qualquer um. Condições essas próprias à faculdade de conhecimento, pressupostas a qualquer um que possua um *são-entendimento* e algum grau de cultura, como uma disposição humana ao

sentimento moral. A censura que acima se referiu àqueles que não assentem com o juízo de beleza, aos quais se acusa de falta de gosto, no sublime, dada a pressuposição das mesmas condições humanas, mas agora, imaginação e razão, a censura vai recair sobre a carência moral. Para sentir o sublime, como vimos, não bastam as faculdades do ânimo, é necessário que elas já tenham algum “cultivo”. Na última frase antes da “Observação geral sobre a exposição dos juízos reflexivos estéticos”, Kant reitera seu propósito de incluir os juízos sobre o sublime em sua filosofia transcendental, os quais, como já ocorria com os do belo, também possuem como fundamento princípios *a priori*.

### **1.3. Observação geral sobre a exposição dos juízos reflexivos estéticos**

Kant interrompe a exposição sequencial dos parágrafos para fazer uma ponderação sobre o estatuto transcendental dos juízos estéticos cujo fundamento remete à reflexão estética, e assim, inteiramente à subjetividade. O filósofo inicia realizando uma “exposição transcendental dos juízos estéticos” (KANT, I., AA, 05: 128, *t.* 123) explicando e retomando a argumentação das analíticas anteriores, para a partir destas conclusões firmar, por seu princípio *a priori*, o juízo reflexivo no interior da faculdade autônoma do juízo. Apresenta de passagem os juízos estéticos demonstrando a relação que possuem segundo o sentimento de prazer com o qual cada uma está relacionada<sup>15</sup>. Por suas próprias características o agradável somente pode ser apresentado segundo uma análise quantitativa, visto que a atuação dessa sensação sobre o ânimo se apresenta como quantidade de estímulos, tomados em sua frequência e intensidade, mas não qualitativamente. Quanto ao Belo, existe necessariamente uma relação qualitativa, que “pode tornar-se compreensível e conduzir a conceitos [...] e cultiva enquanto ao mesmo tempo ensina a prestar atenção à conformidade a fins no sentimento de prazer.” (KANT, I., AA, 05: 113, *t.* 113)

O Sublime destaca a relação na qual a representação sensível da natureza pode habilitar um uso suprassensível daquele sentimento. O juízo estético sobre o absolutamente bom, i.e., tomado apenas subjetivamente segundo o sentimento que provoca, mostra um parentesco formal (o que é diferente de uma identidade) entre o sublime (faculdade de juízo

---

<sup>15</sup> Agradável = iucundum, belo = pulchrum; sublime = sublime e; honestum= bom (absolutamente). (KANT, I., AA, 05: 113, *t.* 113)

estética) e o sentimento moral (assentado sobre conceitos *a priori*). Esse último “contém em si não simplesmente uma pretensão, mas também mandamento-de-aprovação para qualquer um, e em si na verdade não pertence à faculdade de juízo estética, mas à faculdade de juízo intelectual pura.” (KANT, I., AA, 05: 114, t. 113) A nosso ver, Kant aqui pretende demonstrar que a conformidade a leis (que está em jogo na *ação* segundo a lei da liberdade) tem uma profunda afinidade com a conformidade a fins (formal) que está em jogo nos sentimentos tanto do sublime quanto ao belo, por isso podemos chamar uma ação, sem prejuízo de sua “pureza”: de “bela” ou de “sublime”, o que não nos é permitido, de modo algum, no caso do “agradável”, no qual nenhuma “conformidade” é necessária.

No ajuizamento do belo é exigida uma qualidade do objeto que se apresenta ao sujeito como uma conformidade ao conhecimento do mesmo, conduzindo o ânimo a conceito (ainda que sem determinar qual) e ensina, no sentido que se deve ater em tal conformidade no sentimento de prazer. O belo é o que deleita no “simples ajuizamento” e por assim dizer, indiretamente pelo juízo e não nas sensações segundo conceitos, sem se remeter a existência do objeto. Pode-se ver que somente o belo e o sublime fundam-se absolutamente na subjetividade e, por meio de uma conformidade a fins subjetiva, se o belo vai em direção a um conceito indeterminado, o sublime vai em direção às ideias que também permanecem indeterminadas.

Aparentemente para Kant os aspectos reflexivos que fundamentam o belo não precisam, nesse momento, de mais explicação, contudo aprofunda a fundamentação transcendental do sublime. Desse modo, retoma a tese de que, “tomadas literalmente e consideradas logicamente, as ideias não podem ser apresentadas” (KANT, I., AA, 05: 115, t. 114), o que quer dizer que elas não podem ser representadas pela imaginação! Apesar disso, no sublime essas mesmas ideias instigam a imaginação a adequar-se a elas, e a imaginação, quer matemática, quer dinamicamente, age no sentido de se submeter a essas ideias. O próprio esforço da imaginação e sua inadequação com a ideia da razão são considerados conforme a fins, no sentido em que esse movimento dirige o ânimo à faculdade suprassensível que, aqui, é *sentida*. O suprassensível é despertado no sujeito, a partir da relação do sujeito com um objeto natural disforme que, por meio do ajuizamento estético, obriga o alargamento dos limites da faculdade de imaginação. Em último caso, afirma Kant, esse sentimento de inacessibilidade obriga-nos “a pensar subjetivamente a

*própria natureza em sua totalidade como apresentação de algo suprassensível*, sem poder realizar-se objetivamente essa apresentação.” (KANT, I., AA, 05: 116, t. 115; grifos nossos). Prestemos atenção nessa última assertiva de Kant! Para nós, “subjetivamente”, a natureza em sua totalidade é algo de... suprassensível! Não se pode imaginar outro momento no qual Natureza e Liberdade estejam mais próximas do que aqui!

Não se pode compreender o sentimento de sublime sem o relacionar às leis morais, o que não ocorre com o belo, no qual a liberdade ocorre no jogo sem determinação das faculdades. A diferença entre o sentimento moral e o de sublime é que este último é precisamente estético! Kant chega a dizer que a violência sobre a imaginação é “exercida pela própria faculdade da imaginação, ao invés de por um instrumento da razão” (KANT, I., AA, 05: 117, t. 115), enquanto na moralidade, pode haver uma coerção da razão sobre as faculdades sensíveis. Por isso, em oposição ao belo que é positivo, o prazer no sublime é negativo e representa uma privação da liberdade da imaginação no seu uso empírico, por outro lado, obtém uma ampliação e um poder maior do que aquele que tivera que ser reprimido. A situação na qual o espectador sublime se encontra, Kant insiste, é sempre “em segurança” (KANT, I., AA, 05: 117, t. 116). Pois, o sentimento de inferioridade diante de uma natureza bruta e extremamente grande não é superado pelo enfrentamento direto de tal grandeza. O espectador está *contemplando* uma cadeia de montanhas como os Andes, por exemplo, e não é um alpinista escalando o Mont Blanc ou o Aconcágua, ao perceber uma avalanche, vindo em sua direção!

A força da representação de objetos grandiosos e disformes já é suficiente para despertar um temor, diante do qual, a imaginação pode simplesmente recuar e desistir da “contemplação” que se mostra algo dolorosa, ou não, “decidir-se” corajosamente a abandonar-se a ela, instigando um movimento do ânimo tal que desvela uma capacidade superior à natureza no próprio sujeito, no que se refere à natureza tanto interna quanto a externa. Explicando melhor: interna, ao mostrar a independência do sujeito com relação à natureza (como se fosse uma espécie de “prova estética” da liberdade) “relativizando” o que antes era grande para o sujeito, no momento seguinte, aparece como pequeno frente à sua fortaleza moral; mas, externamente também, ao relacionar (ainda que indiretamente) a grandeza da natureza com o nosso sentimento de prazer. A descoberta da faculdade da

razão, segundo Kant, é *sentida*, e nos promove um sentimento de prazer ou “bem-estar”. (KANT, I., AA, 05: 117, *t.* 116)

A “estética transcendental da faculdade de juízo” (KANT, I., AA, 05: 118, *t.* 116) diz respeito unicamente aos juízos estéticos puros e por isso ter-se-á dificuldade de encontrar exemplos desse juízo em objetos belos ou sublimes da natureza que pressupõem o conceito de um fim. A conformidade a fins estética que é inteiramente subjetiva deve deixar a faculdade de juízo em sua total liberdade para associar segundo suas próprias leis; e o prazer no objeto deve ser resultado da livre ocupação do ânimo consigo mesmo, suscitado pela faculdade de imaginação e por isso Kant alega não haver um sentimento de sublime ou de beleza *intelectual*, por duas razões, pelo menos: 1) se fôssemos inteligência pura, a representação estética ocorreria *fora* de nós; 2) embora possa haver conciliação entre o prazer intelectual (moral) e o prazer estético, unificá-los, continua Kant, “seria difícil” (KANT, I., AA, 05: 120, *t.* 117), pois disso derivaria um interesse na existência do objeto, o que negaria a conformidade a fins intelectual, e, por assim dizer, perderia a pureza.

O objeto do prazer intelectual puro é o poder da lei moral que atua sobre o sujeito na sua vontade como os motivos no ânimo que antecedem a própria obediência à lei. Esse poder somente pode ser conhecido negativamente enquanto privação. Esteticamente a lei moral só se dá a conhecer como “sacrifício” (KANT, I., AA, 05: 120, *t.* 118). Se a liberdade interna aparece como contrária aos interesses sensíveis, do lado intelectual, ela pode ser considerada positiva. Por isso, não chamamos o sentimento moral de “belo”, mas antes de “sublime”, o qual está mais próximo do “respeito (que despreza o atrativo)” (KANT, I., AA, 05: 120, *t.* 118). Pois, a humanidade não concorda muito facilmente com o bom e a “primeira” aparição da razão é sentida como uma “violência exercida sobre a sensibilidade”. (KANT, I., AA, 05: 120, *t.* 118)

Antes de terminar a sua longa “Observação geral”, Kant se dedica a uma questão amplamente discutida em sua época: a do entusiasmo. Ele recusa, ao que parece, uma tese que talvez fosse comum, a de afirmar que o entusiasmo é “a ideia do bom com afeto” (KANT, I., AA, 05: 121, *t.* 118). Ora, como já tivemos oportunidade de dizer aqui muitas vezes, “bom”, para Kant, é um conceito razão. E ele argumenta: o afeto é cego e “não pode

de maneira alguma merecer uma complacência da razão” (KANT, I., AA, 05: 121, *t.* 119). Não podendo, portanto, ligar-se ao racional estritamente falando, o filósofo “restringe” o entusiasmo ao âmbito estético, mais precisamente ao sentimento (estético) sublime. Sentimento, também como vimos, mais apropriado a fazer a mediação com a razão. Assim, contrariando a sua época, Kant pensa o entusiasmo esteticamente, como sublime. Sentimento que impulsiona o ânimo mediante ideias, as quais abstraídas de qualquer função teórica ou prática, atuam “mais poderosa e duradouramente que o impulso por representações dos sentidos” (KANT, I., AA, 05: 121, *t.* 119). Com isso, Kant parece provar que a força da reflexão pode ser até mais intensa do que a dos sentidos, contrariando uma espécie de senso comum.

Kant termina as observações com uma comparação da investigação transcendental do belo e do sublime com outras de cunho empírico, para concluir que os juízos reflexivos estéticos são juízos individuais, que por estarem em acordo com as condições possíveis de serem pressupostas a qualquer um, clamam por adesão. Ele pretende ter distinguido os juízos puros de gosto dos juízos empíricos, por estarem aqueles fundados num princípio *a priori* ao qual não é possível alcançar a partir da experiência e muito menos do prazer físico. Além disso, quer ter demonstrado que somente uma investigação transcendental das faculdades em jogo seria capaz de esclarecer os verdadeiros princípios que fundamentam o juízo de gosto.

#### **1.4. Dedução dos juízos Estéticos**

A partir do parágrafo §30, Kant inicia o que chama de dedução dos juízos estéticos, ao que se pode compreender como uma legitimação ou justificação (KANT, I., AA, 05: 131, *t.* 126) destes juízos e segue até o §54 com uma investigação que deve fundamentar os elementos que permitam a reivindicação de universalidade e necessidade enquanto condições transcendentais do juízo de gosto, assim como os principais elementos constituintes e relacionados à crítica do gosto.

Demonstra, no §30, que tal dedução somente deve ser dirigida ao sentimento do belo, que se apresenta conforme a fins no ânimo, tanto no que se diz de beleza como também para o conhecimento (ainda que não determine um conceito), como um sentimento

que, ao cobrar universalidade e necessidade, deve-se fundamentar em algum princípio *a priori*, já que não se pode fundamentar em conceitos. Destarte, subtrai a dedução do juízo sobre o sublime, dado que tal conformidade a fins, fundamento do juízo sobre o belo, não ocorre no sublime, pelo fato de que na beleza a conformidade a fins se dá na relação com a forma do objeto. Já no sublime o objeto não tem forma, e a imaginação não consegue realizar uma representação a partir dos dados dos sentidos, permitindo no máximo um pensamento sobre o objeto, pela faculdade da razão, o que faz com que o objeto seja conforme a fins não por sua forma para o conhecimento, mas como maneira de se chegar à razão, faculdade suprassensível. Por isso, diz o filósofo que na dedução do sublime se encontra também sua justificativa, i.e., sua dedução (KANT, I., AA, 05: 133, t. 127). Resta a dedução do juízo de gosto poder encontrar a chave de toda a condição de possibilidade da faculdade do juízo estético.

No §31 Kant elucida o método dessa justificação dos juízos de gosto. Esclarece que essa justificação deve fundamentar o juízo de gosto de modo a garantir-lhe legitimidade à reivindicação de universalidade e necessidade cobradas por este juízo, por não possui, tal qual os juízos teóricos, fundamento em conceitos, que poderiam imperativamente exigir universalidade e necessidade, e por se apresentar como juízo resultante de sentimento, de prazer ou desprazer nos objeto, pressupondo uma conformidade a fins puramente subjetiva, e ainda assim, válida para todos, também deve-se, ao contrário dos juízos que se fundamentam em conceitos, definir os fundamentos subjetivos os quais sem expressar nada acerca do objeto, teórica ou praticamente, não podem se justificar na capacidade natural de conhecimento, com a mesma autoridade dos juízos teóricos, que podem ser pressupostas na investigação da dedução dos juízos de conhecimento.

Essa legitimação é também exigida por causa da singularidade do juízo de gosto, como expressão de uma conformidade a fins subjetiva a partir da forma de um objeto empírico no sentimento de prazer ou desprazer através do ajuizamento individual, de cada objeto, sem considerar sensações ou conceitos, e ainda assim exigindo uma validade e necessidade universais, que não podem ser descobertas empiricamente, como por coleta de informações, e se fundamentam na autonomia, livre e desinteressada, do sujeito que professa tal juízo sobre seu próprio sentimento de prazer. A universalidade e a necessidade

do juízo de gosto apresentam duas peculiaridades que devem ser mais esclarecidas: 1) a validade universal *a priori*, que não se pode fundamentar em conceitos e se apresenta como um juízo singular e; 2) uma necessidade que se deve fundamentar *a priori*, sem ser determinada por leis e em decorrência disso não pode ser imposta argumentativamente a outros. O método de tal dedução será a comparação objetiva, segundo os preceitos lógicos comuns, da forma estética à proporção entre as faculdades. Antes, porém, Kant expõe nos próximos parágrafos, §32 e §33, mais claramente essas peculiaridades que distinguem o juízo de gosto em sua autonomia.

Quando um sujeito declara algo belo, segundo sua complacência, expressa a beleza como uma característica do objeto e sobre isso exige o assentimento de todos, essa é primeira peculiaridade do juízo de gosto, que Kant expõe no §32. Contudo, esse juízo que se apresenta como uma propriedade do objeto, não está submetido ao conceito do mesmo, pois, na verdade, o sujeito declara belo apenas segundo a qualidade que, no objeto, o apresenta como guiado à capacidade subjetiva de seu acolhimento. Cada juízo de gosto exige que o sujeito tenha sua própria experiência, e uma investigação empírica dos juízos alheios não pode servir como fundamento de um juízo, como por imitação. Cada um deve obter sua própria experiência e a partir dessa proferir seu próprio juízo de modo *a priori*. Entretanto, diferentemente dos juízos sintéticos puros *a priori*, o juízo de gosto não possui um conceito *a priori* que contenha o princípio desse julgamento, e por isso, o juízo sobre o belo demanda uma autonomia do sujeito e os juízos alheios não podem fundamentá-lo.

A segunda peculiaridade, §33, remete ao fato de que essa autonomia que não permite a determinação desse juízo por argumentos, por outro lado o apresenta puramente como subjetivo. O juízo sobre a beleza não pode se deixar constranger pela opinião geral e ainda assim deve ter consciência precisa sobre si mesmo e assim o que outro sujeito aprova e neste é tomado por prazer não pode e não deve afetar o juízo do indivíduo, ainda que como não há qualquer fundamentação sobre conceitos não pode existir argumentação empírica ou lógica possível que tenha o poder de imputar um juízo de gosto a outro. Nenhuma regra *a priori* pode determinar enquanto leis para o juízo sobre a beleza sua necessidade e somente na própria experiência pode-se julgar a beleza, assim o juízo dos críticos, especialistas ou demais são ignorados, como juízos de conhecimento, no juízo de gosto. O juízo de gosto é sempre um juízo singular de um objeto singular, que possui na

própria forma a universalidade na enunciação. Por isso não se pode derivar do juízo estético “esta flor é bela!” a universalidade de um juízo “todas as flores são belas!”, que seria um conhecimento, que seria objetiva e sem qualquer relação com a complacência que é tomada como universalmente válida no juízo sobre o belo.

No §34 demonstra não ser possível um princípio objetivo do gosto, que subsuma sob um conceito o sentimento do belo, e possa logicamente justificar a exigência de universalidade e necessidade. O sujeito tem que sentir o prazer imediatamente na representação e, por não poder ser levado a tal sentimento por argumentação, somente na reflexão sobre o próprio estado do ânimo suscitado a partir do objeto dado na representação, no jogo entre imaginação e entendimento, pode-se encontrar um fundamento para essa universalidade e necessidade, e neste caso subjetivo. A crítica do gosto também é subjetiva na representação singular e assim, a crítica do gosto se tomada por arte deve mostrar a regra da relação reflexiva por meio de exemplo, ao que pode ser feito demonstrando regras psicológicas que acometem o sujeito no ajuizamento do belo, sem investigar as condições de possibilidade de tais processos. Por outro lado, se tomada por ciência deve justificar o ajuizamento na faculdade de conhecimento em geral e outra função tem, porém, a crítica transcendental do gosto, a qual, Kant, se dispõe a realizar neste trabalho.

Kant demonstra que a ausência de princípio objetivo que permita a fundamentação do juízo de gosto enquanto um juízo universal e necessário, obriga a que esse princípio seja encontrado apenas subjetivamente no processo de subsunção de uma representação a conceitos do objeto, do conhecimento, no entanto, no juízo de gosto, o conceito não submete a representação a um de seus casos, o que justificaria por si só a exigência de necessidade e universalidade. Ao não determinar um conceito e, imperativamente, ter que se fundamentar na condição subjetiva formal de um juízo em geral, condição própria de qualquer juízo, resta investigar qual é o modo de utilização dessa condição, que não pode determinar um conceito e é utilizada de modo reflexivo, na qual, a imaginação, em seus ato de esquematizar, e o entendimento, em sua conformidade a fins, formam a base, em uma relação vivificante, do sentimento que permite o ajuizamento do objeto como uma conformidade a fim nesse sentimento, destarte o objeto dado na representação é compreendido como se tivesse por sua finalidade a promoção do livre jogo entre as

faculdades, e assim o sentimento do belo. Esse jogo entre as faculdades derivado de uma conformidade a fins formal no jogo das faculdades de imaginação e entendimento deve servir de fio condutor na dedução do juízo de gosto.

No parágrafo 36 Kant realça um problema chave que deve ser justificado na dedução do juízo de gosto, a saber: que uma justificação desse tipo de juízo pertence ao problema maior de se justificar a possibilidade dos juízos sintéticos *a priori* em geral. Os juízos puros, na formação dos conceitos do entendimento não possuem, tal qual o juízo de gosto, relação com os objetos dados na representação, são conceitos sintéticos puros do entendimento, aos quais o filósofo se deteve na *Crítica da razão pura*, na qual demonstrou o princípio *a priori* da faculdade do conhecimento, como a conformidade a leis do conhecimento para com a natureza em geral, princípio sobre o qual pode-se justificar a exigência de universalidade e necessidade dos juízos de conhecimento. No que pese as identidades entre os juízos de conhecimento e o juízo de gosto, expressa na exigência de universalidade e necessidade, o juízo de gosto não pode se fundamentar sobre o mesmo princípio *a priori* no qual se assenta a faculdade de conhecimento, mas tal como o juízo determinante deve ter um princípio para a legitimação dessas exigências. Tal princípio para o juízo de gosto deve ser puramente subjetivo, dado este juízo não ser nem das sensações, nem ser um juízo lógico determinante e, tampouco, poder ser assentado sobre uma lei externa a própria faculdade, ao que se conclui que deve ser um princípio que sirva tanto como objeto, tanto com lei para a própria faculdade. Pois o juízo de gosto tanto cobra o assentimento universal, como a partir de um sentimento egoísta de um sujeito, pressupõe esse sentimento em todos os demais, o que demonstra que o processo sintético<sup>16</sup> nesse juízo, mas outra coisa é poder se pressupor esse mesmo processo em todos de modo *a priori*.

No §37 explica que por ser um prazer singular dependente da relação direta com o objeto, mas somente pode ser percebido internamente no sujeito e não empiricamente o que impediria a fundamentação *a priori*, uma vez que o prazer do belo deve estar ligado diretamente o simples ajuizamento anterior a todo conceito. Tal singularidade do juízo de

---

<sup>16</sup> O processo sintético no gosto pode ser facilmente demonstrado, segundo o filósofo, no fato de que em sua apresentação não seja apenas a soma das partes empíricas e subjetivas na relação com o objeto nas sensações, mas algo novo e com qualidade distinta das partes, um sentimento. (KANT, I., AA, 05: 148-150, t. 135)

gosto juntamente com a exigência de assentimento universal, pelo fato de que esse juízo não pode ser fundamento em um conceito particular, denota que o que deve ser legitimado em um princípio *a priori* do juízo de gosto, não é o prazer, mas sua validade universal, expresso como exigência no juízo do belo, como um prazer no estado de ânimo decorrente de um juízo que apresenta o objeto como representado *a priori* em um juízo sobre a beleza como regra universal. A justificação do juízo é apresentada no §38 a qual é seguida de uma observação sobre tal dedução. A argumentação lógica, apresentada como justificação, somente é possível porque essa não exige uma explicação da realidade objetiva que se relaciona a um conceito, embora o juízo de gosto não seja um juízo de conhecimento e por afirmar apenas a autorização subjetiva da exigência de assentimento universal do juízo de gosto, ao pressupor em todos os sujeitos condições subjetivas semelhantes, na faculdade de julgar, ainda que são próprias da capacidade lógica do conhecimento. Assim se admite o prazer ligado a forma e essa como uma conformidade a fim subjetiva da forma do objeto representado na imaginação, com a faculdade de juízo e embora essas devem se remeter apenas as condições subjetivas que podem ser pressupostas em todos, assim a concordância de uma representação com essa condição da faculdade de juízo tem que poder ser admitida *a priori* como válidas para qualquer um. E o mesmo prazer sentido subjetivamente como uma conformidade a fins subjetiva da representação pode ser imputado a todos.

A condição subjetiva pressuposta como idêntica a todos pode ser legitimada por meio da apresentação de comunicabilidade das sensações, como uma necessidade social subjetiva que será investigada a partir do parágrafo 39. Kant, neste parágrafo, distingue os quatro juízos estéticos (agradável, bom, sublime e belo) segundo ao modo da comunicabilidade de cada um e inicia pelo que denomina como sensação sensorial toda a sensação que se apresenta diante do conhecimento como o real na percepção. A qual, enquanto conhecimento, pode ser comunicado universalmente para todo o sujeito. Contudo a sensação em si mesma, aquela que o sujeito experimentou por si, não pode ser transmitida e o fato de cobrar concordância, para com aqueles que possuam as mesmas condições de sentir<sup>17</sup> é apenas empírica, e ainda se considera uma grande diferença na intensidade com a qual cada sujeito sente nas sensações um mesmo objeto. Essa sensação quando prazerosa

---

<sup>17</sup> Kant diz que não se pode cobrar sensações de alguém que não possui o sentido apropriado a ela, como cobrar cor de um cego. (KANT, I., AA, 05: 153, t. 138)

chama-se gozo e está relacionada ao agradável, que chega ao ânimo como tal e não exerce qualquer modificação sobre este pelo fato de não possuir uma conformidade a fins legal. Já uma ação que está em conformidade com uma ideia de lei ou bem maior pode se expressar em um sentimento moral de prazer, que nada tem a ver com o gozo, pois, diferentemente, requer uma conformidade a fins que permite que esse prazer seja comunicado universalmente pela razão, através de conceitos, que tal como seja prazeroso a um sujeito, poder-se pensar que todos tenham as mesmas condições, e assim se pressupõe um prazer idêntico aos outros. O sublime, por sua vez, também pressupõe uma disposição moral para ser comunicável universalmente e sua reivindicação também pressupõe o sentimento de uma ideia maior, da razão, como o de sua destinação suprassensível. A comunicabilidade na beleza não pode se fundamentar em nenhuma das características acima apresentadas, dado ser um juízo de reflexão, que não possui uma finalidade ou um guia, tal como um conceito, que determine a apreensão comumente realizada de um objeto como um jogo harmônico entre as faculdades de imaginação e entendimento, sem determinar um conceito, e por isso pode-se pressupor o mesmo comprazimento para todo que possuem as mesmas condições para conhecimento, o que legitima a atribuição de uma comunicabilidade universal, ainda que necessariamente o comprazimento é fruto do mesmo estado de ânimo, sem mediação dos conceitos, a qualquer um.

O gosto representa uma espécie de *sensus communis* (senso comum), diz o filósofo no §40, demonstrando que as condições do entendimento humano, para os seres humanos, podem ser pressupostas, enquanto capacidade de produção de conhecimento. E essa capacidade como mínimo exigida para se denominar um ser como humano, por vezes, é chamada de senso comum, vulgarmente disseminado por toda parte. Entretanto, o que deve se compreender, aqui, por senso comum é a ideia de um sentido comunitário que permite tomar o mesmo modo de representação, na faculdade de ajuizamento, numa consideração *a priori*, como forma de se manter livre de contaminações objetivas que prejudicam a pureza do juízo por qualquer um. E isso se faz partindo das próprias condições subjetivas do juízo, sem influências externas, transportando-se para uma posição de qualquer outro e eliminando da representação os atrativos e as comoções, no julgamento, para que este se apresente com uma regra universal.

Para se compreender as questões fundamentais que permite a um juízo se colocar no interior do sentido comunitário Kant apresenta três máximas do entendimento humano, que podem ser pressupostas a qualquer um, ainda que essas não façam parte da crítica do gosto, pode comparativamente elucidar suas exigências, a saber: 1) pensar por si, que expressa a maneira de pensar livre de preconceitos, a partir da própria razão ativa; 2) pensar no lugar de qualquer outro, pensar de modo amplo, o que não deve ser confundido com quantidade de conhecimento, pois é o modo de utilização do pensamento ao não ser unilateral ou mesquinho e superar os limites privados para expressar um juízo de um ponto de vista universal e; 3) pensar sempre em acordo consigo próprio, que é pensar conseqüente, que leve em concordância as duas condições anteriores e apresente um juízo segundo a própria razão, numa conformidade e necessidade interna no próprio sujeito. Como essas máximas do entendimento estão relacionadas a conceitos e no juízo de gosto não há relação a conceitos determinados, Kant afirma que seria, no caso do gosto, preferível remeter antes ao *sensus communis* do que o entendimento, isso quer dizer que melhor convém denominar a faculdade de julgar através de um sentido comum do que através da faculdade intelectual. E assim definir o gosto como a “faculdade de ajuizamento daquilo que torna o nosso sentimento *universalmente comunicável* em uma representação dada, sem mediação de um conceito” (KANT, I., AA, 05: 160, t. 142) A própria comunicabilidade pressupõe as faculdades internas do entendimento no geral, embora devem determinar por um conceito do entendimento uma representação da faculdade de imaginação, de um modo determinado por regras. Essas condições são posteriores às condições requeridas para o juízo de gosto, uma vez que somente permanecendo indeterminado o conceito, as faculdades da imaginação e a do entendimento desenvolvem um jogo harmonioso. Esse estado de ânimo fruto de uma proporção das faculdades no ânimo conforme a fins, é comunicável universalmente. Kant parece considerar demonstradas não só a existência de uma comunicabilidade, como as próprias condições do juízo de gosto. Resta no próximo momento demonstrar como se manifestam os interesses que suscitam a capacidade da comunicabilidade, para que esta possa ser pressuposta em todos.

No §41 Kant expõe sobre os interesses empíricos que estão relacionados no juízo de beleza, sem fazer parte do mesmo, no entanto como instigador da comunicabilidade

universal. Na analítica do belo se mostrou que o juízo que declara a beleza de algo não possui interesses, porém isso não significa que decorrente desses juízos não possa surgir interesse. Esses interesses podem estar relacionados indiretamente à existência da coisa, como a algo intelectual (como uma propriedade da vontade) ou empírico (inclinação da natureza humana); um ou outro pode fundamentar um interesse sobre um objeto já submetido a um comprazimento desinteressado. Disso pode se concluir que o belo apenas empiricamente pode interessar em sociedade e isso deve ser admitido como próprio da natureza humana, por um impulso dessas criaturas em viver socialmente, a isso se dá o nome de sociabilidade. Kant exemplifica a importância de se pressupor essa qualidade humana para a fundamentação desse interesse empírico uma vez que um homem isolado (e não civilizado) não se preocupará com a beleza, pois essa somente pode expressar-se no juízo, assim, o juízo sobre o belo só pode se manifestar enquanto interesse no desenvolvimento da civilização, e conseqüente socialização do ser humano.

Nesse estágio social o gozo individual perde completamente seu valor e, contrariamente, a ideia da comunicabilidade do comprazimento exerce a primazia para com o gosto. Deve-se também observar que o gosto, como a faculdade de ajuizamento de um sentimento em qualquer outro, promovendo, propagandeando uma reivindicação da inclinação natural de todos no próprio pronunciamento da beleza, como um juízo que somente pode ocorrer em sociedade como uma inclinação a compartilhar seu prazer com outros. Em contrapartida um objeto ou sentimento que seja incomunicável, que não pode comprazer na comunicação, não pode se chamar belo. O interesse mediante inclinação para a sociedade não possui influência diretamente na enunciação do juízo de gosto, que deve se dar *a priori*. Contudo resta ainda investigar se desse interesse empírico, posterior ao juízo, pode se deixar levar a um interesse intelectual sobre o mesmo. Resumidamente pode-se dizer que o interesse empírico no belo é o interesse na comunicabilidade objetiva de tal juízo.

No §42 passa-se a investigação desse interesse intelectual sobre o resultado do juízo de gosto, o qual é aproximado do sentimento moral. Kant diferencia a possibilidade de um interesse intelectual na natureza bela da beleza artística, que ocorre segundo uma imitação da maneira de pensar a natureza ou intencionalmente dirigida ao comprazimento. Demonstra que na beleza artística não pode haver interesse intelectual semelhante ao

interesse que se liga à natureza bela, dado a impossibilidade de ligar à arte imediatamente a um fim último, i.e., a ideia do moralmente-bom. O pensamento sobre a arte seguirá nos parágrafos subsequentes, mas resta neste examinar o porquê é possível considerar legítima a ligação da natureza bela com o sentimento moral. O interesse intelectual deve também ser considerado empírico, no sentido de que, tal como aquele, somente tem sentido em sociedade, uma vez que fora da sociedade o interesse pela existência do objeto belo se sobreporia à pura contemplação de sua forma, prejudicando o juízo de gosto. Esta ligação do interesse intelectual ao empírico também pode ser demonstrar a partir dos exemplos fornecidos pelo filósofo, quando se descobre que os objetos, percebidos como natureza bela, na verdade, são fruto de fraudes, caso em que todo interesse seria perdido. Para que esse sentimento do belo ocorra é necessário que o objeto seja expressão da própria natureza enquanto uma finalidade. É essa forma de apresentação da natureza que é capaz de nos aproximar, como uma afinidade, do moralmente-bom, como um sentimento moral, fruto de um prazer derivado da faculdade de juízo intelectual, que é determinado, por sua vez, por leis práticas e assim pode ser determinado para qualquer um, sem fundamentar no objeto e, contudo, constituir tal interesse intelectual.

O comprazimento na natureza bela está direta ou imediatamente ligado a um interesse do ânimo que vê na conformidade a fins da natureza uma possível representação objetiva de suas ideias, despertando um interesse pela natureza a cada vez que o ânimo se detiver sobre a beleza. É dessa coincidência que se parte para associar um correto julgamento da natureza bela com a ideia de um espírito apto ao moralmente bom. Assim o interesse intelectual no juízo de gosto pode ser resumidamente apresentado como um interesse que relaciona o juízo de gosto ao sentimento moral, por meio de um interesse imediato. Kant conclui que aqueles sujeitos sensíveis à beleza da natureza, possuem uma aptidão para o moralmente bom.

Como indicado anteriormente, a partir do parágrafo 43, Kant passa ao tratamento da arte em geral, como elemento constituinte e relacionado ao juízo de gosto em sua dedução. A arte em geral neste parágrafo definida como uma atividade humana cujo ato de produção somente é possível mediante liberdade, um arbítrio da razão que fundamenta sua ação, i.e., é uma atividade racional própria dos seres humanos e não pode ser um ato instintivo natural por mais perfeito e complexo que um ato intuitivo possa se apresentar. A

imaginação criadora deve ter imaginado um fim para o objeto que a ação dá forma. E se a arte remete a algo da natureza é apenas por ser um ato criador humano, do qual, por analogia, pode se dizer que faz como a natureza age. Essa é a primeira distinção, a saber: entre arte e natureza. Dessa primeira decorre uma segunda distinção, de que a arte também deve ser distinta, como atividade humana, da ciência. Isso indica que não se chama de arte o que se pode fazer na medida em que se aprenda, ou que se saiba, o que deve ser realizado. Mesmo compreendendo a totalidade de seus elementos, não se adquire a capacidade de fazer a obra.

A arte também deve ser diferenciada do ofício, terceira comparação. Ofício só é chamado de arte por anacronismo, Kant prefere chamá-la de “arte remunerada”, em oposição à arte livre. Se esta última possui êxito e causa prazer por si mesma e seu fim está em conformidade apenas com o jogo das faculdades subjetivas da contemplação, no ofício ou arte remunerada, a finalidade é determinada por conceitos anteriores e seu prazer ocorre apenas como efeito de seu fazer-se e completar-se, que em si mesma pode ser considerado desagradável. Ainda que comparativamente apresentadas, as distinções não constituam uma apresentação dos limites de cada uma das habilidades, que se interpenetram, i.e., interferem uma na outra. Toda arte livre pressupõe de alguma forma algo que como num mecanismo limite e dê corpo à liberdade vivificante dos sentimentos.

Contudo, no §44, como não se pode pensar em uma ciência para o belo, mas apenas uma crítica, dada a ausência de determinação por conceitos. Tampouco pode-se pensar em uma ciência bela, que seria, para Kant, um verdadeiro “contrassenso”. (KANT, I., AA, 05: 177, *t.* 150) E se usamos o termo ciências belas, esse denota apenas um conjunto de ensinamentos (históricos, linguísticos, técnicos) que constituem uma preparação como base para a bela arte, mas de maneira alguma ensina a forma de fazer. Entretanto pode-se pensar em arte bela. A arte é chamada mecânica se é executada conforme o conhecimento de um objeto e tem esse como finalidade e é chamada de arte estética (KANT, I., AA, 05: 178, *t.* 151) se sua finalidade é provocar um sentimento de prazer. A arte estética ainda se divide em arte do agradável, que proporciona um prazer nas sensações, como um gozo singular e imediato, tão intenso quando forem as sensações; e arte bela na qual seu objetivo é o prazer apartado do modo de conhecimento, isso é no jogo das faculdades de conhecimento, fruto de um modo de representação que se apresenta conforme a fins, que

promove as faculdades do ânimo em um jogo vivificante que por sua vez incita a comunicabilidade universal. E a comunicabilidade universal de um sentimento em si envolve que esse seja um prazer da reflexão, que pode ser exigido de todos e não um prazer dos sentidos.

No §45 Kant mostra que diante da arte bela o sujeito tem que ter a consciência de que aquele é um produto do homem, e não da natureza e, entretanto, deve em sua conformidade a fins sem fim, ser livre de toda coerção e parecer como produto da natureza. Toda obra de arte tem uma intenção de produzir algo a partir de si mesmo, se for uma sensação, esse objeto apenas pode agradar, se se for a própria produção do objeto este apenas provocaria prazer enquanto determinado por conceitos, nesses casos seriam simplesmente arte mecânica. A arte bela é aquela que dá prazer no simples juízo. Destarte a arte bela possui uma intencionalidade, provocar prazer e, contudo, parece não intencional, passar-se por “natureza” (KANT, I., AA, 05: 182, t.153). A arte imita a técnica da natureza e ainda que o sujeito possua a consciência de que o objeto é arte, toma essa por natureza ao não encontrar uma regra ou conceito que subsuma o objeto da em sua representação. E como se o artista tivesse seguido uma regra ou um propósito, mas sem pode determinar qual.

Esse sujeito produtor de obras artísticas, o artista, deve possuir algo que se dá como a própria condição de possibilidade da arte, como se a natureza desse as regras à arte, por seu intermédio, i.e., por intermédio do artista! A essa condição Kant chama de gênio, definido no §46 como um talento inato, i.e., natural, no sujeito, como uma disposição do ânimo capaz de efetivar uma regra que ele mesmo não sabe formular. Todas as artes pressupõem regras que limitam seu objeto, enquanto artístico, mas Kant trata as belas artes ou as artes do gênio, como se suas regras proviessem da natureza. São quatro as características do gênio: 1) ele é um *talento* de produzir sem regras determinadas anteriormente e não uma habilidade possível de ser aprendida, e assim tem por uma característica a originalidade; 2) exemplaridade, quer dizer, sendo original, a obra deve servir de modelo, “padrão de medida ou regra de juízo”(KANT, I., AA, 05: 182, t.153); 3) o sujeito não pode descrever cientificamente um regra, é como se não soubesse dizer como se faz e por isso não pode comunicá-las aos outros e 4) que a regra de natureza se impõe por meio do gênio na obra de arte sem uma determinação.

No §47, Kant distancia o gênio do que chama de espírito de imitação. Distingue o gênio da mera capacidade de aprender e até de descobrir algo, tanto na arte como na ciência, a partir do que outros pensaram. Para explicar essa separação, o filósofo mostra como se dão os processos de criação e desenvolvimento da ciência e da arte. Esclarece que uma teoria, por mais difícil que seja, pode se aprendida se se segue os passos e proposições de seu descobridor, Kant cita aqui os *Princípios da Filosofia Natural* de Newton, para demonstrar como um sujeito pode aprender as teorias de Newton, uma vez que ele pode descrever toda a sucessão necessária para alcançar o conhecimento. Já no caso dos “preferidos pela natureza” (KANT, I., AA, 05: 184, t.155), a regra morre com ele e é impossível transformá-la numa fórmula para ser ensinada.

Nesse momento, Kant se pergunta acerca do problema da “posteridade”: como haveria posteridade, se a obra de um artista morre com ele? O gênio de um artista pode influenciar outro, mas não a partir de ensinamentos, apenas por meio de suas obras de arte, elemento único que orienta a condução da arte posteriormente à sua criação. É como se as ideias artísticas de um gênio pudessem provocar ideias semelhantes em seus seguidores, mas esses somente farão arte bela se possuírem a “mesma” disposição de ânimo. Não obstante, toda a arte bela também é determinada por alguma regra que deve ser aprendida como uma técnica, que permite em sua elaboração de sua forma, e assim, possível de ser ensinada em escolas de arte, contudo, somente o gênio pode fornecer uma matéria para a transformação de uma simples obra num produto de arte bela. Isso significa que para se pintar deve se aprender as cores e as misturas das cores, e os meios técnicos que permitem tal pintura, contudo, para ser um pintor não bastam esses aprendizados, mas exige-se o gênio.

Que exista um algo, ao qual se possa chamar de gênio, parece demonstrado por Kant, que passa no §48 a demonstrar qual a relação do gênio com a faculdade do juízo, por meio da aproximação comparativa com o gosto. Como condição de possibilidade de um juízo sobre o belo ficou demonstrada a necessidade do gosto, tanto quanto para haver bela arte deve se ter gênio. Além disso, talvez tenha ficado clara a relação entre o gosto e o gênio. As faculdades da imaginação e do entendimento estão presentes tanto no homem de gosto como no gênio, embora em proporções diferentes. Isso quer dizer que não se pode pensar arte bela sem que se estejam relacionadas ambas as faculdades. A compreensão do

gênio como um talento subjetivo para a arte bela justifica uma investigação da relação entre as faculdades subjetivas que participam na constituição de tal talento. Contudo, antes, deve-se ter clara a separação da natureza bela com relação à arte. Para o ajuizamento da beleza na natureza necessita-se somente de gosto, pois a natureza é em si mesma uma coisa bela e percebida segundo uma conformidade a fins.

Já a beleza na arte não se apresenta naturalmente e é a “representação bela de uma coisa” (KANT, I., AA, 05: 188, *t.157*) que, tomada como um produto, pressupõe um fim, i.e., um conceito daquilo que a coisa tem que ser. Assim a bela arte é um produto do gênio. Pode se compreender que a perfeição se refere à relação harmoniosa do múltiplo, que constitui algo, com aquele conceito do que deveria ser sua finalidade. Vê-se também como tal conceito de perfeição, contrariamente ao belo natural, é necessário para a arte. Frequentemente, ao tratar dos “objetos animados da natureza”( KANT, I., AA, 05: 188, *t.157*) leva-se em consideração uma conformidade a fins objetiva na natureza. Nesse caso, não estaremos mais diante de um juízo puramente estético. Tratando da natureza como arte (ainda que sobre humana) e isso ocorre sempre que se dispõem a realizar uma afirmativa sobre algo natural como uma beleza constituída, representada, na qual se pressupõe um conceito (ainda que esse não exista) que fora contemplado pela coisa. A afirmação “esta é uma mulher bonita” (KANT, I., AA, 05: 189, *t.157*) é apresentada como um exemplo, visto que, expressa a existência de um conceito anterior do que é uma mulher bonita, ainda que este não exista na natureza. A arte bela, por ter como finalidade a apresentação de algo como belo, se apresenta superior a natureza ao poder demonstrar como belas coisas que na natureza são feias ou desprezíveis. O limite dessa expressão pela arte, segundo Kant, ocorreria quando coisas despertam o asco, pois frente a este o sujeito resiste de maneira tão violenta que impossibilitaria ser o objeto considerado esteticamente.

Para se dizer da beleza basta dizer que esta é a representação de um objeto com a forma de apresentação de um conceito (sem determinar qual), que permite a comunicabilidade universal. Contudo, para dar essa forma a um produto da arte e assim poder determina-la arte bela, o artista no exercício de seu fazer artístico transforma, apenas por seu próprio gosto, a obra e através de inúmeras tentativas, dá uma forma que em seu sentimento o apraz, não como uma torrente livre de suas faculdades e tampouco uma determinação lógica dessa, mas um processo de remodelação no qual exercita seu juízo de

gosto. Isso demonstra que na criação artística o próprio gênio pode ser entendido como gosto, mas o gosto não é uma faculdade produtiva, senão que a condição de possibilidade do ajuizamento, e nem tudo que está em conformidade com esse, se chama de arte bela, tal como as obras que são criadas segundo regras determinadas, e que pertencem à arte útil ou mecânica. Desse modo pode-se mostrar que o gosto reside no interior das condições do próprio gênio, ao apresentar uma obra, que possua como finalidade o comprazimento, i.e., possua um fim determinado, sem, contudo, demonstrar essa finalidade e assim se apresentar livre de qualquer conceito ou regra.

No §49 Kant expõe as condições subjetivas que constituem o gênio, e que podem ser encontradas a partir do gosto, nas faculdades do ânimo. O algo a mais que existe em uma obra de arte, que a diferencia de outras obras das quais comumente se diz que falta algo, Kant denomina de “espírito” (*Geist*). Numa denotação estética, ele o compreende como um princípio que vivifica no ânimo a matéria que apenas pode ser colocado na obra pelo gênio. O espírito é a faculdade de apresentação de ideias estéticas, por uma obra de arte, i.e., uma representação da faculdade de imaginação que instigue a uma determinação do entendimento sem determinar uma, i.e., nenhum conceito lhe é adequado. Contrariamente a elas, às ideias da razão não correspondem qualquer intuição. Já as ideias estéticas são representações às quais nenhum conceito é adequado.

Para se compreender melhor a formação das ideias estéticas deve ser observar que a faculdade de imaginação é uma faculdade produtiva, pois pode a partir da matéria fornecida pela natureza, reelaborar e constituir algo diverso que ultrapassa a própria natureza na formação de representações, cujo produto pode ser chamado de ideias. Estas ideias ocorrem quando a imaginação transcende a própria experiência e aproxima-se de conceitos da razão. Quando não é possível submeter uma representação a um conceito do entendimento, Kant aponta que ela – a representação - nos “dá tanto o que pensar” (KANT, I., AA, 05: 194, *t.* 160), que esse processo amplia esteticamente o próprio conceito ilimitadamente e a imaginação põe em movimento a própria faculdade das ideias, fazendo a razão se debruçar sobre aquela representação que possui “mais do que nela pode ser compreendido e apreendido” (KANT, I., AA, 05: 194, *t.* 160).

Essa representação, que expressa uma forma, é constituída também de representações secundárias que expressam correlativamente parentesco ou conformidade ao conceito da razão, aquele que não pode ser determinado. Por sua vez, essas representações secundárias são denominadas de “atributos estéticos”, quando constituem uma ideia que não pode ser apreendida, e de “atributos lógicos”, ao contrário, quando apresentam adequadamente “aquilo que se situa em nossos conceitos” (KANT, I., AA, 05: 195, *t.* 160). As ideias estéticas nos permitem pensar mais do que um conceito é capaz de expressar e por isso servem de expressão racional dessa vivificação do ânimo, visto que a representação abriu uma arena incomensurável de representações a fins. Esse é o modo operante da própria arte bela, no geral, que retira seu espírito daquilo “que vivifica suas obras, unicamente dos atributos estéticos dos objetos que acompanham os atributos lógicos e impulsionam a faculdade da imaginação para nesse caso pensar” (KANT, I., AA, 05: 195, *t.* 161) de maneira superior à determinação conceitual do entendimento.

A ideia estética, o espírito na obra como visto acima, é uma representação da faculdade de imaginação que antes fora associada livremente a um conceito, mas aqui se constitui de uma pluralidade de representações secundárias, parciais, impedindo o entendimento de determiná-las por um conceito. Isso faz com que a razão se debruce, enquanto pensamento, sobre a representação, e é essa mesma atividade que vivifica o ânimo. Somente o gênio é capaz de um intenso exercício dessas faculdades do ânimo, o qual é constituído por uma determinada relação entre a imaginação e o entendimento numa proporção tal que, no Gênio, a capacidade da imaginação criadora, não coagida pelo entendimento, tende ao ilimitado e mesmo a certo descontrole.

Resumidamente pode se dizer que no gênio são encontrados quatro aspectos: 1) que é um talento para a arte que deve ser combinado com regras que determinam o seu procedimento, contudo não representa um talento para a ciência; 2) talento artístico que pressupõe um conceito de seu fim, assim como uma relação da faculdade de imaginação com o entendimento; 3) que se mostra através de ideias estéticas que possuem uma rica matéria para a apresentação de um conceito anteriormente determinado, representando a completa liberdade da faculdade de imaginação, com relação a regras, e ao mesmo tempo apresenta uma conformidade a fins para apresentação do conceito dado e; 4) que a conformidade a fins apresentada, espontânea e não intencionalmente, seja apenas subjetiva,

expressa uma harmonia tal no jogo entre a completa liberdade da faculdade de imaginação com a legalidade do entendimento, que nenhuma técnica, mecânica ou lógica, poderiam alcançar.

No §50 Kant explana sobre a ligação do gosto com o gênio expressa na arte bela. Esclarece que em se tratando de arte bela, tanto o gênio quanto o gosto são requeridos em uma unidade na qual um é condição indispensável para que o outro possa constituir-se. Contudo, perguntar sobre a predominância de um sobre o outro, permite compreender que o gênio sem gosto se apresenta apenas como uma “riqueza de espírito” (KANT, I., AA, 05: 202, t. 164) e não como arte bela. E disso pode-se determinar que a faculdade de juízo, em geral e o gosto no particular, funcionam como as disciplinas do gênio. Como não existe gênio fora do juízo, sem as faculdades – imaginação, entendimento e razão -, a teoria do gênio ocupa um lugar sistematicamente importante na *CFJ*. Para ser genial, além da harmoniosa unidade entre imaginação e entendimento, que já caracterizava a arte bela, a arte precisa ter o que Kant chama de “espírito”, este excesso, este algo a mais, que só o gênio, “o favorito da natureza” (KANT, I., AA, 05: 200, t. 164) é capaz de acrescentar.

O §54, último parágrafo da Dedução dos juízos estéticos puros e como fechamento desse, é dedicado a uma observação do gosto que se dedica à elucidação de formas determinadas de deleite que ocorrem em decorrência de ideias, e assim formas de prazer no agradável decorrente do jogo entre as faculdades subjetivas, um prazer no corpo fruto da movimentação no espírito. O deleite no corpo se apresenta principalmente como um bem-estar, que não cobra assentimento de outros e se apresenta como uma promoção da vida. Esse deleite somente pode ser explicado como uma sensação que possui por fundamento a razão e por isso pode se apresentar, de certo modo, contraditório, com um prazer que advém da dor (diante da morte de alguém, o prazer de saber que este cumprira sua meta antes de falecer), ou vice-versa, essa dualidade expressa que esse deleite relaciona, por um lado, a razão, como aprovação e desaprovação e por outro, as sensações, bem-estar ou mal-estar, diante do jogo das faculdades. Kant demonstra que no ânimo o jogo das faculdades pode ocorrer de três formas: a primeira como um jogo de sorte, que exige interesses de vaidade ou egoísmo, e que nessa investigação pode ser desconsiderado, por não conter as condições do jogo sobre o belo; o segundo, jogo sobre o som, i.e., jogos dos sentidos, se apresenta na oscilação das sensações referentes a predisposições específicas (como na

música) e; terceiro jogo de pensamento, que tem origem na alternância de representações sem conceitos ou regras, mas que vivificam o ânimo, que pode ser expresso no deleite do riso. A intensidade dos deleites segundo cada jogo específico somente pode ser observada socialmente, para não imputar a eles qualquer interesse. Música e riso expressam os tipos de jogos que se relacionam à ideias estéticas ou com representações que nada dão a conhecer, mas apenas vivificam no jogo alternante das faculdades, promovendo um sentimento de bem-estar, corporal, a partir de um comprazimento subjetivo, no qual pode ser abstraído o agrado provocado nas sensações imediatas e ainda assim pode se descobrir o deleite “que se encontra no fato de poder-se chegar ao corpo também pela alma e utilizar esta como médico daquela” (KANT, I., AA, 05: 225, t. 177), e assim deleitar a partir do comprazimento na beleza. Kant termina esse parágrafo explicando a forma desse deleite na música e principalmente no riso.

## 2. CRÍTICA DA ARTE CONTEMPORÂNEA

### 2.1. Introdução

A importante discussão sobre arte tem na época atual grandes desafios, que tanto mais difíceis, mais interessam àqueles espectadores que se veem aparentemente tolhidos de um referencial sobre o qual podem assentar seus juízos sobre a arte. Parece mesmo que um grande conhecedor da arte, das obras e da história, também emite seus juízos com pouca autoridade ou apenas subjetivamente legitimados, ainda que as transformações no universo artístico contemporâneo foram de tão grande expressão que comprometeram os lugares até então sólidos e muito seguros da arte, como a posição do artista, o fazer artístico, a *mimesis*, a relação com o espectador e a própria crítica da arte. Até mesmo esta última, de um ponto de vista filosófico, também parece ter sido intimada a justificar suas condições de possibilidade e isso deve ser bem compreendido, pois, parece não caber à filosofia uma justificação ou fundamentação da arte, uma vez que esta possui autonomia e supostamente deveria justificar-se por si mesma, e isso não apenas na contemporaneidade, mas desde a modernidade, i.e., desde a época justamente de Kant. Parece plausível se dizer que existe uma crise na crítica da arte que exige uma fundamentação dos modos de relação do sujeito com ela.

“o artista, a galeria, as práticas de história da arte e a disciplina da estética filosófica devem todos, de um modo ou de outro, ceder espaço e se tornar diferente, talvez muito diferentes, do que foram até agora”  
(DANTO, 2006, p.21)

Como objeto de uma investigação filosófica da arte hoje, proveniente dessas transformações, se poderia tematizar as formas de expressão, o gênio do artista, o espectador-participante, entre outros. Contudo parece ser uma questão chave a de se fundamentar filosoficamente a possibilidade da crítica da arte, não para o mundo da arte nele mesmo, mas sim como elemento difusor da capacidade da crítica.

A transformação nas artes nos últimos cem anos foi objeto de muitas investigações teóricas e grandes pensadores se debruçaram sobre essas transformações na tentativa de explicar em geral, ou em seus aspectos particulares, essa nova arte que surgia na medida em

que, aos saltos, se modificava. Destarte vários foram os nomes dados a este universo artístico que chega aos dias atuais, tais como “o fim da arte”, “pós-modernismo”, “pós-história”, ou simplesmente a designação geral de “arte contemporânea”. Todos esses nomes carregam consigo uma bagagem conceitual, da qual resultam debates instigantes tanto nas disciplinas práticas da arte como nas teórico-filosóficas<sup>1</sup>. A decisão de se utilizar, nesse trabalho, a expressão mais genérica de “arte contemporânea” deve-se, em primeiro lugar, ao fato de ser ela uma expressão mais intuitiva e que é comumente utilizada por pessoas fora do universo artístico e filosófico, mas também, por ser um termo menos comprometido com intérpretes, evita-se entrar e tomar partido num acirrado debate (por exemplo, modernos x pós-modernos) que grassou em época recente. Cabe apenas ressaltar que com esse termo genérico nada se quer atribuir à arte (RAJCHMAN, 2011, p.100), e que tomado como uma definição, tampouco pretende abranger o conteúdo de todos os movimentos artísticos mais recentes, o que significa dizer que nesta expressão não está contida toda a arte produzida nos últimos cem anos<sup>2</sup> (DANTO, 2006, p.140). Por outro lado, deve-se destacar que até um mero adjetivo temporal (no caso, “contemporânea”) poder ser profundamente questionado<sup>3</sup>, (DANTO, 2006, p.13) i.e., qual é o limite entre o que vem antes dele, que comumente se chama de arte moderna? Qual o limite do que vem depois desse movimento? Todos esses questionamentos ultrapassariam o âmbito desta dissertação. Com o uso de tal expressão pretende-se denotar um movimento específico no seio do universo artístico, ou a busca de um fio condutor que ligue vários movimentos particulares da arte, tanto subjetiva como objetivamente, permitindo um recorte conceitual que ordene o multifacetado universo artístico atual e forneça uma pista para investigar as condições de possibilidade de sua crítica.

---

<sup>1</sup> O “fim da arte” é uma expressão utilizada por Arthur Danto; “arte pós-histórica” expressão utilizada por Vilém Flusser e “arte pós-moderna” utilizada por toda uma corrente de pensadores, principalmente franceses, como Jean-François Lyotard.

<sup>2</sup> Alguns movimentos artísticos parecem não estar contidos no conceito de arte contemporânea, ainda que realizados no mesmo período histórico, mas mantidos à parte do que se denomina “mundo da arte”, como o realismo socialista, as artes tribais e religiosas, dentre outras.

<sup>3</sup> A complexidade de uma determinação temporal fica patente na hesitação do próprio filósofo da arte norte-americano, Arthur Danto, que defende, algumas vezes, que o início da arte contemporânea ocorreu na *Pop Arte* de Andy Warhol na década de 60; no entanto, outras vezes, como no texto *Marcel Duchamp e o fim do gosto* (2008), ele recua e, aparentemente, muda de opinião, muito embora de maneira pouco enfática, atribui a Duchamp (e não a Warhol, como era mais comum ele fazer) o início da “arte contemporânea”. Posição intermediária e comprometida com os dois lados ele assume em *The philosophical disenfranchisement of art*, quando defende que Duchamp introduziu um problema que somente terá uma forma acabada com a *Pop Art* na década de 60. (DANTO, 1986, p. 16)

Deve-se ainda esclarecer que se buscam as condições de possibilidade teóricas da crítica da arte e não as condições da própria arte, ao que pode ser perguntado: Por que apenas as condições teóricas? Em resposta, acrescenta-se que estas condições são objetivas e apenas podem ser investigadas a partir da própria obra de arte, mas que representam um fio invisível que as ligam enquanto condição de possibilidade, de pelo menos, participar desse universo artístico. Ainda que esse universo, das artes contemporâneas, se apresente com infinitas facetas, pode-se, a partir das obras e movimentos artísticos em conjunto, investigar teoricamente os elementos que possuem em comum, e tentar explicá-los filosoficamente. O que não poderia ser feito a partir da análise de uma obra particular visto que isso já representaria uma investigação empírica, própria da arte. Não se deter nos aspectos empíricos, justifica-se, por ser essa investigação mais objetiva do que teórico-filosófica, ainda que vários elementos filosoficamente questionáveis se apresentem nela. Esses elementos empíricos podem ser descritos como o lugar em que se apresenta a arte, o mercado no qual se constitui, a indústria do entretenimento (FREITAS, 2003, p.24) que a envolve e a apresenta a partir de seu próprio programa, o processo de seu fazer-se, os materiais que utilizam, a internacionalização das instituições. (RAJCHMAN, 2011, p.103) Evitaremos todos esses elementos objetivos que exigiriam outro tipo de investigação.

Em se tratando de uma introdução cabe ainda responder o porquê de uma análise. Como apresentado anteriormente, tanto no campo da filosofia com no da arte existem várias teorias sobre a arte contemporânea, desenvolvidas em intensas discussões teórico-filosóficas. Muitas vezes, nesses debates, mesmo que as condições objetivas não tenham sido estabelecidas de maneira clara, várias consequências e efeitos já foram deles extraídos por filósofos e pensadores da arte. Há que ressaltar que vários dessas condições são largamente disseminadas no público da arte em geral e, contudo, permanecem bastante obscuras e ainda carentes de um exame mais aprofundado. Um exemplo das consequências retiradas dessas condições objetivas da arte contemporânea pelo importante filósofo e crítico de arte Arthur Danto, é o da impossibilidade de se utilizar um referencial kantiano na investigação dessa, constantemente inovadora, arte. (DANTO, 2006, p.101) Essa posição de Danto se encontra nas origens desta investigação, que não pretende negar suas posições analíticas sobre a arte no geral, mas estabelecer um contraponto à sua perspectiva “objetivista” de análise da arte contemporânea, a qual denominou de “arte pós-histórica.

(DANTO, 2006, p.15). Sem recusar esse ponto de vista mais “objetivo” de Danto, mas querendo, ao contrário, dialogar com ele, pretendemos privilegiar a análise dos elementos comuns e, talvez, a partir desses elencar algumas condições objetivas da arte contemporânea, tentar observar o que constitui o fundamento da crise da crítica, quais são suas necessidades e exigências, o que poderá servir de base para a fundamentação filosófica da crítica da arte contemporânea, e assim, verificar a possibilidade de, a partir deste fundamento, utilizar um referencial kantiano para a crítica, questionando aquela afirmação categórica de Danto.

## **2.2. Analítica das condições objetivas**

Partir das condições objetivas apresentadas por Arthur Danto foi uma opção que se deveu principalmente à sua elevada estatura filosófica e ao reconhecimento de que sua análise da arte contemporânea é uma das mais relevantes e profundas da atualidade. Em segundo lugar, pelo fato de terem sido esses mesmos pressupostos que levaram Danto a descredenciar o referencial kantiano como um instrumento ainda válido para pensar sobre a produção da arte na nossa época. Sem questionar, seguiremos aqui a delimitação de Danto, do que ele mesmo chamou de “Arte contemporânea”, a partir de três eixos principais: o abandono dos suportes tradicionais e o fim das grandes narrativas (DANTO, 2006, p.48), tudo pode ser arte e tudo é permitido (DANTO, 2006, p.17) e, a impossibilidade de distinção dos objetos artísticos dos objetos comuns (DANTO, 2006, p.41) e o fim da *mimesis* (DANTO, 2006, p.33). O agrupamento das condições em três grupos e a ordem de apresentação foram realizados por motivos didáticos e não representam qualquer hierarquização das mesmas, nem sequer a anterioridade de uma com relação à outra. Ao contrário, o que pode ser destacado é que constituem uma unidade e se pode partir de qualquer uma das condições objetivas que se alcançará a outra. Com a análise das condições pretende-se esclarecer suas partes e a interligação possível entre elas. A partir dessa aproximação recíproca das partes, formando uma nova unidade, verificar se um ponto comum surge capaz de ser utilizado na fundamentação da crítica. Após essa apresentação tentaremos indicar quais consequências podem legitimamente, ou não, serem extraídas desses pressupostos.

### 2.2.1. O abandono dos suportes tradicionais e o fim das grandes narrativas

Danto compreende que toda arte se constitui como um processo na história, e por isso aplica uma concepção na qual a arte possui uma estrutura histórica (DANTO, 2006, p.47) lógica para a composição artística, a qual chama de narrativa (DANTO, 2006, p.46). Tal ordenação da arte demonstra que no processo histórico uma narrativa sucedeu a outra, de modo progressivo, e apresentou-se como o novo e melhor modo de se fazer arte. Contudo essas narrativas não eram rígidas, mas se apresentavam como um “conjunto de propriedades compartilhadas por um conjunto de obras de arte, mas que também é [eram] utilizado [as] para definir, filosoficamente, o que deve ser um trabalho de arte” (DANTO, 2006, p.51).

A história da arte é tomada objetivamente no sentido de que a uma obra não lhe é permitida a adequação a qualquer outra estrutura histórica, quer anterior, quer posterior. “As estruturas históricas anteriores definiam uma série fechada de possibilidades, das quais eram excluídas as possibilidades da estrutura posterior” (DANTO, 2006, p.48), diz Danto sobre a classificação das obras segundo as narrativas. Essas grandes narrativas<sup>4</sup> diretoras do processo artístico vão, no próprio desenvolvimento de seu *telos*, esgotando o objeto histórico e rumando a um fim, que também se apresenta como superação do estágio anterior, regido pelas narrativas.

Destarte as estruturas históricas contínuas deram lugar a uma descontinuidade, a uma verdadeira ruptura que se tornou definitiva na nossa época<sup>5</sup>:

“As estruturas narrativas da arte representacional tradicional e da arte modernista desgastaram-se pelo menos no sentido de que deixaram de desempenhar um papel ativo na produção da arte contemporânea. A arte hoje é produzida em um mundo artístico não estruturado por nenhuma

---

<sup>4</sup> Um exemplo para se compreender ao que Danto se refere como o fim de uma narrativa é a distinção de narrativas que tiveram fim; uma distinção importante é a que separa período e movimento, nesta chama de período a renascença e de movimento o expressionismo abstrato, como exemplos de narrativas que chegaram a um fim. (DANTO, 2006, p.27).

<sup>5</sup> Estamos tratando como “condições” deste contexto de fim da estrutura histórica ao qual Danto chamou de “Fim da história da arte”, por isso também ele designou a arte contemporânea de “Arte após o fim da arte”, ou ainda de “Arte pós-histórica” (DANTO, 2006, p.15).

narrativa mestra, embora, é claro, permaneça na consciência artística o conhecimento de narrativas que não mais se aplicam. Os artistas, hoje, estão no final de uma história pautada por aquelas estruturas narrativas... (DANTO, 2006, p.53)

Deste modo tornou-se impossível prever todo e qualquer desenvolvimento da arte (DANTO, 2006, p.46), e já não pode existir uma forma ou estilo determinando como obras de arte devam ser, ou como os artistas devam se comportar. Também o público perdeu todo tipo de referencial através do qual costumava anteriormente experimentar as artes. Duas grandes narrativas têm um papel muito significativo nessa “história” da arte: a narrativa representacional tradicional caracterizada principalmente como arte mimética, como reprodução de objetos reais na arte; e a narrativa moderna da arte, que se caracteriza pela abstração, na qual a mimese deixa de ter um papel fundamental, mas continua servindo de referencial, como um estilo, um elemento que ainda ordena e permite o juízo. Esta última narrativa possui uma postura muito mais crítica e autocrítica, do que aquela narrativa anterior que era apenas representacional.

O fim das narrativas (DANTO, 2006, p.155) encerra um período no qual as artes podiam legitimar sua pureza através de uma filosofia exterior que lhe dava fundamento e justificativa. O distanciamento da arte e da filosofia<sup>6</sup>, com o fim do processo de sucessão contínuas de narrativas, obriga a arte a voltar-se para si mesma, a tornar-se filosófica, e assim se transformar em sua própria filosofia, dando conta de sua própria essência e gerando regras a si mesma. A legitimação de sua pureza já não pode se dar de maneira comparativa ou por conformidade a regras, mas simplesmente pela própria obra. A obra passa a incitar o pensamento, levando-o a pensar por si mesmo. Com o fim das narrativas, a arte contemporânea é levada a um movimento de autocompreensão, concebendo em seu próprio seio, uma filosofia da arte.

Ao se libertar das regras histórica ou filosóficas (DANTO, 2006, p.15) externa a si mesma, a arte contemporânea rompe com todos os limites preestabelecidos, transformando-se num produto completamente livre, cuja limitação única consiste em ainda continuar a ser

---

<sup>6</sup> Danto compreende a relação entre a arte e a filosofia como decorrente de uma ação da própria filosofia e não do universo artístico. A partir de um determinado momento, as transformações no mundo da arte se colocaram perante a filosofia como um problema, o qual passou a questionar a filosofia como um todo. Assim, durante uma época, a filosofia explicou a arte pela beleza, mas essa beleza não era necessariamente arte. (DANTO, 2010, p.101)

feita como um objeto para um espectador, objeto para ser experimentado, alheio, contudo, à dimensão social (FREITAS, 2003)<sup>7</sup>. Todos os antigos limites, modos, técnicas, materiais, são questionados e postos a seu serviço (DANTO, 2006, p.15). Algumas de suas obras tornam-se incompreensíveis, chocantes a nossa sensibilidade, estorvam nossa imaginação e nossos modos de compreendê-las, mostrando-se mesmo como produtos irracionais (FREITAS, 2003, p.29), antissociais, desprezando normas e regras morais, estéticas, religiosas ou políticas em sua forma. Expressam uma subjetividade pura e convocam o espectador à experimentação, unicamente a partir da qual algum sentido pode ser extraído, mesmo nessa falta completa de um referencial tradicional e na impossibilidade de uma determinação da arte por conceitos.

Essa verdadeira fronteira viva<sup>8</sup>, que não limita e que serve apenas para ser ultrapassada numa próxima obra ou movimento artístico, deriva de condições objetivas a serem analisadas, as quais se expressam na determinação de que tudo pode ser arte e que tudo é possível suscitando a impossibilidade de distinção das obras de arte dos objetos em geral.

### **2.2.2. Tudo pode ser arte e tudo é permitido**

A radicalização do aspecto autocrítico que fora já iniciado com a arte moderna, ainda que não sirva como elemento de continuidade entre a era das narrativas e seu fim, pode representar a gênese do processo no qual a arte ao testar seus limites, suspendendo-os (AITA, 2006, p.288), passou a colocar-se a si mesma como problema. O questionamento, desde o interior da própria obra de arte, impôs-se de modo tão radical, que acabou por gerar a ruptura com as narrativas anteriores, fazendo com que a arte contemporânea passasse a questionar sistematicamente suas fronteiras e seus limites. Atualmente, a Arte parece estar mais interessada em interrogar seus processos e modos de fazer do que em afirmar ou desenvolver positivamente seus modos de ser. Ela descobriu que todos os limites poderiam

---

<sup>7</sup> Verlaire Freitas demonstra que a arte contemporânea perdeu este vínculo específico com as classes sociais, quer como veículo de propaganda, quer como expressão de valores; ela não é mais reflexo dos modos de desenvolvimento social. (FREITAS, 2003)

<sup>8</sup> Diz-se de uma fronteira que está sob tensão, móvel, sujeita a várias alterações, em função de conflitos. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0, junho 2009.

ser superados e que todas as suas fronteiras cediam diante de novas investidas. Esse movimento da arte em direção ao pensamento e, principalmente, ao pensamento de si mesma, completa-se com a autocompreensão de que tudo poderia ser uma obra de arte (DANTO, 2006, p.17). Descredenciando as filosofias anteriores e sendo necessariamente descredenciadas por elas (DANTO, 1986, p. X), a arte contemporânea promove uma ruptura que dá lugar a um não-limite (FIGUEIREDO, 2008, p.30), à impossibilidade do surgimento de uma nova narrativa para o processo (DANTO, 2006, p.160).

Pode-se concluir que a arte se separou da filosofia? Que a arte se separou da vida? Apenas uma coisa é certa, a de que a arte contemporânea eliminou de seu interior toda modulação, forma, critérios ou regras anteriores.

“O contemporâneo é, de determinada perspectiva, um período de desordem informativa, uma condição de perfeita entropia estética. Mas é também um período de impecável liberdade estética. Hoje não há mais qualquer limite histórico. Tudo é permitido.” (DANTO, 2006, p.15)

Não existindo mais qualquer limite *a priori*, de como as obras devem ser ou apresentar-se, elas passam a assumir qualquer forma (DANTO, 2006, p.19), matéria ou apresentação. Surgem expressões artísticas de todas as maneiras que podiam e podem ser pensadas: o disforme, o grotesco, a repulsivo (DANTO, 2008, p.22), o abjeto, o irracional, o erótico/sexual, o distúrbio intelectual ou físico (DANTO, 1986, p.117), o científico apresentado como arte (FIGUEIREDO, 2007), isso para ficar em algumas das expressões artísticas fruto dessa verdadeira liberalização estética.

Aos artistas é proporcionada uma infinidade de escolhas. Eles estão livres para escolher qualquer coisa (DANTO, 2006, p.165), não existem quaisquer regras de como se fazer, ou do que deve ser realizado, ou mesmo de como deve ser apresentado, aparentemente, a única finalidade expressa é a autossuperação, o próprio não-limite.

“Os artistas, liberados do peso da história, ficavam livres para fazer a arte da maneira que desejassem, para quaisquer finalidades que desejassem ou mesmo sem nenhuma finalidade. Essa é a marca da arte contemporânea.” (DANTO, 2006, p.18)

Os artistas podem produzir trabalhos em várias áreas e com conteúdo diverso, sem circunscrever-se a uma unidade que possibilite seu reconhecimento conceitual (DANTO,

2010, p.106), podem utilizar qualquer elemento, estilo ou tema que esteja disponível nas narrativas anteriores. Essa condição de que tudo pode ser arte e de que tudo é permitido ao artista também não escapam de um questionamento no interior da própria arte, pois nem tudo é arte (DANTO, 2006, p.206). Aliás, elas se ligam a uma terceira e importante condição, segundo a nossa leitura da Filosofia da Arte de Arthur Danto: a de que é impossível discernir (a não ser filosoficamente?) o que é arte daquilo que não é arte no interior de um universo artístico ilimitado em si mesmo.

### **2.2.3 A impossibilidade de distinção dos objetos artísticos dos objetos comuns e o fim da *mimesis***

O fim de toda a narrativa se expressa particularmente na rejeição da *mimesis* tanto como condição suficiente quanto como condição necessária da arte. A *mimesis* estava presente nas duas grandes narrativas, contudo com uma relação determinada em cada uma delas: para narrativa tradicional, ela se expressou como uma reprodução, uma imagem ou reflexo do mundo (DANTO, 2012, p.319); já na modernidade, a *mimesis*, que foi imediatamente superada com a arte contemporânea, apresentou-se como uma condição, a partir da qual era possível identificar um estilo, uma ordenação do múltiplo, suscetíveis de comparação e referência com o universo artístico. À luz da *mimesis*, nas duas grandes narrativas que antecederam à nossa contemporaneidade, podia-se ainda distinguir a arte da obra ordinária.

O fim da *mimesis* teria coincidido com o final de um processo no qual a forma sensível da obra de arte não se diferencia da forma dos objetos do mundo cotidiano e a determinação desse momento tornou-se bastante polêmica. Danto diz que essa grande revolução na história da arte se concretizou apenas com a *Pop Arte* na década de 60 do século XX, precisamente com as caixas de sabão Brillo de Andy Warhol, e que Marcel Duchamp com seus *ready-made* representou apenas a colocação do problema (DANTO, 1986, p.16). Outros, como o crítico de arte belga, Thierry de Duve (DUVE, 1996), fazem questão de determinar o momento de transição já em *La Fontaine* de Duchamp. Todavia essa é uma problemática que escapa do foco dessa dissertação. As obras de arte já não

possuem características sensíveis que as tornem distintas. Elas se apresentam como arte, embora sejam idênticas a objetos cotidianos. Nem mesmo o fazer artístico foi poupado, visto que, a obra que costumava ser expressão máxima da boa técnica deu lugar à exposição, pura e simples, de obras produzidas em série como são os objetos industrializados.

Assim a *mimesis* se esgota, não há como se saber qual é o original e qual é a cópia, ambos são reais, tanto quanto já o eram anteriormente, mas agora um não é mais reflexo ou imagem do outro, senão um indiscernível. Já não existe mais imitação porque o próprio objeto é a arte e a realidade ao mesmo tempo (DANTO, 2010, p.16). A arte contemporânea subtrai a *mimesis* da representação artística ou, pode se dizer, distorce-a até o ponto de ela não mais se apresentar como arte (DANTO, 2006, p 64): de estar diluída na realidade, como nos casos de performances que ficaram sem registro. Parece não ser mais possível, apenas pelo objeto identificar-se uma obra arte! Cerceado que está de todos os referenciais e limites da arte, o espectador já não possui mais critérios objetivos ou legais para julgar se está diante de uma obra ou de um objeto cotidiano. E não raro, sente-se traído, burlado, escarnecido.

Aos artistas, em seu universo de infinitas escolhas, resta a exigência de serem originais a todo o momento e, em sua absoluta liberdade, condição que está longe de ser fácil ou simples, devem sempre ser inovadores, abrindo novas possibilidades e ocupando posições inéditas (DANTO, 2012, p.325). Muitas vezes, parece a uma visão mais tradicional, que espera ver na obra a manifestação de uma técnica artística, que essas composições são um mero ato do acaso e até um retrocesso. Indiscernível de um objeto ordinário, como poderá a obra conquistar seu estatuto de arte? Para essa pergunta, nem sempre repetida explicitamente, convergem todos os textos de Arthur Danto:

“Confundir uma obra de arte com um objeto real não é uma proeza tão grande quando uma obra de arte é o objeto real com o qual alguém se confunde. O problema é como evitar esses erros, ou como removê-los uma vez que já foram cometidos.” (DANTO, 2012, p.325)

Àquela legítima pergunta, formulada por Danto, e com a qual estamos inteiramente de acordo por ela nos conceder um diagnóstico preciso e contundente acerca da arte contemporânea, tentaremos responder, no entanto, “além” dele, não cerceados por qualquer

filosofia da arte, mas antes com a exigência de uma “crítica”! Que brote da própria obra de arte e seja dela fundamento e condição de sua existência. Crítica que se imponha enquanto tarefa a permitir uma relação livre e autônoma entre o espectador e a obra de arte. O problema está em como pode alguém, um espectador, a partir de sua experiência, e apenas por meio dessa, realizar um juízo sobre o estatuto da obra, abstraindo de tudo o que existe de coercitivo, evitando toda contaminação por questões exteriores à própria composição? Julgar somente a partir de elementos subjetivos não será cair num círculo vicioso das vivências psicológicas, individuais, e justamente daquelas sensações pessoais e intransferíveis, das quais pretendíamos fugir?

A crítica será enriquecida com dados sobre o artista? Sobre a história da arte? Ou sobre o modo como foi produzida a obra? A crítica necessita saber o preço da obra? O tempo que demorou a ser construída? Ao espectador, o que lhe é dado/permitido sentir? De sua parte, ele somente pode contar com as suas faculdades que se relacionam com a obra. Em que pode o espectador fundamentar o seu juízo sobre a obra de arte contemporânea?

### **2.3. Algumas consequências derivadas da análise das condições objetivas**

O fio condutor da análise dessas consequências nos será dado pela pergunta se um referencial kantiano (fornecido pela *Crítica da Faculdade de Julgar*) ainda será (ou não) válido como fundamento de uma possível crítica da arte contemporânea em geral. Imbuídos dessa finalidade, deve-se, mesmo que brevemente, esclarecer, em primeiro lugar, quais são as consequências dessas condições segundo as perspectivas fundamentais da filosofia da arte, a saber: do artista, da obra e do espectador; e no momento seguinte, a análise das condições objetivas deve investigar se é inevitável concluir que tanto a arte bela quanto o gosto chegaram ao seu fim. Esse caminho deve mostrar também se o fim da arte bela e do gosto (caso se confirme essa hipótese) torna a necessidade da crítica e de um fundamento para ela ainda mais urgente.

#### **2.3.1. Consequências em 3 perspectivas**

As condições objetivas da arte contemporânea, que foram apresentadas, estão no fundamento de sua total liberdade, autonomia e pureza subjetiva, características essas jamais conhecidas, ou pelo menos, não na mesma intensidade, em produções anteriores. Podemos somente comparar as revoluções deste novo tipo de arte, e mesmo assim com ressalvas, aos momentos iniciais dos grandes movimentos artísticos. Essa nova arte parece estar constantemente convulsionada e nunca se mostra enfraquecida, ao contrário, parece ganhar força a cada nova sublevação. Várias são as consequências, tanto objetivas como subjetivas, para o universo artístico contemporâneo, as quais podem ser extraídas daquelas condições objetivas, entretanto, esta dissertação vai valorizar, sobretudo, as consequências subjetivas, já que as consequências objetivas mobilizariam outra ordem de problemas que dizem respeito mais, a nosso ver, a um conceito de arte e a uma investigação mais empírica, i.e., histórica, social e política do que a uma investigação filosófica, no sentido mais estrito.

Apesar disso, uma das três perspectivas que analisaremos adiante vai referir-se à obra de arte, em si mesma e em seus próprios elementos, o que não deixa de ter um aspecto “objetivo”. Mas, repetindo o que já foi dito antes, como o nosso tema principal é a crítica da arte contemporânea, privilegiaremos a perspectiva *subjetiva*, seja do lado do artista, em sua produção e vontade; seja do espectador, em sua experimentação e contemplação. A este último daremos uma especial atenção, uma vez que, cabe a ele (até mesmo mais do que ao artista) a tarefa da crítica. É ele o crítico por excelência!

Da perspectiva do artista<sup>9</sup>, sua produção não está limitada a nenhuma regra ou conceito, pois sua regra se constitui no próprio ato de criação; como muitas vezes o artista obedece a um instinto ou a uma necessidade interior, nem sempre essa regra se mostra e permanece obscura. Para Kant que, junto com o século XVIII, chamava o artista de “gênio”, essa regra, insondável para o próprio artista, era dada pela natureza. Muito embora o mistério (mistério que talvez nada mais seja do que o da existência singular de todo e cada um ser humano) acerca do talento do artista continue, não aceitamos mais como

---

<sup>9</sup> Uma boa descrição do processo de criação – “drama da criação” nos é dado por Paul Valéry em seu artigo *Discurso sobre estética* quando diz: “O artista vive na intimidade de seu arbitrário e na expectativa de sua necessidade.” [VALERY, p.52] A de arte para ele nada mais é do que uma passagem do acaso à necessidade. [VALERY, p.53] Ver: VALERY, Paul. *Discurso pronunciado no Segundo Congresso Internacional de Estética e de Ciência da Arte*, A 8 de agosto de 1937, publicado nas atas do Deuxième Congrès, Alcan, 1937, tomo I, pp. IX - XXXIII. Republicado em *Variété IX* (1938). Traduzido a partir do texto em Paul Valéry, *Oeuvres*, tomo I, Pléiade, Paris, 1957.

justificativa essa teoria mistificadora do artista, que o percebe como “antena da raça” (Ezra Pound). Há muito tempo que a teoria (romântica) do gênio foi criticada e demolida, sobretudo pelas Estéticas ditas marxistas. O artista contemporâneo sabe que está totalmente livre em sua vontade para criar e ser original. Ele parece criar apenas por si mesmo, e possui à sua disposição tudo o que puder alcançar e pensar. Como se sua obra dependesse somente de si mesmo; como se seu pensamento fosse totalmente livre e sem fronteiras; e sua técnica, ilimitada. Aparentemente, nada carece de legitimação. Toda matéria, toda técnica, toda forma e todos os meios exteriores são legítimos. Essa condição de extrema liberdade, na qual tudo é permitido, em primeiro lugar, não é, de maneira alguma, confortável. Além disso, a ausência de uma grande narrativa, de parâmetros e de regras a seguir também lhe tira referência, dificultando o processo de criação e invenção. Também se torna difícil para o artista determinar o limite entre a originalidade e exagero. A mesma carência de conceitos e regras que afeta a capacidade crítica do espectador, afeta o artista na execução de sua obra.

Do ponto de vista da obra<sup>10</sup>, também se vê total liberdade e autonomia, não se exige dela que se apresente de tal ou qual forma, mas apenas que seja livre, sua justificativa

---

<sup>10</sup> Virginia Figueiredo em seu artigo *Kant e a arte contemporânea* descreve um depoimento de Allan Kaprow, um dos primeiros performers norte-americanos, sobre a falta de limites da obra de arte contemporânea. Tal testemunho poderia facilmente substituir, com mais autoridade, o que escrevi sobre a obra de arte. Dado sua profundidade transcrevemos toda a passagem.

“O legado de Jackson Pollock” após descrever maravilhosamente o movimento (evolução) da pintura como o de uma crescente projeção de dentro para fora do quadro conclui “O que temos, então, é uma arte que tende a se perder fora de seus limites, tende a *preencher consigo mesma o nosso mundo* (grifo meu); arte que, em significado, olhares, impulso, parece romper categoricamente com a tradição de pintores que retrocede até pelo menos os gregos [...] Pollock, segundo o vejo, deixa-nos no momento em que temos de passar a nos preocupar com o espaço e os objetos da nossa vida cotidiana, e até mesmo a ficar fascinados por eles, sejam nossos corpos, roupas e quartos, ou, se necessário, a vastidão da Rua 42 [...] Objetos de todos os tipos são materiais para a nova arte: tinta, cadeiras, comida, luzes elétricas e néon, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes, mil outras coisas que serão descobertas pela geração atual de artistas. Esses corajosos criadores não só vão nos mostrar, como que pela primeira vez, o mundo que sempre tivemos em torno de nós mas ignoramos, como também vão descortinar acontecimentos e eventos inauditos, encontrados em latas de lixo, arquivos policiais e saguões de hotel; vistos em vitrines de lojas ou nas ruas; e percebidos em sonhos e acidentes horríveis. Um odor de morangos amassados, uma carta de um amigo ou um cartaz anunciando a venda de Drano; três batidas na porta da frente, um arranhão, um suspiro, ou uma voz lendo infinitamente, um flash ofuscante em staccato, um chapéu de jogador de boliche – tudo vai se tornar material para essa nova arte concreta. [...] Jovens artistas de hoje não precisam mais dizer ‘Eu sou um pintor’ ou ‘um poeta’ ou ‘um dançarino’. Eles são simplesmente ‘artistas’. Tudo na vida estará aberto para eles. Descobrirão, a partir das coisas ordinárias, o sentido de ser ordinário. Não tentarão torná-las extraordinárias, mas vão somente exprimir o seu significado real. No entanto, a partir do nada, vão inventar o extraordinário e então talvez também inventem o nada. As pessoas ficarão deliciadas ou horrorizadas, os críticos ficarão confusos ou entretidos, mas esses serão, tenho certeza, os alquimistas dos anos 60.” Ver: KAPROW, Allan, “O legado de Jackson

é dada por si mesma, de modo imanente. A obra de arte não deve se enquadrar em nenhum movimento e qualquer elemento, material ou tema que utilize não influenciará sua constituição, que em sua pureza deve-se relacionar apenas consigo mesmo. Somente ao espectador se direcionam e mesmo assim não se importando, aparentemente, com ele e assim se apresentando ingênua e pura para a contemplação. Dado o fim de um referencial crítico para artistas e espectadores o estatuto da obra de arte é comum e constantemente questionado, a ausência momentânea<sup>11</sup> de limites, não permite a estabilização de critérios críticos e a toda nova ruptura, novo questionamento.

Do ponto de vista do espectador, a arte contemporânea se apresenta ainda mais problemática, na medida em que exige de seu juízo, a mais radical liberdade, autonomia e pureza! Não é que se exija dele outras faculdades que antes as artes já não exigiam, contudo, acreditamos que são, pelo menos, *novas* (contemporâneas, queremos dizer) a radicalidade e a intensidade com que são exigidas a liberdade e a autonomia do ajuizamento. Explicando melhor: exige-se, de um lado, o mais completo despojamento (ausência de todo e qualquer preconceito) do atual espectador da arte contemporânea, sem que, em contrapartida, qualquer conceito ou regra lhe seja fornecido. A obra de arte se apresenta, muitas vezes, como extremamente hermética, idiossincrática e assim, parece desdenhar do espectador que se obriga a penetrar o impenetrável, compreender o incompreensível, amar o odioso e repulsivo. O juízo só pode ter a si mesmo como justificativa: a própria contemplação ou experiência. Hoje em dia, não se pode sequer reivindicar a beleza (identificada com a simetria ou perfeição) da obra como uma razão do nosso prazer estético. Todos esses conceitos, a começar pela beleza, estão em desuso, obsoletos! Há muito tempo que a arte contemporânea deixou de ser bela! Mas, estará também caduca a noção de prazer?

A ausência de regras, expressa na liberdade radical que atinge não só o artista, a obra de arte, mas também o espectador, não contém apenas um aspecto positivo, pois ao lhe retirar toda referência põe, na verdade, em risco até a sua própria capacidade de julgar. São forças contrárias puxando o espectador a cada hora para um lado: uma, a da autonomia do

---

Pollock” in *Escritos de Artistas*, orgs.: Glória Ferreira e Cecília Cotrim, Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2006. *apud*. FIGUEIREDO, 2008. p.42.

<sup>11</sup> Momentânea porque ao romper uma fronteira se coloca uma nova, que será novamente questionada e assim sucessivamente. Ver nota 8.

juízo, que nos obriga a examinar as nossas próprias faculdades no seu jogo interno e ser, digamos assim, sincero consigo mesmo; outra, a máxima do julgar (pensar alargado) que nos intima a pensar segundo o ponto de vista do outro, por exemplo, no caso, segundo o ponto de vista do artista! Máxima que pode inspirar um comportamento político, de prestar mais atenção no outro do que em si mesmo! Impedindo-nos de negar o estatuto de arte à obra (numa atitude, aliás, muito comum), só porque dela não extraímos prazer, ou porque a consideramos repulsiva, nojenta etc. Parece que lhe falta um elemento, será uma definição mais consistente de arte? (DANTO, 2006, p.220). O filósofo norte-americano da arte considerou um dia possível chegar a um conceito filosófico de arte. Tese com a qual não estamos de acordo ou, pelo menos, somos céticos quanto a essa possibilidade. Por isso, entendemos que o único modo de abordar a arte contemporânea é a aproximação “subjéctiva”, uma vez que sempre nos há de faltar justamente aquele *conceito filosófico de arte*! Ao invés de buscar uma “definição mais consistente de arte”, vamos restringir nossa investigação à exclusiva capacidade de emitir um juízo. Chamaremos a esse juízo de “juízo crítico”. E buscaremos seu fundamento ou essência precisamente na liberdade e na autonomia? Será que conseguiremos cumprir este propósito ou tarefa?

#### **2.4. As condições não representam o fim da beleza e do gosto subjéctivamente**

A associação da beleza com a arte deve ser remetida a tempos remotos (DANTO, 1986, p.24), contudo seu estudo como uma disciplina filosófica autónoma, e relacionada ao gosto, somente se efectivou no século XVIII (DUARTE, 1998). Essas relações parecem ter sido bastante profícuas ao longo da história, tanto no que diz respeito à produção quanto à crítica da arte, no entanto, elas foram profundamente questionadas pela arte contemporânea no século XX. O gosto e a beleza representaram um porto bastante seguro por muitos anos para a crítica da arte. O declínio dessas importantes noções exigirá da crítica da arte, se esta ainda for possível, que ela busque outros (novos?) fundamentos. Ao abandonar as grandes narrativas, romper com os limites anteriores da arte e, aparentemente, extirpar a distinção de arte e realidade, pode-se dizer que a arte contemporânea necessita de uma nova crítica? De uma condição diferente de ajuizamento para o espectador? Danto afirma a tese do fim da beleza e do gosto e, como decorrência deste “acontecimento” na história da arte, decreta

a obsolescência do referencial kantiano, afirmando a ineficácia daquela Estética para avaliar a arte contemporânea.(DANTO, 2006, p.101) Deste modo, surge como uma tarefa de primeira ordem, para o seguimento do trabalho, esclarecer o que representa o fim da beleza e do gosto para Danto e, em seguida, refletir sobre essa situação que o levou a declarar o óbito do referencial crítico kantiano. E, antecipando: não necessariamente para concordar com ele.

A afirmação de que a arte contemporânea não tem mais um compromisso com a beleza e com o bom gosto pode ser encontrada em muitos de seus trabalhos teóricos como consequência das condições objetivas, acima apresentadas. Nas obras de arte contemporâneas, para Danto, o fim da narrativa, com o seu limitado escopo de sua produção e possibilidade, o fim da *mimesis* e a indistinguibilidade entre os objetos de arte e os objetos comuns, resultaram num completo abandono do conceito de beleza na definição de arte (DANTO, 2006, p.92). Uma vez desfeita essa associação, as obras de artes contemporâneas passaram a dispensar uma referência necessária a conceitos como os de perfeição, simetria ou harmonia, elementos esses que, internos às obras, representavam e constituíam propriamente a beleza. (DANTO, 2006, p.108). Com o fim das grandes narrativas deixou de haver um referencial que costumava ser utilizado como padrão ou modelo a partir do qual as obras eram consideradas belas; não há mais *mimesis* e assim a natureza não é mais parâmetro a ser refletido ou reproduzido; isso levou ao declínio da beleza, segundo Danto, a qual fazia parte das narrativas. A infinita possibilidade e a ilimitação de suas fronteiras trazem a reboque conceitos como o feio, o repulsivo, o desagradável e as obras de arte deixam de utilizar exclusivamente os meios clássicos (por exemplo, a tela vertical no caso da pintura) de sua apresentação, e passam a adotar novas formas como as performances e instalações. A ausência de um compromisso exclusivo com a beleza não denota que esta não exista mais nas obras, porém que a beleza passa a estar, eventualmente, relacionada a um contrassenso (DANTO, 2006, p.92). Aquele juízo que poderia ser proferido como belo, não diz mais da harmonia ou simetria, mas de algo que se mostra disforme e ilimitado; o parâmetro anterior do discurso não mais pode ser utilizado, seu único apoio é a obra, a contemplação e toda a justificativa, todos os elementos somente podem ser encontrados na própria obra e na relação do espectador com ela (DANTO, 2010, p.101). Não se pode dizer que haja beleza nas obras. Elas não são mais compostas com esta

finalidade, seu objetivo é serem contempladas, mas não pelo seu tema, nem pelo que significam, sequer pela sua técnica, ou modo de fazer; e quanto à sua forma ou aparência, ela se tornou tão indistinta com relação à realidade, que não é mais possível distinguir uma obra de arte de um objeto mundano e comum.

Igualmente o gosto, que tinha sido o conceito central de toda investigação estética até então (DANTO, 2006, p.122), é questionado pelo filósofo. O fim do gosto também se apresenta como uma consequência dos inéditos pressupostos da arte, dado que o fim das grandes narrativas não permite mais uma referência ao bom ou mau gosto. Até a relação empírica com o prazer sobre a qual se fundava é colocada à prova:

“O gosto era essencialmente conectado com o conceito de prazer, e o próprio prazer era entendido como uma sensação subordinada a graus de refinamento. Havia padrões de gosto e, com efeito, um *curriculum* de educação estética. O gosto não era meramente a preferência desta ou daquela pessoa diante das mesmas coisas, mas o que qualquer pessoa, indistintamente deveria preferir.” (DANTO, 2008, p 15)

Na arte contemporânea parece não haver mais qualquer compromisso com o prazer, nenhuma referência à educação ou ao refinamento, nada pode ser ensinado, todo o pacote de conceitos e relações deve ser superado. Será que é verdade? Que a arte não tem mais nada a ver com a beleza e, portanto, não tem mais nada a ver com o gosto e o prazer vinculados a ela essencial e tradicionalmente? Segundo Danto, a arte não pode mais possuir o objetivo de ser uma gratificação do gosto (DANTO, 2008, p 18). Mas, estaremos de acordo com ele? O deslocamento do gosto como conceito central da crítica parece surgir como necessidade quando o feio e o repulsivo assumem o lugar do gosto (DANTO, 2008, p 15), mas o que desaparece é o conceito crítico de gosto (DANTO, 2008, p 23). O fim do gosto, não representa o início da era do mau gosto, o próprio conceito é superado, quando não se pode mais distinguir um objeto comum de uma obra de arte (DANTO, 2008, p 21).

A afirmação sobre o fim do gosto e da beleza parece que foi muito bem fundamentada sobre as condições objetivas da arte que foram elencadas por Danto e aqui apresentados. No entanto, vamos argumentar contra Danto que o gosto e a beleza por ele investigados e cuja morte ele decreta, foram compreendidos como conceitos objetivos, como consequência lógica dos pressupostos objetivos por se apresentarem nas obras. Ainda que Danto pretenda com essa apresentação do gosto e da beleza fundamentar as condições

*subjetivos* da arte (por exemplo, o princípio do prazer), insistiremos em restringir o alcance de toda a análise de Danto ao seu sentido objetivo. E como resultado dessa restrição, defenderemos que não será legítimo decretar o fim do gosto e da beleza em geral, mas tão somente a sua forma objetiva, a qual, aliás, já fora questionada no século XVIII.

A comparação parece deixar claro que o critério não é o mesmo, se se toma o gosto e a beleza, objetiva ou subjetivamente. Tentaremos, de um lado, provar que a tese de Danto do fim do gosto e da beleza só tem alcance “objetivo”, que ela afeta no máximo a obra de arte e assim, não é possível cobrar beleza ou gosto de uma obra se as condições do belo ou do gosto não estiverem presentes na obra. Por outro lado, tentaremos encontrar um fundamento subjetivo (nem que seja válido somente para o espectador e para a crítica) para a arte contemporânea, pois julgamos que a negação do referencial kantiano só poderá ser considerada legítima, se se puder decretar o fim do gosto e da beleza *subjetivos*.

## **2.5. Confrontação de gosto e beleza subjetiva com a arte contemporânea**

Os pressupostos subjetivos do gosto e da beleza podem ser encontrados no arcabouço teórico kantiano, particularmente em seu livro *Crítica da faculdade de julgar*, que foi apresentado do primeiro capítulo. A investigação sobre a possibilidade do juízo de gosto realizada por Kant figura entre as principais obras sobre Estética até os dias atuais. Muitos filósofos da arte, como Arthur Danto, tentaram negar a vigência dos conceitos e princípios dessa paradigmática obra, e este embate parece merecer uma profunda pesquisa. Contudo, esta dissertação não se propõe tratar das diferentes afirmações ou negações dos argumentos kantianos, mas sim examinar a possibilidade de utilização desse arcabouço na investigação de questões contemporâneas, particularmente da arte contemporânea<sup>12</sup>. Visto

---

<sup>12</sup> Muitos são os autores que retomam o referencial kantiano de modo positivo a fim de investigar problemas contemporâneos em geral e a arte em particular, como por exemplo, só para citar alguns: Béatrice Longuenesse, Thierry de Duve e Clement Greenberg. Não seria possível, no âmbito desta Dissertação, abordar tantas leituras e interpretações profundas inspiradas pela Estética kantiana. Por outro lado, por sua amplitude e importância e como não poderia deixar de ser, essa mesma Estética suscitou uma recepção negativa, como foi o caso já bastante discutido até aqui, nesta Dissertação: o do filósofo da arte norte-americano, Arthur Danto. Em seu livro *Após o fim da arte*, ele estabeleceu um intenso debate com o influente crítico de arte, também norte-americano, Clement Greenberg, questionando justamente o fundamento “kantiano” deste último. Seria necessário outro trabalho de investigação que escapava, mais uma vez, ao âmbito

que se tivermos conseguido provar que a afirmação do fim da beleza e do gosto por Danto tinha validade apenas “objetiva”, resta-nos examinar a arte contemporânea pelo aspecto subjetivo e verificar se os elementos constituintes do juízo de gosto segundo Kant podem ainda ser mantidos e assim, uma investigação que compare os pressupostos subjetivos do gosto e da beleza com as condições objetivas da arte se justifica.

Destarte, uma negação deste referencial ocorrerá se existir uma incompatibilidade das condições objetivas da arte contemporânea com os pressupostos que constituem o juízo de gosto, tal como foram apresentados por Kant na *CFJ*. Há que destacar que para a filosofia kantiana parece mesmo um contrassenso a apresentação de gosto e beleza separadamente, ainda que para em Kant o gosto é a faculdade de estimar o belo (SCHAPER, 1996, p.445), por isso, se se fundamentar a legitimidade do juízo de gosto, segundo essa filosofia, restará apenas, compreender seu funcionamento para a crítica e comparar com as condições impostas por esse juízo à beleza. Para Kant o juízo de gosto não é uma valoração do objeto, mas da própria capacidade de dizer algo a partir de um objeto quando o único elemento comunicável é um sentimento, isso significa que o belo também não é uma qualidade do objeto, não é algo que possa ser encontrado nele, porém um sentimento subjetivo causado pelo jogo entre as faculdades de imaginação e entendimento a partir da contemplação dele na própria experimentação (SCHAPER, 1996, p.445).

Inicialmente deve-se investigar se o juízo de gosto, como apresentado por Kant, é negado pelas condições objetivas da arte contemporânea, com vistas a determinar se o gosto segundo Kant segue sendo um conteúdo legítimo para a investigação da arte, o que pode resultar na habilitação do juízo de gosto kantiano em geral. Em um segundo momento deve-se investigar partindo das condições exigidas para juízo de gosto kantiano as condições objetivas da arte contemporânea, com o objetivo a determinar se o formato da crítica kantiana pode ser aplicado à arte contemporânea, o que pode indicar o formato da crítica da arte contemporânea em particular.

### **2.5.1. A legitimação do juízo estético kantiano**

---

desta pesquisa, verificar se as posições, defendidas por Greenberg e questionadas por Danto, poderiam ser legitimamente afiançadas por Kant ou apenas representavam uma (equivocada) interpretação.

As condições objetivas da arte contemporânea representam pressupostos analisados a partir das obras e sob as quais se compõem estas obras de arte; elas podem assim afiançar a legitimidade de uma investigação dos elementos da crítica kantiana se esta não representar uma objeção àqueles pressupostos. A primeira condição que se apresentou foi o abandono dos suportes tradicionais e o fim das grandes narrativas, o que expressa a ausência de regras ou conceitos históricos na produção ou crítica da arte. Ora, para Kant, não há qualquer elemento que indique uma necessidade de ligação da arte com regras históricas.<sup>13</sup> Kant não compreende a arte a partir de um desenvolvimento histórico e a ela sequer aplica uma razão teleológica. Ao contrário, na *CFJ*, a arte é definida como uma atividade cujo ato de produção somente é possível mediante liberdade (KANT, AA, 05: 174, t. 149).

O filósofo define como “arte bela”, aquelas obras que provocam um sentimento de prazer superior, diferente do prazer da sensação, que deve ser classificado como agradável; esse prazer com o belo é exclusivamente subjetivo, que se realiza no próprio ato de julgar a obra, e é fruto do jogo livre entre as faculdades de imaginação e entendimento. As obras da arte bela devem ser produtos do gênio.<sup>14</sup> Apenas o talento do gênio é capaz de produzir coisas nas quais a intenção inicial não transpareça. O gênio kantiano é aquele que tem a faculdade de apresentação das Ideias Estéticas que, como vimos no primeiro capítulo, não possuem um conceito adequado, e se diferenciam das Ideias da Razão, as quais, ao contrário, não possuem uma intuição correspondente a elas. Embora não seja esta a terminologia rigorosamente utilizada por Kant, podemos assumir que a obra do gênio é a “obra de arte *bela*”<sup>15</sup>, a que é capaz de provocar no espectador a irrupção de um jogo harmônico das faculdades que fazem parte do conhecimento.

Para Kant a arte bela deve estar apartada das formas de saber tanto teóricas (às quais chama de ciências) quanto práticas, técnicas (ofícios), e ainda que as utilize estas não constituem seu fundamento e não participam de sua crítica. A completa autonomia que a filosofia kantiana concedeu à Estética e a indeterminação conceitual que caracteriza o belo

---

<sup>13</sup> Ao contrário de Danto, como explica Virginia Aita, no posfácio à edição brasileira de *Após o fim da arte*, que introduziu o conceito de beleza em uma narrativa histórica hegeliana com um ideal. (DANTO, 2006, p.289).

<sup>14</sup> Pode-se entender o gênio como um artista ou como a faculdade no artista que permite a obra.

<sup>15</sup> Kant poucas vezes quando trata da arte na *CFJ* diz sobre obras de arte, mas apenas arte no geral.

para Kant podem ser elementos aproximados à ruptura com os suportes tradicionais e a ausência de narrativas, que apareceram como fatores essenciais na arte contemporânea. (FIGUEIREDO, 2008, p. 37) A ausência de regras, em Kant, exige, tal qual na arte contemporânea, uma originalidade constante do artista na composição de obras.<sup>16</sup> (KANT, AA, 05: 182, *t.* 153) Um destaque pode ainda ser feito, quando Kant em seu texto permite a formação de escolas a partir da obra de um artista, que passa a ser imitado, não copiado. (KANT, AA, 05: 185, *t.* 155) O filósofo explica que mesmo após uma obra ser realizada essa não é capaz de fornecer uma regra determinada, ela apenas executa uma originalidade dita exemplar. (KANT, AA, 05: 200, *t.* 163)

A Estética kantiana tampouco se escandaliza com a segunda condição apresentada (“tudo pode ser arte”), apesar de que ao deixar indeterminado o conceito de belo, Kant não submete a arte a qualquer limite subjetivo, que não possa ser alargado. À arte não lhe cabe uma ciência senão uma crítica, e a única regra que pode ser vista na obra de arte bela é aquela que se constitui em seu próprio fazer-se, o qual não se deixa transparecer quando contemplada. Coisas terríveis podem ser temas da arte bela, porque a beleza não vai ser encontrada na própria obra.

“A arte bela mostra a sua preeminência no fato de que ela descreve belamente as coisas que na natureza seriam feias ou desaprazíveis. A fúria, doenças, devastação da guerra, etc., enquanto coisas danosas, podem ser descritas muito belamente...” (KANT, AA, 05: 189, *t.* 157)

A obra pode mostrar o feio, ser desagradável aos sentidos, nas sensações, contudo, será bela se a contemplação for fortalecida pelo jogo das faculdades. O prazer, que é o conteúdo do sentimento da beleza, é constituído no juízo a partir da contemplação da obra, e é tanto mais prazeroso quanto mais se contempla.

Na sua infinita possibilidade, a arte contemporânea pode até trazer para o seu seio o nojo, o asco (DUARTE, 1998, p. 113) como uma forma mais radical do feio e do repugnante, e isso talvez se constitua num limite para a filosofia kantiana. De fato, Kant

---

<sup>16</sup> Talvez quando Kant chama de “macaquice”, uma originalidade desmedida, isso possa se constituir num limite. A ausência de limites da arte é sempre uma superação de limites, e assim a fronteira entre obra de arte e macaquice é alargada e obras que poderiam ser consideradas extravagantes passam a ser aceitas como obras de arte. Contudo, pode se dizer que não estamos preparados para algo que continuará a ser macaquice. Esse raciocínio talvez possa ser aplicado ao asco.

define o asco (KANT, AA, 05: 189-190, t. 157) como um sentimento no qual se derrota toda a capacidade subjetiva para o gosto, e com isso se perderia o “estético” propriamente dito. Contudo como um sentimento subjetivo o asco kantiano não representa em primeiro lugar um princípio da fundamentação de seu juízo, ao que ainda poderia ser questionado que o asco pode negar a universalidade exigida por princípio do juízo de gosto, ao que deve ser visto não a partir, das condições da arte contemporânea, mas dos pressupostos do juízo do gosto, que realizar-se-á em seguida<sup>17</sup>. E segundo que o asco como um sentimento de repudio violento que inibe a possibilidade de uma representação, segue existindo como um limite seguidamente questionado pela arte e alargado subjetivamente, talvez amanhã algo que seja considerado asco hoje seja aceito, como são aceitas as medidas mais duras em tempos de guerras, mas hoje ainda se constituem como um limite a ser superado.

A comunicação universal de um prazer já envolve em seu conceito que o prazer não tem de ser um prazer do gozo a partir de simples sensações, mas um prazer da reflexão; e assim a arte estética é, enquanto arte bela, uma arte que tem por padrão de medida a faculdade de juízo reflexiva e não a sensação sensorial.” (KANT, AA, 05: 179, t. 151)

É com um prazer da reflexão, i.e., um prazer subjetivo, que será possível enfrentar o problema da indiscernibilidade entre uma obra e algo que não seja tomado por obra de arte. Para o filósofo, a única distinção que existe será que um causa o sentimento de reflexão, e outro não. Assim, não se investiga a distinguibilidade dos objetos na empiria, mas apenas subjetivamente. A impossibilidade de separar arte e realidade segundo um critério objetivo não pode de maneira alguma fazer objeção ao pressuposto que estamos tentando defender aqui, pois um objeto comum concorre com uma obra de arte apenas na empiria, obras ainda continuam sendo obras de arte e sua separação permanece puramente subjetiva. O espectador diante de uma obra de arte apenas tem consciência de que aquela é obra do homem e não da natureza. A imitação da natureza em Kant não é imitativa ou representativa, esta não deve representar a natureza e menos ainda a natureza lhe servir de padrão. A obra, em seu apresentar-se, imita a conformidade a fins da natureza, a técnica ou *modus operandi* da natureza.

---

<sup>17</sup> Várias foram os estudos filosóficos que se detiveram sobre a absorção do feio, do asco, do desprazer, etc., na arte a partir de um referencial crítico kantiano, destaca-se a leitura do sublime na arte realizada pelo filósofo francês Lyotard.

Na natureza quando se vê um ipê rosa carregado e ao menor movimento dos ventos suas flores caindo como chuva sobre o solo e, ao caírem, rodopiarem em conjunto, plainando no ar até pousarem no chão, cobrindo o solo como um manto rosa, parece que o universo conspirou para que o espectador estivesse ali, para que cada uma das coisas que ocorreram na contemplação, ocorresse como se fosse o próprio objetivo da natureza. Provoca-se uma representação que não poderia ser descrita por um conceito e promove assim, no interior do espectador, um sentimento que somente pode ser expresso na forma de um juízo “isso é belo!” Contudo a natureza, explicada cientificamente, não tinha esse objetivo, o ipê floresceu para a reprodução, suas flores caíram porque esse processo chegou a determinado estágio. E a beleza não tem qualquer coisa a ver com isso, tampouco estava presente na explicação (científica) do ipê.

Mesmo o fim da *mimesis*, outra condição essencial característica da arte contemporânea, não precisa negar qualquer preceito da Estética kantiana e nem é muito menos incompatível com ela, uma vez que essa Estética está mais preocupada com a comunicabilidade universal de um sentimento *subjetivo* (prazer ou desprazer) do que em formular um critério objetivo a ser fornecido para crítica. Aliás, mesmo quando Kant diz que a arte bela parece natureza, não está se referindo a qualquer imitação, representação ou reprodução da natureza pela arte bela, como poderia parecer a um leitor apressado. Kant está se referindo antes ao *modus operandi* da natureza, e insinuando que a obra do gênio parece ser feita da mesma maneira como a natureza parece agir. Com o fim do princípio da *mimesis* que dominou, com certeza, boa parte da História (ocidental) da Arte, talvez, o máximo que se possa se dizer, comparando as obras de arte contemporâneas com as tradicionais, é que se tornou ainda mais difícil (para o espectador atual) identificar conceitualmente uma finalidade.

Depois de confrontar as condições da arte contemporânea, já examinadas aqui, com os princípios exclusivamente subjetivos da Estética de Kant, parece que não se encontra um argumento insuperável que sustente a negação da possibilidade de utilizar um referencial kantiano para fins da Crítica. A Estética kantiana não se mostra nem um pouco incompatível com qualquer uma daquelas condições, ao contrário, ela parece poder conviver muito bem com a liberdade e a falta de limites que caracterizam a produção contemporânea da arte. E o que o filósofo chama de “arte bela” é muito menos uma

designação referida ao objeto, i.e., no nosso caso, à obra de arte – tese que já tivemos oportunidade de apresentar (1º momento da “Analítica do Belo”) no primeiro capítulo desta Dissertação, e repetir em outros momentos neste segundo capítulo – do que uma representação referida somente à subjetividade, ou ainda, se se quiser, às faculdades subjetivas, como a imaginação e o entendimento. (KANT, AA, 05: 203, *t.* 165).

Uma observação semelhante a essa sobre a beleza, é possível fazer, referindo-nos à Estética kantiana, sobre a questão do gosto. Também esse conceito é tratado subjetivamente por Kant e, portanto, é capaz de passar incólume pelos ataques de Arthur Danto, cujo viés é sempre mais “objetivo”. Ainda que não se busque um prazer da sensação, que é sempre imediato, na arte contemporânea, pois, frequentemente, seu aspecto sublime, mais promove o desprazer imediato do que o prazer, uma coisa é certa, enquanto arte, ela continua a dirigir-se à “contemplação” (talvez fosse melhor dizer “recepção”) pelos espectadores, visando alguma comunicação ou diálogo como fim.<sup>18</sup> Talvez, partindo dessa necessidade de toda e qualquer arte (e não somente a contemporânea): a da comunicabilidade ou da contemplação com os outros, possa-se buscar o fundamento de sua crítica. Agora parece plausível dizer que é estranho não poder fundar uma crítica da arte contemporânea sobre as suas próprias condições objetivas ainda que *subjetivamente* e, mais do que isso, que o referencial kantiano, constituído pela Estética a mais “subjetiva”, não possa fornecer um fundamento legítimo para a crítica. Examinaremos por último se a crítica kantiana do gosto pode ser aplicada a arte contemporânea como também, segundo o aspecto subjetivo, a toda e qualquer arte.

### **2.5.2. Análise da arte contemporânea pelas condições exigidas no juízo de gosto**

---

<sup>18</sup> Ora, não se faz arte para os deuses, mesmo que alguns artistas, como Johann Sebastian Bach, tenham podido dizer que compuseram suas músicas somente para louvar a glória de Deus, todo artista se dirige aos outros seres humanos. Fazer uma obra de arte para ninguém contemplar, ler, ouvir etc. parece um tremendo contrassenso para a arte. Mesmo Franz Kafka que, durante a vida, tentou queimar boa parte de sua obra e ainda pediu a seu amigo Max Brod, numa famosa carta que escreveu pouco tempo antes de morrer, que ele queimasse tudo (diários, manuscritos, esboços etc.), contraditoriamente, deixou todo o seu legado nas mãos do amigo que, felizmente, não o “obedeceu”.

Kant investiga as condições de possibilidade do juízo de gosto em sua “Analítica do Belo”, a qual não será exposta em detalhes aqui. Nesse momento do texto, vamos partir apenas das sínteses que o próprio Kant faz ao final de cada um dos quatro momentos da “Analítica”. Assim pretendemos avaliar a arte contemporânea, confrontando seus pressupostos subjetivos aos momentos da “Analítica do Belo”, os quais seguem o fio condutor proposto pelas quatro categorias kantianas, a saber: qualidade, quantidade, relação e modalidade. Cabe ainda sublinhar que o gosto na acepção do século XVIII estava mais ligado à autonomia e liberdade de uma pessoa ao proferir seu próprio juízo e as condições que possibilitavam tal autonomia, ao invés de proferir um juízo que expresse alienação ou seguidíssimo obediente (GUYER, 2006, p.445), do que à valoração individual bastante comum na acepção contemporânea.

A exigência kantiana para o juízo de gosto no que diz respeito à categoria de qualidade é que

“Gosto é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou um modo de representação mediante uma complacência ou descomplacência *independente de todo interesse*. O objeto de uma tal complacência chama-se belo” (KANT, AA, 05: 16, t. 55)

o que se deve compreender como interesse é “a complacência que ligamos a representação da existência do objeto”.( KANT, AA, 05: 05, t. 49) A independência de interesses pressupõe que o prazer do qual resulta esse juízo não seja fruto dos sentidos nas sensações, cuja denominação é agradável, de um lado e, de outro, não resulte da estima pelo objeto. Com outras palavras, o objeto que suscita em nós o prazer meramente estético é diferente do objeto útil (bom para) e do objeto denominado bom, porque em ambos os casos, pressupõem-se conceitos, regras ou leis. Mas, ele é também diferente do objeto (agradável) que satisfaz nossas necessidades físicas (fome, cede, etc.), que são imediatas, físicas, materiais. Demonstra-se o desinteresse quando o juízo é resultado do jogo das faculdades de imaginação e entendimento, que se denomina reflexão. Somente mediante o mais puro desinteresse as faculdades podem alcançar uma harmonia nesse jogo, causa do prazer na beleza.

Examinemos se há alguma incompatibilidade entre essa primeira condição do juízo de gosto, segundo Kant: o desinteresse e as condições objetivas da arte contemporânea. O

fato de obras de arte contemporâneas não serem regidas por regras exteriores, quer históricas, quer estilísticas, e pressuporem uma liberdade conceitual radical a ponto de tudo permitir e “autorizar”, não parece exigir um espectador “moldado” pela “Analítica do Belo”? Tentemos especificar (começando pelo primeiro momento: da qualidade): um espectador *desinteressado* capaz de contemplar essas obras por elas mesmas, sem necessitar referi-las a outros objetos, nem tampouco exigir que elas sejam subsumidas a um conceito prévio? Que se ponha a refletir, sem contaminação pelo prazer do bom (que satisfaça uma avaliação ética ou moral) ou do agradável (que satisfaça seus desejos individuais). Se as obras de arte, de fato, muitas vezes, desagradam aos sentidos na sensação, o espectador desinteressado pouco se importa, não sendo egoísta, ele se leva muito pouco em consideração. Assim, mesmo o desprazer imediato não o impede de refletir sobre aquelas obras que, estranhamente, quanto mais repulsivas, mais instigam o seu pensamento! A ele, tampouco importa a utilidade das obras de arte. Elas parecem exigir que o espectador também seja tão livre e autônomo como elas mesmas o são! Desse espectador desinteressado, elas só exigem que ele seja honesto, verdadeiro e que, ah, importante! Que ele preste atenção nelas e, por causa disso, pense nelas! Daí se pode concluir que as obras de arte contemporâneas só necessitam de um espectador kantiano, livre de todo interesse?

A síntese do segundo momento da “Analítica do Belo”, e que diz respeito à categoria de quantidade, afirma que: “belo é o que apraz universalmente sem conceito.” (KANT, AA, 05: 32, t. 64) Será plausível tomar como fundamento da crítica esse pressuposto, se, como se viu, o juízo de gosto é o juízo que sobre a beleza<sup>19</sup>? Ainda é cedo para afirmar que a arte contemporânea é bela, ou se pode assumir o seu lugar<sup>20</sup>, mas não é isso que se está investigando aqui. O que se pretende é fundamentar a crítica da arte contemporânea e, portanto, perguntar se as condições do juízo de gosto, as quais foram

<sup>19</sup> Talvez o belo seja a forma do juízo mais livre e autônoma que um sujeito pode proferir. Essa dimensão política do juízo estético não escapou a Hannah Arendt que em suas *Lectures on Kant's Political Philosophy* várias vezes remete ao juízo estético reflexivo em sua relação com a liberdade humana.

<sup>20</sup> Apesar da proximidade, não queremos que haja confusão entre a proposta desta Dissertação e a do crítico de arte, Thierry de Duve, de modificar a pergunta kantiana sobre o belo numa pergunta contemporânea sobre a arte. Nesta Dissertação, seguiremos a ideia de De Duve, só que aplicada à crítica. Em resumo, estamos tentando investigar se as condições do juízo de gosto kantiano podem nos fornecer elementos para a crítica da arte contemporânea. Lidando com a extrema diversidade da produção contemporânea da arte, julgamos bastante infrutífera a tentativa de um filósofo como Arthur Danto: a de encontrar um conceito *objetivo* de arte. Por isso, restringimos a nossa perspectiva somente às condições de possibilidade *subjetivas*. Se alcançarmos estabelecer as condições (ainda que muito genéricas, contudo, universais) necessárias para uma crítica de obras de arte contemporâneas, daremos por cumprido o objetivo desta pesquisa.

analisadas, por Kant, podem fornecer elementos para fundar uma crítica da arte contemporânea. Será válido transportar a *Crítica da Faculdade do Juízo*, escrita por Kant há mais de dois séculos atrás, para a nossa época, e hoje perguntar se a arte contemporânea “apraz universalmente sem conceitos”?

A arte contemporânea não abdica de um juízo universal, como toda e qualquer arte, pretende ser comunicável universalmente. Aliás, esse universalismo tende a intensificar-se, se se pensa na tendência inegável à globalização, típica da nossa época. Mas esse universalismo da arte contemporânea, a nosso ver, bem próximo do belo kantiano, de modo algum, está fundado em conceitos ou regras, capazes de legitimá-la *a priori*, como se cada obra tivesse de fundar em si mesma uma nova legitimação. Como já se disse antes: tudo nela é possível. Como o conceito de arte permanece para sempre indeterminado empiricamente, não é possível um ajuizamento objetivo, não há um referencial para julgá-la, pois acabou a *mimesis*! A natureza (ou a realidade, tanto faz) não fornece mais um modelo para o artista copiar e, reproduzindo, tentar aproximar-se o máximo dela (natureza ou realidade). Embora seja suscitado pelo objeto, o juízo, que Kant chama de reflexão, origina-se no sujeito, no jogo das faculdades subjetivas. É nela, na reflexão e não em qualquer conceito, onde é possível fundar o universalismo kantiano. A universalidade do juízo de gosto é decorrente do desinteresse, e aqui ela pressupõe apenas que todos os sujeitos possuam as mesmas faculdades, as quais sejam capazes, por sua vez, de entrar num jogo harmonioso produtor do sentimento de prazer. Ao proferir esse juízo o sujeito o pronuncia *como se fosse* uma característica do objeto, mas, de fato, o juízo descreve algo que aconteceu somente no sujeito. Este reconhecimento da impossibilidade de alcançar um conceito objetivo de belo (no caso de Kant) é uma importante limitação (ou será o contrário, nisso mesmo residirá a base da ilimitação?) que poderá *atualizar* a Estética kantiana. Como?

Como já foi repetido aqui várias vezes, a arte contemporânea resiste tanto quanto o belo kantiano a qualquer conceituação e, contudo, como também já foi dito aqui antes, ela não pretende abdicar de seu universalismo. Com outras palavras: como ser universal sem conceito? Pode-se deslocar um pouco a questão – não muito se tratando de Kant, para quem o sentimento de belo é quase sinônimo de prazer - e perguntar se o universalismo da arte (qualquer uma, inclusive a contemporânea) se deve ao prazer que ela produz? A isso talvez

se possa responder que, se a obra desencadear uma reflexão, ela causará um prazer que, mais uma vez, segundo Kant, será diferente do “agradável”, que diz respeito exclusivamente às sensações. A reflexão é uma atividade prazerosa para os sujeitos porque ela significa uma vivificação, uma intensificação de todas (sensíveis e intelectuais) as suas faculdades. A reflexão é, sobretudo, autorreflexão. E conceituar, como nos ensinou Schiller, é sempre dominar um objeto<sup>21</sup>. Assim, antes (na impossibilidade, talvez) de dar um conceito à arte, o sujeito se põe livremente a experimentá-la. No que se refere a sua percepção e crítica, a obra de arte contemporânea tem que ser essencialmente reflexiva. Do sujeito que experimenta a arte contemporânea, exigem-se uma liberdade e autonomia radicais, tão radicais quanto aquelas que foram cobradas do artista ao compô-la.

A síntese do terceiro momento da “Analítica do Belo”, e que diz respeito à categoria de relação, afirma que: a “beleza é a forma da conformidade a fins de um objeto, na medida em que ela é percebida nele *sem representação de um fim*” (KANT, AA, 05: 61, t. 82). Pode-se perceber de imediato que as condições objetivas da arte contemporânea não são capazes de fornecer ao espectador um critério que permita sua crítica, deixando-o na maioria das vezes, bastante atônito, como já se discutiu aqui. Se o próprio artista não é orientado por qualquer conceito, finalidade ou ideal de arte, histórico, tradicional, muito menos o espectador disporá de uma regra a conduzir sua reflexão e pensamento. Só restará a este espectador da arte contemporânea o desprazer de constatar sua profunda desorientação e desamparo frente a obras que, frequentemente, parecem-lhe desvairadas, delirantes, sem sentido? Por isso, é comum se ouvir em museus e galerias de arte perguntas como “para que serve isso?”, “o que o artista queria com isso?”, ou até “o que o artista quis fazer?” Ao se relacionar com a obra é próprio das pessoas procurarem uma finalidade, não é fácil livrar-se da atitude tradicional que busca por um objetivo da ação; não é fácil deixar-se levar pela experiência de estranhamento e inquietação, diante de obras que denunciam, muitas vezes, a falta de sentido do nosso mundo.

Há muito tempo que as obras de arte deixaram de ser imitação e reprodução do mundo. Ninguém mais valoriza a técnica de um artista por ela permitir uma retratação

---

<sup>21</sup> Há várias referências a essa “lição” schilleriana, justamente, nas Cartas: por exemplo: a Carta XXIV – no estado físico, o homem está submetido à natureza, ele apenas sofre o seu poder; no estado estético, ele se livra dela; no estado moral, ele **a domina**.” Um pouco mais adiante (SCHILLER. 2011, p. 123: “o mundo é para ele apenas destino, ainda não é **objeto**”.

quase perfeita do mundo, de alguma coisa no mundo! O quadro de Van Gogh que representa um par de sapatos não é valioso porque os sapatos ali pintados foram tão bem pintados que parecem ser realidade! Parece não haver mais nada na obra, tomada objetivamente, que possa legitimar sua crítica. Não vale mais comparar o sapato pintado com o real e averiguar o grau de semelhança entre um e outro. Se a crítica não tem mais de referir a arte à realidade, o espectador estará reduzido à sua fantasia individual? A crítica nada mais será do que um exercício de projeção sobre as obras das especulações imaginosas de cada subjetividade? Esse fundamento exclusivamente subjetivo não submeterá o crítico a outro terrível risco? O de ser obrigado a aceitar tudo o que se apresentar como obra de arte? Isso não significará precisamente neutralizar, anular, zerar a potência da crítica? Que tipo de limite a liberdade e a autonomia, as quais dissemos que são exigidas tanto dos artistas quanto dos espectadores, poderão fornecer à Crítica?

“O belo é o que é conhecido sem conceito como objeto de uma complacência *necessária*” (KANT, AA, 05: 68, t. 86) é a síntese do quarto momento da “Analítica do Belo”, e que diz respeito à categoria da modalidade. A investigação de Kant não consiste em provar *a priori* a necessidade de um objeto belo causar um sentimento de prazer, mas sim que devemos denominar belo o objeto que é capaz de desencadear em todos os sujeitos um jogo entre as suas faculdades o qual é necessariamente sentido como prazer. Trata-se mais uma vez de privilegiar aprofundando a perspectiva subjetiva em detrimento da objetiva. Se quisermos, portanto, aplicar essa condição do juízo kantiano à arte contemporânea, a pergunta será necessariamente se há possibilidade de fundar a Crítica em qualquer outra coisa que não seja um sentimento.

Se for verdade que o princípio da crítica está fundado exclusivamente na subjetividade, então o espectador da arte contemporânea, a cada vez mais, terá de passar ele mesmo pela experiência da obra de arte e não poderá jamais tomar como *definitivo* o discurso oficial ou do curador da exposição, por exemplo. Mas, ao mesmo tempo, não poderá ignorá-las e deverá tentar entender as razões e os motivos do curador ou de outros espectadores, ainda que seja para discutir e discordar. Aliás, o que significa fazer ele próprio a experiência da obra de arte? Significa tentar experimentar a obra com a cabeça do artista, com a cabeça dos outros, qualquer outro! Ignorar eventualmente o seu próprio mal-

estar e desagrado imediatos e sensíveis. Assim<sup>22</sup>, como estamos tentando defender, embora subjetivo esse sentimento, sobre o qual está baseada a Crítica de arte, deve ser comunicável universalmente e, portanto, compartilhável com qualquer um. E se for possível “pensar com a cabeça dos outros”, e além disso, sentir a dor dos outros, ao se emitir um juízo “isto é arte!”, ou mesmo, “isto não é arte!”<sup>23</sup>, emite-se um juízo que pretende uma forma universal, o qual apesar de não poder definir de uma vez por todas o que seja a arte objetivamente falando, poderá sempre ampliar a (ou diminuir, de qualquer modo, influenciar na formação de uma) comunidade dos espectadores, pois a arte não deve ser algo que interesse somente a um indivíduo (artista ou espectador) e a crítica não pode ser válida apenas ao indivíduo que a proferiu. Se for verdade que, apesar de formulada (ou sentido) por nós, a crítica (ou o sentimento) se origina na “cabeça dos outros”, então, não é de se estranhar que ela reivindique seu destino como sendo inevitavelmente intersubjetivo, como sendo de interesse de todo e qualquer outro.

A crítica da arte somente pode ser fundamentada subjetivamente, sem conceitos, e ainda assim como a própria arte, cobrar uma aceitação universal. Tal fundamentação subjetiva deve pressupor a capacidade de se poder comunicar, sem conceitos, algo que apenas na experimentação se originou, i.e., comunicar algo privado que seja compreendido por todos. Essa comunicação, tal qual o belo, pressupõe que todos os espectadores possuam as mesmas faculdades subjetivas para a contemplação, o que pode ser fundamentado em um senso comum, pois não se pressupõe nenhuma faculdade adjacente, que não esteja pressuposta na própria conformação de uma subjetividade. Essa concordância, que se fundamenta subjetivamente, está condicionada a que os espectadores julguem nas mesmas condições, o que torna o juízo da arte contemporânea, tal qual o juízo da bela, de uma necessidade exemplar, dado que não se pode dizer que exista uma concordância objetiva ou lógica, que constringeria à concordância e tornaria essa necessidade objetiva. Deste modo pode-se concluir que somente um sentimento pode ser comunicado sem conceitos, por uma necessidade exemplar, constituída de uma concordância subjetivamente universal. Ao que retornando a pergunta inicial pode-se afirmar que a arte contemporânea e particularmente

---

<sup>22</sup> Lendo o catálogo sobre Godard, uma resenha sobre o filme “A chinesa”, o crítico, poeta e tradutor Vinicius Dantas citou Brecht: “Política é a arte de pensar dentro da cabeça dos outros” (p. 132)

<sup>23</sup> Tanto quanto não faz sentido dizer é belo para mim, não faz sentido dizer é arte para mim.

sua crítica são objetos de um sentimento que possui uma necessidade exemplar, que se refere diretamente a um juízo proferido sobre a obra de arte.

Parece mesmo que se está muito próximo de dizer que a obra de arte contemporânea é bela, ou até, como propõe o filósofo contemporâneo Thierry de Duve, que se pode substituir o “Isso é belo!” pelo homeomorfo<sup>24</sup> “Isso é arte!” (DUVE, 1996), contudo a primeira conclusão parece um pouco precipitada, já que se demonstrou que as condições da beleza podem ser aplicadas à *crítica* da arte contemporânea e não à condição de possibilidade da mesma, e a segunda parece dizer do estatuto da própria arte, que deve ser dado por ela mesma e não pela filosofia. O que essa investigação permite afirmar sobre a arte contemporânea, até aqui, é que a crítica da arte contemporânea deve ser assentada subjetivamente e sem conceitos, sobre um sentimento comunicável universalmente, também sem conceitos. E mais, da explicação de Kant sobre a beleza que: primeiro, não fora superada pela arte contemporânea e; segundo, que a crítica kantiana do gosto fornece elementos bastante plausíveis para a experimentação crítica da arte contemporânea. A partir desse referencial pode-se dizer que o sentimento que se origina no objeto e sem se ligar a conceito e tampouco expressar as sensações dos sentidos, é chamado de reflexão (LYOTARD, 1993, pp.39-51).

---

<sup>24</sup> Propriedade que apresentam certos organismos de terem estruturas semelhantes como resultado de evolução convergente, e não de ancestralidade comum; Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0, junho 2009

### 3. A REFLEXÃO É A FORMA DA CRÍTICA DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Desvela-se, pela investigação até aqui realizada, que a arte contemporânea apresenta à filosofia um questionamento sobre a própria capacidade crítica do sujeito, espectador ou artista, e que também a obra de arte, ao ser constantemente questionada, carece de uma fundamentação, de uma crítica. A ausência consciente de um referencial e o alargamento constante de suas fronteiras expressaram uma suspensão completa de critérios objetivos para crítica da arte. A arte se globalizou, as obras romperam as paredes dos museus – em alguns casos literalmente – e passaram a ser apresentadas em meios e de modos muito diversos aos precedentes, impossibilitando qualquer referencial técnico ou histórico conceitual para a crítica: o cenário já não necessariamente importa, o meio, o material tampouco. A obra de arte contemporânea pode utilizar-se de tudo até da própria tradição, mas não tem necessidade de apresentar-se segundo uma regra, mesmo que a possua.

Essas determinações da arte contemporânea demonstram que a sua crítica deve fundamentar-se subjetivamente. Mas, o que seria uma crítica subjetiva? E quais as consequências dessa fundamentação subjetiva da crítica? Ainda são questões que devem ser discutidas. Contudo, esperamos ter demonstrado que, ao não poder fundamentar-se objetiva, mas apenas subjetivamente, a crítica poderia partir de um referencial kantiano, ainda que não constatamos existir qualquer incompatibilidade entre as condições da arte contemporânea e as do juízo kantiano do gosto. Do mesmo modo se viu que não existe uma incompatibilidade entre as exigências provenientes dos princípios kantianos do gosto no tratamento dos pressupostos da arte, o que justifica a investigação partir de um referencial kantiano.

O alargamento das fronteiras do conceito artístico e o questionamento ou reinvenção constante da arte, cada vez mais, exigem do sujeito uma postura ativa, que nada mais significa do que uma postura *crítica*. Ora, não se pode esquecer que a crítica é, sobretudo, tarefa do sujeito. Aqui se encontra um argumento importante em defesa do referencial kantiano que, como já foi demonstrado acima, privilegia a perspectiva subjetiva em detrimento da objetiva. Contudo deve-se de início, ainda que rapidamente, delimitar o conceito de crítica que está sendo utilizado nessa dissertação.

As vicissitudes do conceito de crítica na história são longas e exigiriam um esforço investigativo bastante extenso para tratá-las adequadamente, por isso, este trabalho não pretende esclarecer o conceito de crítica na história. Contudo, deve-se advertir da possível confusão com relação a três denotações de crítica, a saber: 1) a crítica numa acepção vulgar; 2) a crítica como crítica da arte e; 3) a *Crítica* filosófica. A acepção vulgar da crítica indica uma opinião desfavorável, repreensão ou reprovação e deve ser descartada de imediato por conter uma unilateralidade negativa do conceito e não indicar qualquer significado filosófico. A segunda definição diz respeito à própria capacidade de julgar a arte, à habilidade de emitir um juízo sobre a obra de arte. A utilização do termo crítica à crítica da arte, foi realizado, segundo Benjamin, com os românticos (BENJAMIN, 2011, p.21) que buscam aplicar o conceito filosófico de *crítica* às artes, mas diferentemente daquela utilização, buscando suas condições objetivas. A acepção filosófica, mais importante, do termo crítica remete à tradição kantiana e denota-a investigação filosófica por excelência. Para Kant, a crítica constituía um método seguro de investigação dos princípios que possibilitam a experiência e o conhecimento, e assegurava um trânsito seguro aos princípios de cada ciência. A *Crítica* kantiana revestiu-se do adjetivo transcendental, quando se detinha sobre as condições que tornam o conhecimento possível (DUDDLEY, 2013, p.35), principalmente quando essas condições eram *a priori*. No entanto, essa *Crítica* não se estendeu às condições empíricas de apresentação dos objetos, e investigou as condições puramente subjetivas que permitem tal conhecimento. A *crítica* na filosofia opõe-se ao método dogmático de munir o sujeito com novas convicções ou conhecimentos (LEBRUN, 1993, p.5), colocando em questão os próprios conhecimentos que se tem sobre as coisas. Todas as coisas devem passar pelo crivo da *crítica*, todo conhecimento deve ser questionado e suas condições de possibilidade, esclarecidas.

Destarte os dois sentidos de crítica que interessam a essa dissertação dizem respeito à utilização do método filosófico para investigar as condições de possibilidade do juízo sobre a obra de arte. Numa palavra, utiliza-se a *crítica* para se esclarecer as condições de possibilidade subjetivas da crítica da arte.

### **3.1. A crítica é tarefa do sujeito e depende apenas dele mesmo.**

O ponto de ligação entre os dois conceitos de crítica está relacionado a que ambas as críticas, filosófica e artística, se referem a atividades conscientes do sujeito. O fato de representarem ações conscientes não deve denotar que necessariamente a crítica deve estar relacionada a conhecimento e sim que representa uma atividade reflexiva e auto-reflexiva que examina as próprias faculdades e o estado em que se encontram a partir da relação com objeto. A crítica da arte deve ser *Crítica*, no sentido até “kantiano transcendental” do termo, na medida em que ela deve questionar as condições *subjetivas*, sem se remeter a uma regra, conceitual ou histórica, sem recorrer, como fundamento válido, à opinião de outros. Embora suscitado pela obra de arte, o juízo não pode nela fundar-se, mas somente em si mesmo, e deve deter sua investigação à consciência da representação do objeto nas suas próprias faculdades. Somente o sujeito pode se considerar livre e autônomo.

A liberdade e autonomia são exigências radicais na experimentação da arte contemporânea tanto no que diz respeito ao espectador como ao artista. Do ponto de vista do artista, pode-se dizer que sua atividade também é crítica na composição de sua obra, assim é legítimo imaginar que, ao compor, o artista realiza críticas até que a obra provoque um estado de ânimo tal que ele possa dar por concluída a obra de arte. Talvez se possa assumir que a fundamentação da crítica do espectador deverá servir também à crítica do artista, ainda que sejam atividades praticamente muito distintas. É importantíssimo evitar a impressão de que o espectador de uma obra, em sua contemplação, se mantenha passivo. Mesmo impotente para transformar a obra, como o artista, seu juízo deve resultar de uma atividade *crítica* consciente. Ao espectador crítico cabe tão somente colocar-se de modo o mais livre e despojado (de todos os preconceitos) possível diante da obra, a fim de buscar as condições subjetivas de um pronunciamento livre e autônomo.

Ainda que profira um juízo sobre o objeto, essa investigação pergunta-se apenas pelas condições subjetivas a sustentar um determinado estado do ânimo e desse modo não está, rigorosamente falando, legitimada a manifestar-se sobre o estatuto da obra de arte, mas apenas a expressar o que essa obra de arte provocou no seu ânimo. Ainda que diga, e comumente se escute dizer, “isto não é arte!” ou “isto é arte!”, o juízo emite uma *crítica como se fosse objetiva*, como se tratasse da obra de arte, quando, na verdade, o juízo exprime apenas uma reflexão subjetiva que pode (ou não) estar ainda limitada por preconceitos e vícios. Mas, o importante a ser dito aqui é que a crítica se exercita, modifica-

se, progride, revelando caminhos e possibilidades novas ao espectador disposto a acolher experiências nem sempre imediatamente prazerosas.

### 3.2. A crítica subjetiva depende da forma

Como uma espécie de corolário da hipótese principal desta Dissertação, de que a crítica encontra seu fundamento na subjetividade, defenderemos que a forma, elemento comum aos sujeitos e aos objetos, constitui um substrato essencial à crítica. Aprendemos com Kant e Schiller, que é sobre a forma que a subjetividade reflete. Assim, deve preceder a fundamentação da subjetividade da crítica na forma uma rápida análise do termo forma na tradição kantiana. Não é um termo que se determina com pouca discussão. Há muitos problemas a ele relacionados, que derivam de várias tradições interpretativas, impossíveis de serem abordadas no âmbito desta dissertação. A fim de investigar o conceito de *forma*, pode-se partir do terceiro momento da *Analítica do belo*, onde se afirma que à conformidade a fins no sentido puramente estético basta a “forma da finalidade”, em oposição à “conformidade a fins” prática que demanda a materialidade (conteúdo) da existência do objeto.

O terceiro momento da analítica do belo, não é apenas, o maior dos quatro momentos, como também apresenta a maior dificuldade (ALLISON, 2001, p.120). Ele diz respeito à categoria da relação, como já foi dito aqui antes, e considera a questão da finalidade presente nos juízos sobre o belo. Esse momento abrange do §10 ao §17 e pode, segundo Allison, ser dividido em 4 partes, a saber: a primeira (§ 10) apresenta os conceitos de fim e de finalidade e a concepção de finalidade sem fim; a segunda parte abrange os §§ 11 e 12, que fundamentam a concepção de finalidade sem fim e apresentam a relação peculiar do juízo de gosto com a finalidade. A terceira parte, parágrafos 13 e 14, contrapõe os juízos de gosto aos juízos empíricos, que são referidos a elementos externos ao sujeito. Allison aponta que talvez seja aí onde se sustenta o chamado “formalismo estético” em Kant. A quarta parte consiste nos parágrafos 15 ao 17 que relacionam e contrapõem o conceito de representação com o gosto. (ALLISON, 2001, p.120)

O filósofo demonstra que ao ânimo, que está diretamente relacionado ao prazer estético, basta a “finalidade sem uma representação de fim”. O objeto belo não é a

realização de um conceito prévio, como era o caso da cadeira, objeto útil. Alguém que vai construir uma cadeira precisa ter em mente a “finalidade” que está contida na determinação do conceito de cadeira, que nada mais é do que a utilidade de servir de assento, para construir uma boa cadeira. Enquanto o sujeito estético (o espectador), segundo Kant, só precisa “demorar”<sup>1</sup>-se sobre a forma do objeto, numa reflexão sem objetivo prático. Talvez, a forma da conformidade a fins possa fornecer o fundamento de determinação para o juízo de gosto, isso significa que ele é independente de qualquer vontade (não achamos algo belo porque assim o desejamos) ou de conhecimento do objeto. O fato de o juízo de gosto estar atento unicamente à *forma* da conformidade a fins o determina como um juízo puramente subjetivo dentro do domínio da Estética. Tal como as *formas* da sensibilidade (espaço e tempo), é a forma da conformidade a fins que permite estabelecer como estética a relação entre sujeito e objeto numa relação estética. Analogamente ao tempo e ao espaço, talvez se possa dizer que a conformidade a fins é uma forma *a priori* da subjetividade transcendental e, portanto, inquestionavelmente universal. O sentimento de prazer consiste nessa possibilidade de permanecer (“demorar-se”) no estado reflexivo, num certo sentido repetindo a representação que intensifica o jogo livre de nossas faculdades, e que proporciona a complacência necessária a que Kant chama de “sentimento do belo.

Um passo no interior do sistema kantiano pode demonstrar a amplitude à qual o termo *forma* alcança. Buscando-se o conceito *forma* na *Crítica da Razão Pura*, obra matriz de diversos conceitos que foram utilizados em todo sistema transcendental, pode ajudar a esclarecer um pouco o conceito de *forma* ou, pelo menos, esclarecer e justificar a acepção que será utilizada nesta dissertação.

Chamo *puras* (no sentido transcendental) todas as representações em que nada se encontra que pertença à sensação. Por consequência, deverá encontrar-se absolutamente *a priori* no espírito a forma pura das intuições sensíveis em geral, na qual todo o diverso dos fenômenos se intui em determinadas condições. Essa forma pura da sensibilidade chamar-se-á também *intuição pura*. Assim, quando separo da representação de um corpo o que o entendimento pensa dele, como seja substância, força, divisibilidade, etc., e igualmente o que pertence à sensação, como seja impenetrabilidade, dureza, cor, etc., algo me resta ainda dessa intuição empírica: a extensão e a figura. Estas pertencem à intuição pura, que se verifica *a priori* no espírito, mesmo independentemente de um objeto real

---

<sup>1</sup> KANT, I., AA, 05: 37, *CFJ*, p. 69 *apud* FIGUEIREDO, 2004.

dos sentidos ou da sensação, como simples forma da sensibilidade.  
(KANT, 2001, B 35)

Já no início do trecho citado, deve ser destacada a definição transcendental do termo “*puras*”, e isso para afirmar que a teoria transcendental se refere a representações subjetivas que se encontram no espírito sem relação com as sensações. O que significa que a análise transcendental não se refere a nada do (ou no) objeto, mas puramente às representações subjetivas do fenômeno e à condição de possibilidade de seu conhecimento. Em seguida destaca-se o fato de se encontrar no sujeito a *forma pura* como condição de possibilidade para toda a sensibilidade, ao que Kant chama também de *intuições puras*. A *forma pura* é o elemento subjetivo que, na relação com os fenômenos, permite a “apreensão” dos mesmos. As formas *a priori* da sensação são o espaço e o tempo.

O tempo e o espaço são portanto duas fontes de conhecimento das quais se podem extrair *a priori* diversos conhecimentos sintéticos, do que nos dá brilhante exemplo, sobretudo, a matemática pura, no que se refere ao conhecimento do espaço e das suas relações. Tomados conjuntamente são formas puras de toda a intuição sensível, possibilitando assim proposições sintéticas *a priori*. Mas estas fontes de conhecimento *a priori* determinam os seus limites precisamente por isso (por serem simples condições da sensibilidade); é que eles dirigem-se somente aos objetos enquanto são considerados como fenômenos, mas não representam coisas em si.  
(KANT, 2001, B 55)

Na primeira parte da “Teoria Transcendental dos elementos”, constituída pela “Estética Transcendental”, a forma diz respeito à sensação, e suas expressões são o espaço e o tempo como condições de possibilidade da sensação; também o entendimento encontrará sua *forma* na lógica transcendental, nas “formas discursivas do pensamento ou do conhecimento por conceitos” (KANT, 2001, B 283). Mesmo que brevemente, pode-se observar como o conceito de *forma* não se refere a uma forma do objeto, que estaria contraposta ao seu conteúdo (como ocorre no par conceitual tradicionalmente “estético”, no sentido de “Ciência do Belo”) mas da condição subjetiva de sua apreensão, seja na sensibilidade, seja no entendimento. Talvez uma elucidação resumida de como Kant trabalha a relação do sujeito com os fenômenos possa ser apontada com a seguinte passagem da mesma “Estética transcendental”:

Dou o nome de *matéria* ao que no fenômeno corresponde à sensação; ao que, porém, possibilita que o diverso do fenômeno possa ser ordenado segundo determinadas relações dou o nome de *forma* do fenômeno. Uma vez que aquilo, no qual as sensações unicamente se podem ordenar e adquirir determinada forma, não pode, por sua vez, ser sensação, segue-se que, se a matéria de todos os fenômenos nos é dada somente *a posteriori*, a sua forma deve encontrar-se *a priori* no espírito, pronta a aplicar-se a ela e portanto tem que poder ser considerada independentemente de qualquer sensação. (KANT, 2001, B 34)

Destarte *forma* e conteúdo em Kant não estão diretamente referidos ao objeto, mas apenas ao fenômeno correspondente às sensações. A própria coisa não se apresenta para a percepção enquanto forma e conteúdo, e só podemos conhecer, segundo uma das teses mais célebres da filosofia transcendental, sua manifestação fenomênica que, por um lado, se materializa na sensação (*matéria*) e, por outro, tem uma *forma* anterior como condição, permitindo sua ordenação e assimilação pelo sujeito. Talvez, grande parte dos opositores de Kant que acusa sua estética de formalista desconsidere a formação desse conceito dentro do sistema transcendental. Contudo é nessa acepção de *forma* que se baseia essa dissertação.

Também na terceira *Crítica* a utilização do conceito *forma* como uma condição que está presente no sujeito parece ser possível. Allison destaca que a concepção de *forma* apresentada na *Analítica do Belo* é uma consequência do juízo reflexionante que deve ter uma representação possível de determinação por um conceito, ainda que não seja determinada por qualquer conceito em particular. Assim deve haver, tal como para o conhecimento, uma ordenação do múltiplo, numa unidade representativa que deve ser realizada por condições presentes no sujeito e não derivadas das sensações, pois as sensações não poderiam fornecer representações para a realização o jogo entre imaginação e entendimento, na reflexão (ALLISON, 2001, p.136-138). Não se pode negar certo privilégio da forma no sistema transcendental como um todo, e a terceira *Crítica* não é exceção, por isso não se deve tratar o problema do formalismo como um erro de apropriação<sup>2</sup>, pois há em Kant verdadeiros indícios que justificam essa interpretação (CAYGILL, 2010, p. 159). Apesar de mobilizar questões relativas à forma, principalmente nos §§ 13 e 14 da *CFJ*, Kant não deixa clara a distinção do termo “forma”, no sentido “objetivo”, i.e., quando utilizado para as linhas, desenho e contorno de uma determinada

---

<sup>2</sup> Frequentemente, intérpretes de Kant adotam uma perspectiva exclusivamente formalista, um exemplo flagrante é Greenberg.

matéria, e o conceito transcendental *forma*, bem como a importância de cada um dentro da fundamentação do gosto.

Contudo o que se quer ressaltar aqui é a acepção de *forma* subjetiva e compreendida como uma condição do sujeito, necessária para ele se relacionar com os objetos do mundo. Talvez, mais do que isso, se queira defender que o fundamento sobre o qual assentar a crítica da arte seja concedido pelas próprias condições subjetivas, as quais permitem a relação do sujeito com o mundo. Numa esclarecedora passagem, em seu livro *A filosofia crítica de Kant*, Deleuze demonstra a relação da pura forma com o sujeito e não com o objeto:

Mas qual é a representação que, no juízo estético, pode ter como efeito este prazer superior? Dado que a existência material do objeto permanece indiferente, trata-se ainda da representação de uma pura forma. Mas, desta vez, é uma forma de objeto. E esta forma não pode ser simplesmente a da intuição, que nos refere a objetos exteriores materialmente existentes. Na verdade, «forma» significa agora o seguinte: reflexão de um objeto singular na imaginação. A forma é o que a imaginação reflete de um objeto, por oposição ao elemento material das sensações que este objeto provoca enquanto existe e age sobre nós. (DELEUZE, 1963, p. 54)

No fundamento de uma crítica subjetiva deve ser encontrado, como visto na citação, não a relação imediata da sensação com o objeto, senão a representação do objeto pela faculdade de imaginação que provoca uma sensação subjetiva, i.e., um sentimento, que no caso da beleza é um comprazimento no jogo vivificante das faculdades de imaginação e entendimento. Afirmar que há uma fundamentação *subjetiva* da crítica da arte contemporânea quer dizer aqui simplesmente que essa crítica está fundada nas faculdades subjetivas que se põem em jogo na recepção da obra; essas faculdades subjetivas, envolvidas com o ato da reflexão, detêm-se nas *formas* que, se Deleuze tiver razão, não são as das próprias obras de arte, mas sim aquelas representadas pela “imaginação de um objeto”. É essa *forma* que vai exigir do espectador da arte contemporânea que ele realize uma *crítica* de suas próprias faculdades. Essa autocrítica não está fundada unicamente num comprazimento do jogo das faculdades, mas no próprio jogo reflexivo. O que não quer dizer que não haja prazer, a possibilidade desse sentimento não será aqui descartada. Ninguém haverá de recusar a possibilidade da relação da arte com o prazer da reflexão, apenas não é esse o foco desta Dissertação e não se está pressupondo essa complacência

como necessária. O que nos importa é tentar defender que somente uma reflexão pode constituir o fundamento de tal crítica! Se o juízo sobre a arte manifesta prazer, sublimidade, desagrado ou desprazer, isso deve ser objeto de outro trabalho, aqui queremos saber se é legítimo afirmar que o sentimento, fruto da reflexão, pode ser comunicado universalmente. Finalmente, resta ainda demonstrar em que consiste a reflexão como *forma* subjetiva e como essa se aplica ao juízo sobre a arte.

### 3.3. A reflexão é a forma *crítica* da crítica da arte

*Com a reflexão, o pensamento parece bem-dispor da arma crítica inteira. Porque a reflexão é o nome que porta na filosofia crítica a possibilidade dessa filosofia*  
(LYOTARD, 1993, p.35).

Definir o que no sujeito pode constituir a forma da crítica é a tarefa imediata de quem se propôs a estabelecer as condições nas quais o juízo crítico sobre a arte contemporânea pode ser proferido. A delimitação desse juízo como uma atividade puramente subjetiva exige que se esclareçam quais são essas faculdades subjetivas sobre as quais o juízo está fundado e aquilo que, no sujeito, o juízo expressa. Se nos concedem permanecer utilizando o referencial kantiano, então, o próximo passo é descobrir, dentre as faculdades subjetivas autônomas reveladas pelo sistema *Crítico*, a faculdade do juízo, que é aquela que se mostrou como a mais apropriada a uma pesquisa acerca da crítica da arte contemporânea.

A investigação *Crítica* de Kant apontou para uma capacidade do ânimo, que reside entre a faculdade do conhecimento - que fora tratada na *Crítica da razão pura* - e a faculdade de apetição - tratada na *Crítica da razão prática* -, como uma faculdade autônoma e distinta das demais e que é o sentimento de prazer e desprazer. Kant diz no Prólogo à primeira edição da *CFJ* de 1790 que: “entre a faculdade de conhecimento e a de apetição está o sentimento de prazer, assim como a faculdade do juízo está contida entre o entendimento e a razão” (KANT, AA, 05: III, t. 11). As duas Introduções à terceira *Crítica* demonstram que a faculdade do juízo pode ser considerada autônoma, uma vez que possui um princípio *a priori* constituído pelo conceito de conformidade a fins da natureza. Os

intérpretes são unânimes em reconhecer o avanço que o ato reflexivo representou para a atividade *crítica* em geral. António Marques chegou mesmo a identificar a crítica transcendental com a atividade reflexiva e, portanto, apontou o quanto a própria crítica se enriqueceu com o uso reflexivo dessa faculdade (MARQUES, 1995, p.43).

A *Crítica* criou diversos conceitos e categorias que ainda hoje continuam a ser utilizados no debate estético. Lebrun destaca: “Kant criou as categorias estéticas através das quais nós ainda pensamos” (LEBRUN, 1993, p. 417). Contudo, é necessário ligá-los ao pensamento sistemático de Kant, a fim de extrair todas as consequências positivas dessa filosofia. Lebrun segue no mesmo parágrafo:

Por isso, as descrições estéticas modernas tornam-se um pouco mais gratuitas à medida que reencontramos a coerência do pensamento kantiano e que a estética perde o seu mistério: na origem dessa disciplina ambígua, semifilosófica e semiliterária, houve apenas a necessidade de se admitir e fazer admitir o juízo reflexionante. (LEBRUN, 1993, p. 417)

Lebrun ressalta a necessidade de uma reaproximação do texto kantiano e da investigação coerente de suas categorias, de maneira a não ser levado ao superficialismo dos clichês e dos chavões. Se quisermos ser fiéis ao sistema kantiano, não poderemos fundamentar o juízo crítico sobre a arte contemporânea num prazer ou num sentimento imediato qualquer. A lição do § 9 é a de que o juízo do gosto deve preceder esse sentimento. Mesmo que não seja óbvio seguir essa “cronologia” proposta por Kant, é rigorosamente impossível recuar diante dessa exigência: a de que a reflexão *antecede* o sentimento de prazer e desprazer. Portanto, o vínculo que estamos querendo estabelecer entre a estética de Kant e a crítica da arte contemporânea nos obriga a examinar mais detidamente o conceito de reflexão no interior do sistema kantiano e sua forma específica, o juízo reflexionante estético.

No conhecido *Dicionário Kant* de Howard Caygill o conceito de reflexão<sup>3</sup> é exposto como um conceito central, não apenas para o sistema kantiano, mas também para o

---

<sup>3</sup> Há que fazer uma distinção, entre conceito de reflexão e conceitos de reflexão, ambos utilizados por Kant em seu sistema. Os conceitos de reflexão são utilizados para comparar conceitos e intuições no juízo de conhecimento, como exemplos podemos citar: identidade e diferença; interno e externo; determinável e determinação (matéria e forma). Acho que a característica dos “conceitos de reflexão” consiste em, justamente, eles poderem ser aplicados a conceitos E intuições de modo não crítico.... Por isso, a parte a eles dedicada na *CRP* se chama “anfibiaologia” que quer dizer: ambiguidade! (CAYGILL, 2000, p.65) A reflexão (e

desenvolvimento ulterior do Idealismo Alemão. Caygill destaca a utilização desse conceito em três obras fundamentais de Kant, a saber: *Lógica*, *Crítica da Razão Pura* e *Crítica da Faculdade do Juízo*, e a partir da apresentação desse conceito nas três obras afirma que “O conceito da reflexão em cada um desses contextos sugere que ela pode revestir-se de um significado fundamental na filosofia de Kant.” (CAYGILL, 2010, p. 277). Essa citação pretende, inicialmente, demonstrar a importância desse conceito dentro do sistema crítico que corrobora com a posição do filósofo francês Lyotard quando destaca que:

“a julgar só pelo Apêndice à Analítica e pela introdução à Dialética, dois textos contíguos que compõem a grande virada da primeira Crítica, já se pode diagnosticar isto: com a reflexão, o pensamento parece bem dispor da arma crítica inteira. Porque a reflexão é o nome que porta, na filosofia crítica, a possibilidade desta filosofia.” (LYOTARD, 1993, p.35)

No entanto, deve-se ressaltar a diferença do conceito de reflexão nas três obras de Kant, como já apontou Caygill, e não só isso, mas também o aprofundamento mesmo desse conceito na *Crítica do Juízo* em relação à “Estética transcendental”, como nos lembra Antonio Marques, juntando-se a outros. Antes de investigar a fortuna desse conceito no sistema crítico deve-se ampliar a denotação que possui em sua utilização cotidiana. Reflexão numa acepção não filosófica refere-se às ações de espelhar, transmitir ou propagar e pensar. Atividades que, individualmente, não dão conta de explicar o conteúdo presente na acepção filosófica do termo que, antecipando uma das definições de Kant, pode ser apresentado como uma capacidade de comparar e ainda assim manter juntas representações dadas no sujeito, tanto no que se refere a outras representações ou à faculdade de conhecimento na ligação a conceitos (KANT, 1995, p. 47),

Inicialmente no sistema crítico, a reflexão é apresentada como uma atividade do conhecimento de dois modos distintos: reflexão lógica e transcendental. A reflexão transcendental consiste numa comparação das representações visando a discriminação das “diferentes fontes do conhecimento” (KANT, 1987, B 316 p. 212). A reflexão, na *Crítica da Razão Pura*, é um ato cuja função importante é, mais ou menos, analítica; isso quer

---

não o conceito de reflexão...) se refere à própria ação da faculdade de julgar anterior ao ato determinante que sintetiza conceito e intuição. (CAYGILL, 2000, p.65) Lyotard denomina os conceitos de reflexão de “títulos de reflexão”. (LYOTARD. 1993. P.40)

dizer que ela deve poder separar e distinguir uma intuição (pertencente à faculdade da sensibilidade) de um conceito (pertencente à faculdade do entendimento):

*A reflexão (reflexio) não tem que ver com os próprios objetos, para deles receber diretamente conceitos; é o estado de espírito em que, antes de mais, nos dispomos a descobrir as condições subjetivas pelas quais podemos chegar a conceitos. É a consciência da relação das representações dadas às nossas diferentes fontes do conhecimento, unicamente pela qual pode ser determinada corretamente a relação entre elas. (KANT, 1987, B 316 p. 212)*

A partir da citação, pode-se compreender que a reflexão, já na primeira *Crítica*, é uma atividade subjetiva que investiga as próprias condições do sujeito que possibilitam o conhecimento. É uma espécie de autoanálise, uma operação interna de comparação das representações a fim de determinar a origem na subjetividade daquelas mesmas representações.

*Mas todos os juízos, e mesmo todas as comparações, carecem de uma reflexão, isto é, de uma discriminação da faculdade de conhecimento a que pertencem os conceitos dados. O ato pelo qual confronto a comparação das representações em geral com a faculdade do conhecimento, onde aquela se realiza, e pelo qual distingo se são comparadas entre si como pertença do entendimento puro ou da intuição sensível, é o que denomino *reflexão transcendental*. (KANT, 1987, B 317 p. 212)*

Desse modo, a reflexão transcendental pode ser compreendida como uma atividade que ocorre no processo de conhecimento na qual se examina a relação entre representações, produzidas, ora pela sensibilidade, ora pelo entendimento, com vistas a determinar não só qual a relação das representações entre si, como também a relação entre a faculdade e a representação.

Já a reflexão lógica consiste numa atividade voltada mais para a empiria, uma vez que compara representações visando alcançar conceitos. As representações, que essa segunda atividade reflexiva (MARQUES, 2002, p.45) compara, são intuições produzidas pela sensibilidade e visam, abstraindo as diferenças, construir conceitos empíricos. Por exemplo, ao comparar representações de uma mangueira, um abacateiro e um ipê, abstraímos suas diferenças (de tronco, raiz, folhas, flores e frutos) e conseguimos, no final

desse processo que Kant chama também de reflexão (*Jäsche Logik*, § 6), chegar ao conceito de “árvore”.

A importante tese de António Marques, a de que há uma evolução da noção de reflexão kantiana entre a primeira e a terceira *Críticas*, verdadeiro aprofundamento dessa noção, deve-se justamente a uma intensificação da relação entre reflexão e crítica. (MARQUES, 2002, p.50) Essa aproximação da reflexão com a atividade crítica, que nos propõe Marques agora, vem somar-se a outras interpretações, já mencionadas aqui, como Lebrun e Lyotard, que também se posicionaram num sentido semelhante, ou seja, o de que a reflexão foi aprofundada com a *Crítica do juízo* (*Kritik der Urteilskraft*). Nela, a atividade reflexiva ganhou pureza, autonomia e liberdade e tornou seu vínculo com a crítica ainda mais patente.

O juízo pôde saltar a uma atividade puramente subjetiva, “o pensamento se sentindo *pensar* e se sentido *pensado*, ao mesmo tempo” (LYOTARD, 1993, p.36). Também adquiriu autonomia ao poder fundar-se em um princípio *a priori* próprio como sua condição de possibilidade e conquistou a liberdade ao dispor de uma forma a partir da qual associar sem fim e de maneira ilimitada, sem qualquer determinação exterior a si mesma, por conceitos do entendimento ou por regras da razão. Tal pureza, autonomia e liberdade são legitimadas pelo juízo reflexivo próprio da faculdade de julgar, sobretudo no seu modo reflexivo *estético*. É certo pensar que a estrutura da “reflexão estética” não foi fundamentalmente alterada com relação à reflexão transcendental, mas deve-se observar um inextrincável aprofundamento conceitual, como destaca António Marques:

É certamente correto dizer que a estrutura permanece a mesma, mas veremos também que a última *Crítica*, ao introduzir o conceito de uma faculdade de juízo e em particular uma faculdade de juízo *reflexiva*, [Kant] enriquece o conceito de atividade reflexiva e portanto o próprio conceito de atividade crítica”. (MARQUES, 2002, p.43)

Tal enriquecimento da atividade crítica se dá principalmente pelo alargamento das fronteiras do pensamento, na medida em que a faculdade de julgar, estética ou teleológica, vai do particular ao geral (MARQUES, 2002, p.52), e do poder de o pensamento voltar a si mesmo reflexivamente sem determinação conceitual na reflexão estética. A Faculdade do Juízo permite tratar a esfera subjetiva de modo independente de conhecimento ou moral,

definindo sua atuação como o poder de pensar o particular como contido no universal quando o universal não é dado. Kant demonstrou ainda que essa operação poder ser realizada de duas maneiras: determinante e reflexiva (KANT, AA, 05: XXVI, *t.* 23). São juízos determinantes quando o universal nos é dado *a priori*, na forma de regras, princípios ou leis, como condição e aqui, neste caso, como única possibilidade de subsumir o particular. Outros são os juízos reflexivos quando apenas o particular nos é dado pela experiência e que devemos encontrar o universal.

A partir dessa distinção, pode-se inferir que para Kant a subsunção no juízo determinante é possível através das leis (ou categorias) do entendimento. Isso quer dizer que a faculdade de julgar no seu uso determinante depende de princípios exteriores a ela própria, enquanto que no seu uso reflexivo, ela parte do particular em direção ao universal seguindo suas próprias regras que são dadas em seu próprio fazer-se, tanto em se tratando da estética ou da teleologia. Ela não recorre a qualquer elemento externo a si mesma, nem sequer à experiência. Os juízos reflexivos devem comparar as representações e conceitos ligando o particular ao universal, de forma ascendente, o que é contrário aos juízos determinantes que aplicam no particular os elementos contidos no universal, de forma descendente.

Parece haver assim uma anterioridade dos juízos reflexivos com relação aos determinantes, à necessidade dos conceitos e até mesmo com relação à atividade do conhecimento em geral. Contra a comparação lógica que abstrai das diferenças, visando a identidade do conceito, a atividade fundamental da crítica dá importância ao elemento não idêntico no particular. Liberto o juízo da determinação conceitual, que tem de observar o que é comum e idêntico na gota d'água comparada com as outras gotas d'água, i.e., atribuir sempre um mesmo predicado a um sujeito (uma gota d'água – H<sub>2</sub>O - não é uma gota de ácido ou de álcool), o juízo reflexivo estético percebe como diferentes duas gotas d'água que conceitualmente são idênticas, como nos conta Lyotard.

“A reflexão é bem discriminatória, ou crítica, porque se opõe à extensão inconsiderada do conceito fora do seu campo próprio. Domicilia as sínteses com as faculdades, ou, o que dá no mesmo, determina estes transcendentais que são as faculdades pela comparação das sínteses que cada uma pode efetuar aparentemente sobre os mesmos objetos: as duas gotas d'água são e não são idênticas.” (LYOTARD, 1993, p.41)

Essa aguda capacidade crítica é fortalecida pela reflexão estética, e vice-versa, quanto mais se exerce a crítica, mais se expande o sistema kantiano, pois, além dos juízos morais e de conhecimento, pode-se, agora, legitimar um juízo que não é determinado por regras exteriores. A partir da terceira Crítica, Kant anuncia que, sobre os mesmos objetos, tiremos da natureza, uma cerejeira, por exemplo, dela podemos emitir pelo menos dois juízos: um, botânico, cognitivo, que a define como uma árvore que floresce uma vez por ano, em geral, nos meses de junho e julho etc.; e outro, puramente subjetivo, crítico ou estético que pode nos levar até o Japão. A condição ascendente dos juízos da Faculdade de Julgar no seu uso reflexionante parece mesmo o elemento essencial de distinção entre essa faculdade e as demais. Todas as determinações do juízo reflexionante são decorrentes dela. Aliás, essa direção (do particular ao universal) orienta não apenas o juízo estético, mas também o juízo teleológico, pelo qual o conhecimento interessa. Contudo há que destacar que Kant atribui uma particularidade ao juízo reflexivo estético.

Numa crítica da faculdade de juízo a parte que contém a faculdade do juízo estética é aquela que lhe é essencial, porque apenas esta contém um princípio que a faculdade do juízo coloca como princípio inteiramente *a priori* na sua reflexão sobre a natureza, a saber o princípio de uma conformidade a fins formal da natureza. (KANT, AA, 05: L, t. 37)

E segue um pouco mais adiante:

A faculdade de juízo estética é por isso uma faculdade particular de ajuizar as coisas segundo uma regra, mas não segundo conceitos. A teleológica não é uma faculdade particular, mas sim somente a faculdade de juízo reflexiva em geral, na medida em que ela procede, como sempre acontece no conhecimento teórico, segundo conceitos, mas atendendo a certos objetos da natureza segundo princípios particulares, isto é, os de uma faculdade de juízo simplesmente reflexiva e não determinante dos objetos. (KANT, AA, 05: LII, t. 38)

Essas citações devem servir para nos advertir sobre a profundidade que os juízos estéticos possuem sobre os teleológicos principalmente em se tratando da crítica. Ousamos dizer que os juízos reflexivos estéticos possuem uma profundidade crítica maior, uma vez que sua autonomia é maior do que a reflexão no juízo teleológico, o que também influencia na intensificação da pureza e da liberdade deste juízo. Somente fundados em tal pureza, autonomia e liberdade é que os juízos estéticos contribuirão para o progresso e a

prosperidade da *crítica*, fornecendo-lhe uma condição necessária e essencial para avançar sobre outros domínios, que não o do conhecimento ou o da moral. Nos juízos reflexivos estéticos, a pureza, a autonomia e a liberdade manifestam-se de maneira mais radical e, por isso, evidenciam os princípios essenciais da crítica.

Quanto à pureza do juízo reflexivo estético deve ser destacado, como já foi feito aqui antes, que é um juízo inteiramente subjetivo, tanto no que se refere às condições de sua enunciação, quanto aos objetos sobre os quais emite o juízo, uma vez que se trata sempre do objeto enquanto representado. É um juízo subjetivo que tem como objeto a representação subjetiva. Assim não está ligado a propriamente a uma “sensação” objetiva, mas a um “sentimento” puramente subjetivo, ao que se pode dizer também sensação subjetiva. As condições que possibilitam esse juízo estão presentes no próprio sujeito, fundadas num princípio *a priori*, o que permite uma autonomia e independência dessa faculdade com relação às demais.

É sobre o princípio *a priori* da conformidade a fins (*Zweckmässigkeit*) que a faculdade de juízo pode estabelecer sua heautonomia<sup>4</sup> e sua independência com relação às demais faculdades subjetivas. Esse princípio *a priori* se apresenta como a legitimação das condições da reflexão (ALLISON, 2001, p.30), concedendo uma lei somente para si mesma, ao que se pode concluir que a conformidade a fins serve à reflexão. (MARQUES, 2002, p.52). É exatamente por esse poder de refletir que todo o conhecimento pode ser revisitado pela crítica, demonstrando, mais uma vez o potencial crítico do juízo reflexivo. A reflexão ocorre somente no sujeito, permitindo que esse desenvolva um guia crítico seguro para o pensamento criar e testar-se. É a reflexão que dá ocasião à consciência da relação das representações dadas e do estado do ânimo nas relações das faculdades. A conformidade a fins garante que o objeto não jogue um papel na reflexão (KULENKAMPPFF, 1998, p.26) garantindo sua pureza e autonomia, mas também permitindo sua absoluta liberdade.

---

<sup>4</sup> Kant define heautonomia como um princípio da faculdade do juízo reflexiva que permite ao sujeito conceber uma lei a si mesmo, i.e., uma “legislação para si próprio” (KANT, I., AA, 05: XXXVII, t. 30). Tais leis não são aplicadas à natureza, mas apenas podem guiar o juízo na reflexão sobre a mesma. A Heautonomia não é um princípio conhecido *a priori* e pode apenas facilitar encontrar um universal para o particular dado da experimentação da natureza. (CAYGILL, 2000, p.169)

Parece legítimo assumir que o maior grau de pureza e autonomia é alcançado na ação reflexiva correspondente ao juízo estético. (MARQUES, 2002, p.53) A reflexão estética somente pode ocorrer mediante a combinação da pureza do juízo, com a autonomia e liberdade de regras ou conceitos. A absoluta pureza de tal juízo poderia até conter uma determinação lógica conceitual, como se dá no caso dos juízos teleológicos, mas a exigência de liberdade a impede. “O selo da autonomia da reflexão crítica mostra-se no facto de não deixarmos ‘o nosso juízo persuadir-se por nenhuma razão ou princípio’.” (MARQUES, 2002, p.56) O sentimento de prazer estético resulta dessa reflexão fundada no princípio *a priori* da conformidade a fins da natureza, a qual se detém na relação das faculdades subjetivas, as quais, comparando as representações de modo indeterminado, vivificam-se mutuamente. Portanto, a reflexão estética é a volta do sujeito ao jogo livre de suas próprias faculdades de conhecimento, movimento esse que a absorve. Esse sentimento não é fruto da síntese dos sentidos com os objetos e nem da determinação da representação por conceitos, mas resultado unicamente do jogo harmônico. A reflexão constitui a condição *sine qua non* de uma crítica que se pretende universal, pois só a reflexão estética garante pureza, autonomia e liberdade do juízo, na medida em que não se refere ao agradável, gozo dos sentidos, nem a algo no objeto, como perfeição, simetria ou utilidade.

### 3.4. A crítica da arte contemporânea com os aportes kantianos

*“o estranho e aberrante repousa no fato de que não é um conceito empírico, mas um sentimento de prazer (portanto não um conceito) que – como se fosse um predicado ligado ao conhecimento do objeto – deve ser atribuído a todos e vinculado à representação do objeto, por meio do juízo de gosto.”* (KANT, 1995, p. 120)

Entre outros motivos, a atualidade do conceito de reflexão se encontra em sua capacidade de procurar apenas no sujeito e em suas próprias faculdades a condição do sentimento de prazer suscitado pela representação do objeto. A reflexão como um exame ou uma espécie de autocrítica consciente do jogo harmônico e vivificante entre as faculdades da imaginação e do entendimento. Segundo Kant, como já vimos no primeiro capítulo, é do juízo reflexionante de gosto que surge um sentimento de prazer chamado “belo”. Embora Kant se dedique muito mais à natureza, sabemos que não há impedimento algum de esse

mesmo tipo de juízo aplicar-se à arte, que o filósofo também chamou de “bela” (§§ 44 e 45). A primeira pergunta que alguém tem o direito de fazer é como pode vigorar hoje uma Estética vinculada à beleza? Como pode permanecer atual na contemporaneidade, na qual, juntamente com as narrativas, o ideal do belo foi abandonado pelas obras de arte? Ambiente no qual impera uma total ausência de limites a ponto de incorporar elementos que, até então, não tinham nada de artísticos, como por exemplo, um par de meias velhas, um suspiro? No qual obras de arte em geral deixaram de fazer qualquer referência à natureza (mesmo se muitas obras de arte ainda continuem a fazer referência à natureza, de qualquer modo, isso deixou de valer como uma regra)? Deixaram de imitar a natureza ou a realidade! E o que é pior, muitas vezes, é impossível distinguir sensível e objetivamente obras de arte de objetos comuns, como caracterizou precisamente Arthur Danto.

Um dos objetivos primordiais deste trabalho é tentar provar que ainda é possível utilizar um referencial kantiano para julgar, refletir, avaliar, apreciar, contemplar, admirar, estimar, meditar, experimentar, numa só palavra: criticar a arte contemporânea. Mas, aceitemos a objeção, repitamo-la: como pode ser adequada à arte contemporânea uma Estética do “Belo Natural”? A primeira e rápida resposta a essa mais do que legítima objeção é que, como já vimos e já repetimos antes, para Kant, a beleza não é uma qualidade do objeto, mas sim um sentimento subjetivo! Então, seguindo rigorosamente as lições de Kant, nem a natureza nem a arte são em si... Belas! Não há *conceito* de belo, mas, de novo, *sentimento* de belo. Isso muda tudo! Como a Estética kantiana não exige um conceito, nada, portanto, que seja objetivo, então, ela convive perfeitamente com a liberdade que se mostrou uma condição absolutamente necessária para a existência da arte contemporânea (mais uma vez, de acordo sem ressalvas com o diagnóstico de Arthur Danto). Como se fosse “refletida” na subjetividade a “impecável liberdade” (objetiva) da arte contemporânea. O espectador tem de ser tão livre quanto o artista!

A segunda objeção inevitável refere-se à questão do prazer! É comum também a alegação de que a arte contemporânea raramente promove o prazer! Que, ao contrário, frequentemente, ela produz obras repulsivas, repugnantes! Exemplos não faltam: Joseph Beuys, Robert Rauschenberg, Carolee Schneemann, Artur Barrio, Tunga. Mais uma vez teremos de nos a ver com aquela recepção hegeliana da Estética de Kant, a qual ignorou a “Analítica do Sublime” e a reduziu à “Analítica do Belo”! Pois a resposta a essa objeção

depende de um questionamento daquela recepção e de uma reabilitação da “Analítica do Sublime”, feita, aliás, pela filosofia francesa contemporânea. Para “atualizar” a Estética kantiana, “necessitaremos” da noção de “sentimento de sublime” que é, como o belo, um juízo reflexionante estético, com a diferença que produz um sentimento imediatamente desprazeroso e apenas mediata ou secundariamente prazeroso.

Vamos defender, então, que a crítica da arte contemporânea é tarefa do sujeito: espectador ou artista. E mais do que isso, que lhe basta estar equipado com o referencial kantiano, isto é, que a tarefa depende mais do próprio sujeito e que pode ser alicerçada na forma de um juízo reflexivo. A investigação de qual é o sentimento suscitado pela reflexão no sujeito deve ser feita por cada um consigo mesmo, a cada vez que se encontrar diante de algo que, digamos para resumir, chame a sua atenção. No entanto, uma coisa o referencial kantiano nos permite afirmar: esse sentimento será sempre de prazer (belo) ou de desprazer<sup>5</sup> (feio?), ou ainda de desprazer e de prazer (sublime). Resta ainda demonstrar as consequências no sujeito de se fundamentar a forma da crítica da arte contemporânea na reflexão estética.

Fundar uma crítica a arte contemporânea num referencial kantiano, talvez tenha possibilitado demonstrar quais as condições de possibilidade desse juízo crítico subjetivo, outra coisa será demonstrar quais as consequências que essa fundamentação *crítica* tem para o espectador da arte contemporânea como condição de que todos realizem a crítica de obras de arte contemporânea legitimamente.

O primeiro pressuposto que deve ser ressaltado é o gosto, condição universal de todo e qualquer crítico, espectador ou artista. Aqui, ter gosto significa somente que o espectador deve observar as mesmas condições antes atribuídas ao juízo, a saber: pureza, autonomia e liberdade. É preciso deixar claro ainda que entenderemos gosto aqui tão somente como aquela capacidade subjetiva de refletir sobre as próprias faculdades, lembrando ainda o importantíssimo aspecto que Kant, desde o século XVIII, conferiu ao conceito de gosto: a comunicabilidade livre e autônoma. Ficamos tão animados com a descoberta dessas características essenciais do juízo de gosto, que são a liberdade e a autonomia, que nos concedemos a licença de fazer uma inédita aproximação: entre o gosto

---

<sup>5</sup> Kant explica muito pouco sobre o feio e tampouco realiza uma apresentação analítica do sentimento de desprazer, mas será que se poderá pensar estes totalmente fora dos sentimentos estéticos?

e o *Esclarecimento*. Submetemos ao leitor a famosa definição kantiana dessa noção reconhecidamente importante para todo o Idealismo Alemão:

Esclarecimento é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a capacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo. O homem é o próprio culpado dessa menoridade se a causa dela não se encontra na falta de entendimento, mas na falta de decisão e coragem de servir-se de si mesmo sem a direção de outrem. *Sapere aude!* Tem coragem de fazer uso de teu próprio entendimento, tal é o lema do esclarecimento. (KANT, 1985, p. 100)

Tentaremos defender que, de maneira análoga àquela do Esclarecimento, o juízo crítico sobre a arte também não deixa de exigir a saída do sujeito de certa “menoridade”. O juízo de gosto pretende que cada um, no papel de espectador, deve ser ativo e fazer uso de suas próprias faculdades de conhecimento. Mais do que isso, como consequência do juízo reflexivo estético, deve ser autocrítico e, de modo algum, ignorar o fato de que, muitas vezes, opiniões (colhidas nos jornais, em revistas, na *media* em geral), comentários (que vão dos amigos às “instituições”, que se “manifestam”, por exemplo, através das decisões de curadores e críticos de arte) determinem seu juízo<sup>6</sup>. Como um espectador “corajoso” (é preciso, segundo Kant, “ter coragem para fazer uso do próprio entendimento”) e “esclarecido”, deve buscar orientar-se a si mesmo e por si mesmo, não aceitando regras de modo dogmático e sem examiná-las. Diante de cada obra de arte, dispor-se a uma nova experimentação e, sem preguiça, “construir”, “elaborar” o juízo crítico, seguindo mais uma vez a profunda lição kantiana, para quem, “a experiência humana em todas essas formas tem a estrutura do juízo, não existindo aquilo a que chamamos experiência, seja cognitiva, prática ou estético-teleológica independentemente do exercício do juízo” (MARQUES, 2002, p. 50). Somente assim pode superar o cômodo e velho hábito de se julgar por conceitos ou regras exteriores. Somente assim poderá o sujeito romper a atitude passiva e infantil de ser tutelado.

---

<sup>6</sup> Ninguém está questionando aqui a existência de regras, conceitos e instituições que costumam, por várias formas, determinar certa crítica da arte (a objetiva). Esse “mundo da arte”, conforme Arthur Danto a ele se referiu com muita propriedade, existe há muito tempo e constitui uma indiscutível condição que não depende do sujeito. Mas, a decisão de deixar-se influenciar por ou, ao contrário, suspendê-las e neutralizá-las, isso sim, depende da subjetividade, i.e., depende mesmo de um ato consciente e... “Esclarecido”!

Essa investigação ativa de si mesmo, que é sempre corajosa e autônoma deve poder distinguir o que, de um lado, é o elemento alienante que participa do juízo e, de outro, as condições que permitem um pensamento puro, autônomo e livre. Certamente se se conhecem os mecanismos subjetivos (preconceitos, por exemplo) da recepção da arte, pode-se aperfeiçoar a postura subjetiva crítica com relação a obra de arte contemporânea. No caso dos preconceitos, tentar livrar-se deles! Por outro lado, se se conhecem os elementos objetivos que podem contaminar e influenciar de modo indesejável o juízo crítico reflexivo pode-se melhor evita-los. Por conseguinte, o mais importante é a possibilidade de compreender a crítica da arte contemporânea como uma atividade de sondagem, exame, das próprias faculdades subjetivas, a fim de observar um sentimento que, embora tenha “começado” com o objeto (com a representação do objeto), na realidade, ele se origina no jogo entre as faculdades. Ainda que não se possa fornecer regras à atividade crítica, algo pode ser indicado, visando orientar a atitude subjetiva, bem como garantir as condições de o sujeito usar plenamente sua capacidade de julgar reflexiva estética.

Tentaremos realizar isso apelando para o que Kant apresenta na *CFJ* como as “três máximas<sup>7</sup> do entendimento humano” as quais podem ser compreendidas como posturas regulativas sem qualquer pretensão de determinação dos objetos e com validade puramente subjetiva. (CORDEIRO, 2007, p.139)

A primeira máxima é a de “pensar por si” que é explicada como a maneira de pensar livre de preconceitos. Esses preconceitos são compreendidos não apenas como simples juízos provisórios e irrefletidos, mas como juízos provisórios tomados como princípios definitivos. Essa máxima, afirma Kant, é a máxima de uma razão ativa, que livre

---

<sup>7</sup> O conceito de máximas atravessa o sistema crítico de Kant como um todo. Sua introdução foi feita na *Crítica da razão pura*. Essa noção foi utilizada com certas peculiaridades, sobretudo, na sua filosofia prática, mas sempre definida como uma regra que tem validade subjetiva (CORDEIRO, 2007, p.138). Na esfera prática, ademais de serem compreendidas como regras de validade subjetiva, também são utilizadas como regras constitutivas, i.e., como regras que determinam o que devemos fazer, como uma capacidade da razão prática de determinar regras para nossa vontade. As máximas são formuladas como “juízos práticos objetivos [que] expressam objetos da vontade constituídos pela razão prática pura” (CORDEIRO, 2007, p.141.). No entanto, na filosofia teórica - e é nesse escopo que nos encontramos -, a utilização das máximas se limita à subjetividade, seu uso é puramente subjetivo e devem funcionar como impulsionadoras do conhecimento, como princípios que guiam a atividade investigativa sem condicioná-la. Assim as máximas não designam o objeto da investigação, mas antes a tarefa de procurá-lo, são regras de procedimento no ato da investigação. Podemos assim compreendê-las como meramente regulativas, sem qualquer pretensão à determinação dos objetos da natureza. (CORDEIRO, 2007, p.139)

de ilusões e superstições, pode se guiar por si mesma, é a razão esclarecida. Podemos fazer uma analogia dessa máxima com a exigência que está no primeiro momento da “Analítica do Belo” e que consiste, como já se viu anteriormente, na afirmação de que o juízo de gosto é desinteressado. O desinteresse era lá o primeiro passo em direção à garantia da universalidade do juízo de gosto, essencialmente desligada de toda referência objetiva, quer a dos sentidos, contemplados pelo juízo do agradável, quer a dos conceitos, pressupostos no juízo do bom.

Se nos concedem o direito de prosseguir com a analogia e estendermos a aplicação da máxima à arte contemporânea, ela sugerirá à postura crítica que proceda a uma suspensão de conceitos e regras prévias, as quais podem limitar a liberdade que é uma das condições principais para o exercício da atividade crítica. Mais especificamente, lembrar ao espectador crítico que ele não necessita preocupar-se com o estatuto de arte das obras contemporâneas. Isso significa que não é tarefa do espectador determinar um conceito de arte, o qual, nos dias de hoje, parece ser tão extenso quantas são as obras de arte. Mais uma vez, nenhum conceito (o que é arte?) lhe servirá de padrão suficiente para incluir ou excluir obras de arte. Nada impede que se aproprie de opiniões alheias, de amigos, críticos ou até mesmo de instituições, mas sempre as submetendo a seu próprio juízo, jamais como uma verdade última e definitiva. Como um espectador ingênuo, nunca deve recusar uma experiência que se apresenta a ele como possível, por outro lado, como um cético desconfiado, nunca aceitá-la sem se interrogar continuamente o que nele se encadeia a partir dela. Seria desejável que essa máxima do entendimento a ser adotada como postura crítica pelo espectador de arte apontasse ainda para uma expansão dos limites anteriores das nossas faculdades. Por exemplo: uma imaginação que se tornasse capaz de imaginar mais, assim como um entendimento que se tornasse capaz de pensar mais! Nisso também se expandiriam os limites da experiência possível, queremos dizer, do próprio mundo.

A segunda máxima, justamente a da faculdade do juízo (KANT, AA, 05: 160, t. 142), é a de “pensar no lugar de qualquer outro”. Kant a denomina “a maneira de pensar alargada” (KANT, AA, 05: 158, t. 140). Essa atitude de pensar é contrária à estreiteza, e qualquer um dispõe dessa capacidade, desde que não seja um egoísta e que não ponha seus

próprios interesses à frente de tudo o mais; “desde que não veja somente a si nos outros”<sup>8</sup>, ao contrário de “ver os outros em si” como, seguindo Kant, ensinou-nos o meigo e nobre Schiller. (SCHILLER, 2011, p.114) O pensamento que privilegia em si a posição do outro é aquele que se *livra* do círculo estreito da sua individualidade, isto é, das condições que Kant chamou de *condições privadas* do juízo, por oposição às “públicas”. Colocando-se no ponto de vista dos outros, o que também pode ser compreendido (mesmo se Kant assim não o designe) como adotando um ponto de vista *público*, os juízos de gosto proferidos são necessariamente universais, uma vez que se romperam completamente os possíveis vínculos individualistas para com o objeto.

Mesmo que Kant não tenha se valido dessas máximas para a exposição dos momentos, no contexto das “Analíticas” (tanto a do Belo, quanto a do Sublime), é possível defender que elas “participem” da dedução dos juízos estéticos puros, uma vez que, não por acaso, é aí mesmo nesse capítulo da *Crítica da Faculdade do Juízo*, onde as três máximas aparecem. Essa segunda máxima não deixa de ajudar na dedução de dois aspectos importantes do juízo de gosto, a saber: o desinteresse e a universalidade. Mesmo tratando o juízo de forma puramente subjetiva, pode-se assumir um “ponto de vista universal”, visto que o “subjetivo” aqui é muito maior do que o indivíduo. Ousaríamos dizer que o juízo desinteressado abrange um interesse que é social ou até da “espécie” (em oposição ao “indivíduo”), se utilizarmos os termos schillerianos. Sendo necessariamente expressão daquela “ampliação”, o juízo de gosto nunca poderá ser egoísta! Se estivermos autorizados a aplicar, mais uma vez, os resultados da análise da Estética de Kant à crítica da arte contemporânea, poderemos estender a ela aquele universalismo do juízo de gosto, universalismo esse obtido legitimamente através da Dedução.

No que diz respeito à terceira máxima, que é a de “pensar sempre em acordo consigo próprio” (KANT, AA, 05: 158, t. 140), Kant a estabelece como a maneira de pensar *consequente*, e dela diz que é a mais difícil de ser alcançada, pois é fruto da

---

<sup>8</sup> Não perdemos de colocar o parágrafo inteiro de Schiller na carta XXIV: “Desconhecendo a sua própria dignidade humana, ele está longe de honrá-la nos outros, e, tendo consciência de sua própria voracidade selvagem, teme-a em toda criatura que se lhe assemelha. Nunca vê os outros em si, mas somente a si nos outros, e a sociedade, em lugar de ampliá-lo até que se torne espécie, encerra-o mais e mais em sua individualidade. Nesta limitação obtusa ele vagueia por uma vida escura como a noite, até que uma natureza favorável lhe arranque a carga material de seus sentidos turvados, até que, pela reflexão, *ele próprio* se distinga das coisas, e os objetos finalmente se mostrem no reflexo da consciência.” (SCHILLER, 2011, p.114)

aplicação eficiente das duas máximas anteriores. Propomos relacionar essa máxima com outro aspecto, ainda presente no segundo momento da “Analítica do Belo”, da “singularidade”, a qual também é enunciada como uma condição necessária ao juízo de gosto. Kant afirma:

“Quando se julgam objetos segundo conceitos, toda representação da beleza é perdida [...] Se um vestido, uma casa, uma flor é bela, disso a gente não deixa seu juízo persuadir-se por nenhuma razão ou princípio. A gente quer submeter o objeto *aos seus próprios olhos*, como se a sua complacência dependesse da sensação.”<sup>9</sup> (KANT, AA, 05: 25, t. 60)

Assim, o pensar consequente, mesmo que adote o ponto de vista universal (de acordo com a segunda máxima), paradoxalmente, tem de estar em profunda concordância consigo mesmo. Com outras palavras, tem-se que ser “sincero” e examinar qual é honestamente o sentimento que temos diante de obras de arte. Há que submeter as obras aos “próprios olhos”, aos próprios sentidos. Tentaremos explicitar como o paradoxo (contido na definição do juízo de gosto, a partir do segundo momento, a de que ele é universal e singular) é apenas aparente. Seguir o olhar do outro é, e não é, pensar heteronomamente. Voltando um pouco ao argumento que nos foi concedido pela segunda máxima, indaguemos se não é análogo o modo através do qual a lei aparece pela primeira vez ao sujeito, e o interesse da sociedade para a criança egoísta, “menor” (no sentido “não esclarecido”)? A severidade no caso da lei não se assemelha ao antagonismo ou incompatibilidade, através dos quais o menor egoísta percebe a sociedade?

É natural que a criança (qualquer uma, todas são egoístas, segundo essa ontogênese da humanidade proposta por Schiller na esteira kantiana) privilegie seu interesse (desejo, vontade) acima dos outros e, portanto, rejeite com agressividade e até violência o interesse dos outros. Kant propõe a passagem ao Esclarecimento como uma espécie de cura do egoísmo. Enquanto Schiller faz uma referência direta à *reflexão* que teria como função, ou pelo menos uma de suas funções, a de “distinguir ele próprio [o sujeito] das coisas” e de “mostrar finalmente os objetos no reflexo da consciência.” (SCHILLER, 2011, p.114) Qualquer nome que se queira dar aqui: reflexão ou esclarecimento, o importante é indicar que, enquanto o olhar do outro, da alteridade (mais uma vez aqui pouco importa o nome

---

<sup>9</sup> Grifos nossos.

que se dê: do universal, do social, da espécie) não se tornar seu *próprio e* mais profundo olhar, não se terá saído da menoridade. Com outras palavras, talvez se possa dizer que no mais profundo do indivíduo não se encontra o egoísmo, mas sim o que existe de comum em todos os indivíduos, que é justamente a intersubjetividade. Por isso, estranhamente é possível formular junto com Kant que quanto mais universal o juízo, tanto mais singular!

Isso não significa julgar objetos segundo conceitos que, como demonstrou a citação acima, é o mesmo que perder a representação que possibilita a reflexão. Aceitar essa máxima enquanto uma postura a ser adotada pelo espectador-crítico significa que cada espectador tem de observar seu próprio sentimento, a cada vez que se colocar diante de uma nova obra e se dispuser a fazer, também a cada vez, uma nova experiência. E tentando traduzir, mais uma vez, para o âmbito da crítica da arte contemporânea o resultado da terceira máxima que, segundo Kant, como vimos, depende da síntese ou “ligação das duas primeiras”, consistirá, talvez, na exigência de uma postura profunda e constantemente autocrítica. O espectador crítico é uma espécie de vigia permanente de si mesmo, sempre disposto a rever suas próprias crenças e preconceitos.

A adoção das máximas do entendimento, como uma espécie de incentivo ou estímulo ao espectador a adotar uma postura ativa na relação com as obras de arte, não garante, claro está, o livre jogo das faculdades, mas pode facilitar ao sujeito uma postura menos alienada, preconceituosa e estreita frente a uma obra de arte. Por outro lado, podemos extrair, pelo menos, uma conclusão negativa, ou seja, que uma postura oposta a essa, por parte do sujeito, dificultará o juízo reflexivo, na medida em que negará aquelas condições de possibilidade do livre jogo entre as faculdades, necessário para a reflexão, a saber: a liberdade e a autonomia. Preso a seus interesses e preconceitos, seu juízo seria estreito e careceria de uma visão alargada. Repetindo, pode-se talvez assumir que, se essa postura não garante que a reflexão ocorra diante de uma obra de arte, uma postura contrária a essas máximas pode inviabilizar um verdadeiro encontro, i.e., *crítico* com a arte contemporânea.

### **3.5. Breve exposição da postura crítica reflexiva na crítica da arte contemporânea**

Será legítimo reivindicar que a atitude crítica subjetiva exigida pela arte contemporânea pode estar contida na postura do juízo kantiano de gosto? Se nos concederem isto: que o referencial kantiano continua válido para julgar obras de arte contemporâneas, então, poderemos concluir que a crítica dessas obras nada mais é senão um juízo reflexivo, proferido por um sujeito a partir da relação direta com uma obra particular; que esse juízo não se funda sobre regras ou conceitos, mas sim, sobre um sentimento originado do jogo entre as suas próprias faculdades; e, finalmente, que, apesar de subjetivo, pretende-se um juízo de validade universal.

O crítico - espectador ou artista - tem de saber que sua atitude nunca é passiva. Embora relacionada à recepção, a crítica é sempre um exercício, um ato, um gesto que, diferentemente da ação moral que modifica alguma coisa no mundo, talvez, a crítica só modifique *imediatamente* o próprio sujeito, espectador ou artista. Seu compromisso com o mundo, talvez, seja indireto. A verdadeira crítica existe características quase morais: a coragem, a coerência e a honestidade. Ela deve ser corajosa ao negar os padrões e conceitos estabelecidos, coerente consigo mesma e seus sentimentos e, finalmente, honesta ao dizer aquilo que efetivamente sente. A autocrítica será a sua postura mais essencial. Ela se estenderá a todos os âmbitos da vida, alargando as fronteiras de seu pensamento e da experiência, como numa verdadeira relação educativa. Nesse sentido, a arte contemporânea pode ser encarada como politicamente subversiva e a postura do sujeito, igualmente política, mas isso é assunto para outro trabalho.

A obra de arte contemporânea não precisa agradar imediatamente os sentidos nem ser compreendida conceitualmente, no entanto estimula o jogo livre das faculdades, e nisso consiste o ato reflexivo e subjetivo que, segundo Kant, nos promove um sentimento estético. As faculdades de conhecimento são estimuladas a procurar um conceito que permanecerá indeterminado, o que não significa impossível. Sem qualquer coerção ou determinação, as faculdades ficam livres para associar e isso as intensifica. Do espectador da arte contemporânea, talvez, só caiba exigir que ele se desprenda de todo e qualquer preconceito e se disponha a envolver-se livremente na experiência com a obra de arte. Essa parece ser a própria essência da crítica da arte contemporânea. O juízo crítico seria então, análogo ao juízo de gosto, segundo Kant: reflexivo, puro, autônomo e livre.

O primeiro impulso deste trabalho foi dado pelo livro do crítico de arte belga, Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, no qual nos é dito que a pergunta essencial que a Arte tem de tentar responder “Isto é arte?” pode ser tratada como uma comparação de sentimentos, tal como ocorre com o juízo estético kantiano “Isto é belo!” (DUVE, 1996, p. 53segs). Contudo, aqui, diferentemente desse filósofo, se pensou que a pergunta do espectador não deveria ser sobre a arte, uma vez que também se tentou demonstrar que a arte contemporânea pretende ser sua própria filosofia. Esta investigação não pode propor que a crítica da arte contemporânea restaure a noção de beleza vigente no século XVIII que já era, como tivemos oportunidade de explorar nesta Dissertação, numa certa medida, criticada por Kant. O nosso “objeto” não é um conceito de arte e, muito menos, um conceito de beleza, mas, somente a análise das condições de possibilidade da crítica, análise essa que tentou obedecer rigorosamente o fio condutor da *CFJ*, ou seja, o de que o belo é um sentimento e não um conceito. Assim, resumindo um pouco o que já percorremos aqui, a análise dos sentimentos do belo e do sublime kantianos nos induziu a uma *autocrítica*, que consideramos ser absolutamente válida ainda hoje para julgar, refletir, avaliar, apreciar, contemplar, admirar, estimar, meditar, experimentar, numa só palavra: criticar a arte contemporânea. Isso deve demonstrar não apenas a plausibilidade de se utilizar um referencial kantiano para a crítica da arte, mas também sua necessidade, ainda que não dê conta de todos os aspectos do universo artístico contemporâneo, tais como os aspectos objetivos desse universo.

Sobre a possibilidade da utilização de um referencial kantiano reafirma-se a posição de Virginia Figueiredo, na qual de maneira bastante clara demonstra a atualidade das principais contribuições de Kant para se pensar a arte hoje:

“A meu ver, a experiência da arte contemporânea não só não tornou obsoletas as duas [crítica e a reflexão/há] contribuições insuperáveis e definitivas da Estética de Kant, como, ao contrário, ainda estendeu, ampliou e até intensificou a sua vigência. Pois o que seria do prazer do espectador se não fosse o seu vínculo estreito com um sentimento *mediato* que Kant chamou de “reflexão”? Qualquer um que se ponha diante da *Fontaine* de Duchamp, da *Brillo Box* Warhol (indiferentemente, isto é, diante de quase *toda e qualquer* obra de arte contemporânea, salvo algumas exceções, como considero ser a obra de Iole de Freitas, que ainda é indubitavelmente bela) há de concordar que, dificilmente, elas promovam alguma sensação *imediate* de prazer... Por outro lado, como a experiência da reflexão é feita por cada sujeito a cada vez que algo se põe

diante dele reivindicando ser uma obra de arte, não hesito em chamar a essa “experiência” de “crítica”. E concluir que, devido à extrema liberdade estética que a nossa época vive, nunca foi tão necessário, e até imperativo, o exercício da crítica.” (FIGUEIREDO, 2008, p.34)

Daí se compreende que o sentimento gerado por obras de arte contemporâneas está muito próximo daquele prazer *mediato*, ou seja, que se trata de uma experiência *mediada* pela reflexão, a qual cada espectador tem de fazer ao colocar-se diante de qualquer obra de arte. O que menos importa é sua sensação imediata (muitas vezes, na contemporaneidade, o primeiro contato é de desprazer) com a obra. E o que mais importa é a experiência reflexiva e crítica de seu próprio sentimento, experiência que o espectador faz, a partir da representação da obra. Este procedimento de autocrítica (subjetivo, portanto), o qual, somente por um mecanismo de sub-repção, nos é permitido atribuir à obra de arte, e até à arte em geral, poderia ser, talvez, designado de “apropriação filosófica”, mas pretendemos defender que ele possui uma força sem igual para a crítica da arte contemporânea. Além disso, esse posicionamento permite a universalização subjetiva da crítica, ainda que ela se baseie em faculdades comuns a todos e em condições necessárias a exemplo do juízo kantiano de gosto.

Esquivou-se nessa investigação de afirmar que a obra de arte contemporânea provoque uma complacência como o belo, restringindo-nos e mesmo insistindo em afirmar apenas que ela provoca um sentimento, isto é, uma sensação subjetiva fruto da reflexão. É um fato que ninguém fica indiferente a obras de arte (mesmo se elas são indiscerníveis com relação ao objeto mundano). Agora, se esse sentimento é complacência ou não e qual é sua qualidade deve ser objeto de outra investigação, que deve levar em conta, inclusive e principalmente, que esse sentimento possa ser desprazeroso. Essa experiência crítica e reflexiva, repetimos, não pretende dizer nada acerca do estatuto da obra de arte. Mas, não se pode ignorar o fato “empírico” de que esse desprazer imediato afasta frequentemente o público das obras de arte, uma vez que, na arte contemporânea, como vimos aqui, tudo é permitido. Essa repulsa que, muitas vezes, o espectador sente pela obra e parece ser uma reação desejada pelo artista, contraria outro fato que ainda não deixou de ser verdade: o de que toda obra de arte é realizada visando o público. Mesmo na contemporaneidade, ainda não apareceu uma obra de arte que não fosse dirigida a um espectador! Essa parece ser a

única fronteira que a arte não pode ignorar. Já o sentimento que provoca no espectador, talvez, possa ser qualquer um.

O objetivo deste trabalho de tentar demonstrar o quanto é atual a Estética de Kant para uma justificação filosófica da crítica da arte contemporânea parece ter mostrado que as contribuições de Kant à filosofia em geral e à estética em particular seguem sendo úteis. A virada copernicana de Kant, tratando o sujeito como centro da investigação transcendental, estimulando a sua atitude crítica, afeta não somente a teoria do conhecimento e da moral, mas apresenta-se com toda a sua força e profundidade para a análise crítica da arte contemporânea. Sua reflexão estética necessária para a crítica do ânimo mostra-se fecunda como o lugar por excelência para a fundamentação da experiência crítica da arte contemporânea.

#### 4. CONCLUSÕES

Tentamos tratar nesta dissertação do instigante problema da fundamentação da crítica da arte contemporânea. O objetivo principal foi o de demonstrar a possibilidade de enfrentar aquele problema da fundamentação a partir de um referencial kantiano, provando com isso o quanto o pensamento de Kant ainda permanece útil para a atualidade. Com esse objetivo apresentamos uma leitura da primeira parte da *Crítica da faculdade do juízo* de Kant, na qual são expostas as condições necessárias para a enunciação de um juízo de gosto que, pela última vez, sem auxílio de conceitos e regras, produz um sentimento interno, isto é, puramente subjetivo. Optamos por uma apresentação passo a passo do texto, em vez de apresentar os principais conceitos da estética kantiana, o que se mostrou mais eficiente para expor um pensamento complexo, cujo conteúdo é muito abrangente, com vários elementos que se interpenetram e diversos aspectos que se alternam dentro do sistema. Essa apresentação permitiu seguir o modo sistemático através do qual o próprio Kant abordou os problemas da estética. À apresentação do primeiro capítulo poderia ter sido acrescida uma revisão bibliográfica dos temas principais, o que não foi realizado principalmente por causa da extensão que esse capítulo alcançou e secundariamente pelo limitado prazo de realização desse trabalho.

Feita a exposição sistemática da Estética kantiana no primeiro capítulo, passamos à tentativa de legitimação do escopo de nossa investigação, explicando as partes e conteúdos que abrangem o arcabouço discursivo da investigação. Destarte, esclarecemos a razão de se adotar um determinado conceito de arte contemporânea, no caso, a acepção de que nos utilizamos, foi a do filósofo norte-americano, Arthur Danto, por julgar que ela realiza um contundente e bastante fiável diagnóstico sobre o universo artístico contemporâneo. A partir do trabalho de Danto, levantamos um conjunto de condições que estão presentes na arte contemporânea do qual sacamos algumas consequências que demonstraram a gravidade do problema de uma fundamentação da crítica da arte contemporânea.

Contra Danto, argumentamos que seus conceitos de fim do gosto e fim da beleza, apesar de totalmente adequados ao ambiente contemporâneo da arte, eles pressupunham uma perspectiva essencialista e exclusivamente objetiva. Quisemos ainda demonstrar que,

embora fosse um dos propósitos de Danto descredenciar e invalidar a Estética kantiana, sua teoria da arte jamais constituiu uma verdadeira objeção a Kant, uma vez que nesta Estética a perspectiva sempre foi subjetiva e, portanto, nela, prazer, gosto, beleza e sublimidade jamais foram tratados como conceitos objetivos. Quase convencidos de que, ao contrário da perspectiva mais “objetivista”, o ponto de vista subjetivo, atuante na *CFJ*, nos forneceria elementos bastante fecundos para fundar uma possível crítica da arte contemporânea, partimos para uma análise comparativa das exigências derivadas das condições da arte contemporânea e dos elementos constituintes do juízo reflexivo estético na *CFJ*.

Como resultado daquela comparação, constatamos que os elementos constituintes do juízo reflexivo estético na *CFJ* não ofereciam qualquer resistência à sua aplicação às obras de arte contemporâneas. Contrariando a “tese” de Danto, concluímos que era possível legitimar o referencial kantiano, sobretudo, referindo-o às condições necessárias ao exercício da *crítica* da arte contemporânea.

No terceiro capítulo, já partindo do referencial kantiano, tentamos demonstrar a legitimidade de se reivindicar que a crítica pudesse ser compreendida como uma tarefa do sujeito e que não necessitasse de um conceito de arte para ser efetivada; pois talvez bastassem apenas certas condições subjetivas (pureza, autonomia e liberdade) para a sua fundamentação. Se quisermos reduzir a uma palavra a perspectiva transcendental inaugurada por Kant na filosofia, ela consiste na investigação das condições de possibilidade da experiência (do conhecer, do agir e... do sentir). Na *CFJ*, essa perspectiva subjetiva transcendental tornou-se ainda mais radical e a investigação desta outra faculdade superior - constituída pelos sentimentos de prazer e desprazer - que ficara, até então, encoberta, demonstrou a possibilidade de fundar uma crítica de arte: puramente subjetiva, autônoma e livre.

Da análise kantiana (efetivada nas duas “Analíticas” do belo e do sublime) das condições de enunciação do juízo de gosto, é possível extrair os seguintes princípios gerais: pureza, autonomia e liberdade, os quais nos pareceram perfeitamente adequados às necessidades da arte contemporânea. Examinando as formas (não só as do tempo e do espaço, como também a da conformidade a fins) que, segundo Kant, estão presentes no próprio sujeito, como condição para todo o conhecimento em geral, e para o sentimento

estético em particular, verificamos a possibilidade de fundar a crítica da arte contemporânea na reflexão estética. Defendemos que, a exemplo dos sentimentos estéticos kantianos, a reflexão provoca um sentimento comunicável universalmente, cujas condições exigem uma autonomia absoluta e completa liberdade. Pudemos ainda derivar algumas consequências para o sujeito que pretende fazer a experiência da arte contemporânea. Tentando nos apropriar das máximas definidas por Kant na *CFJ*, indicamos quase um “código de posturas” que acreditamos vá favorecer aquele espectador bem intencionado que vai para o museu, não para tudo desprezar. Mas, que pretende realmente experimentar criticamente as obras de arte contemporâneas.

Consideramos alcançados os seguintes pontos que, talvez, valham como uma solução satisfatória ao problema principal inicialmente assumido nesta Dissertação: 1) que a crítica da arte contemporânea pode se fundamentar na reflexão estética kantiana, o que a torna uma autocrítica; 2) que os postulados de Kant sobre estética seguem válidos para investigação de problemas contemporâneos, particularmente os da recepção e da crítica; e 3) que se pode atingir uma postura adequada à atividade crítica sem auxílio de regras ou conceitos e que essa postura se resume à reflexão. Junto com Marques<sup>1</sup>, pode-se concluir este trabalho afirmando que não pode haver crítica da arte contemporânea sem reflexão estética e, reciprocamente, que não pode haver reflexão estética sem uma postura crítica, expressa essencialmente numa autocrítica.

Sabemos dos limites deste trabalho que representa somente uma posição dentro de um debate muito maior, sobre a própria delimitação do filosófico, cujas fronteiras são questionadas sempre que uma determinada disciplina ou um objeto de sua investigação se torna autônomo. O que parece acontecer hoje com a arte é o mesmo que já ocorreu ontem (final do século XVII, início do XVIII) com ciências, como a física e a matemática, cujo universalismo conceitual exigia uma fundamentação filosófica que elas mesmas não eram capazes de se dar. Exige-se tanto mais da investigação filosófica quanto são os novos elementos no mundo. Esta dissertação não teve como objetivo legitimar o sistema kantiano (quem somos nós?) nem sequer seu “sistema” estético! Nosso objetivo foi revisitar a Estética kantiana, principalmente, noções como as de crítica e de reflexão, a fim de

---

<sup>1</sup> “reflexão e crítica são conceitos que remetem um para o outro: num quadro da filosofia transcendental, a reflexão é crítica e a crítica é reflexiva.” (MARQUES, 2002, p. 57)

encontrar algum aporte, não para uma solução definitiva do nosso problema, mas alguma contribuição a nos amparar e socorrer diante da difícil, difícilíssima questão hoje da recepção da arte contemporânea. Assumimos, de modo geral, que qualquer sistema filosófico possui um elemento didático capaz de nos fazer avançar na investigação, e isso significa que podemos aprender mesmo quando discordamos e temos que defender nossas posições. Concluimos que as noções de crítica e de reflexão são contribuições inestimáveis, não só para o tratamento do problema da recepção da arte contemporânea, como, talvez, mais amplamente, para o tratamento de questões filosóficas em geral. Finalmente, podemos assumir que foi essa a nossa maior lição na execução desta dissertação.

## 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AITA, Virginia H. A. Posfácio à edição Brasileira de Após o fim da arte. In: DANTO, Arthur, *Após o Fim da Arte: A arte contemporânea e os limites da história*. Tradução: Saulo Kriege. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p.271-292.

ALLISON, Henry E. *Kant's theory of taste: a reading of the Critique of Aesthetic Judgment*, Cambridge: Cambridge University Press: 2001.

ARENDT, HANNAH. *Lectures on Kant's Political Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press, 1992

\_\_\_\_\_, *Kant's Transcendental Idealism*. New Haven and London: Yale University Press, 2004.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo Alemão*. Trad.: Márcio Seligman-Silva. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2011.

BIRD, Graham, *A Companion to Kant*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

CAYGILL, H. *Dicionário Kant*. Tradução: Álvaro Cabral: Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

CORDEIRO, R.V., “O conceito kantiano de máxima e a solução da antinomia da faculdade de julgar teleológica na terceira crítica”. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 30(2): 135-149, 2007

COSTA, R. C. O. *Três questões sobre a arte contemporânea*. 2014. 324 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte. 2014. Formato digital.

DANTO, Arthur, *A transfiguração do lugar-comum*. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

\_\_\_\_\_, *Após o Fim da Arte: A arte contemporânea e os limites da história*. Tradução: Saulo Kriege. São Paulo: Odysseus Editora, 2006

\_\_\_\_\_, “Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea”. *ARS (São Paulo)*, Dez 2008, vol. 6, nº 12, p.15-28.

\_\_\_\_\_, *After the End of the Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton: Princeton University Press, 1997.

\_\_\_\_\_, *The Philosophical Disenfranchisement of arte*, New York: Columbia University Press, 1986.

\_\_\_\_\_, O mundo da arte. Trad.: Rodrigo Duarte. In: DUARTE, Rodrigo A. P., (org) *O Belo autônomo: Textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. pp. 317-334.

DELEUZE, Gilles., *La philosophie critique de Kant*, Ed. PUF, Paris, 1991.

\_\_\_\_\_, A filosofia crítica de Kant. Trad. de Germiniano Franco, Lisboa: Edições 70, 1963.

\_\_\_\_\_, *Para ler Kant*. Trad. Sônia Dantas Pinto Guimarães. Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, Paris, 1976.

DICKIE, George. *The Century of Taste*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1996.

DUARTE, Rodrigo A. P., “Esquematismo Kantiano e a crítica à indústria cultural”. *Studia Kantiana*, São Paulo, 4(1): 85-105, 2003.

\_\_\_\_\_, *Teoria crítica da indústria cultural*. Ed UFMG, Belo Horizonte, 2003.

\_\_\_\_\_, (org), *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

\_\_\_\_\_, Sobre o feio e o repulsivo, de Kant a Schopenhauer. In: DUARTE, Rodrigo A. P., *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

\_\_\_\_\_, (org) *O Belo autônomo: Textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

DUDLEY, W. *Idealismo Alemão*. Tradução: Jacques A. Wainberg, Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

DUVE, Th.de, *Kant after Duchamp*, Cambridge, Mass.: The M.I.T. Press, 1996.

\_\_\_\_\_, *Clement Greenberg Between the lines: including a debate with Clement Greenberg*. Trad.: Brian Holmes. Chicago and London: University of Chicago Press, 2010.

FERRAZ, C. A. *O papel do juízo no sistema crítico-transcendental kantiano*. Pelotas: Ed. Universitária/UFPEL, 2004.

FERREIRA, Gloria. (org.); MELLO, Cecilia Cotrim. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Trad.: Maria Luiza X. de A. Borges: Rio de Janeiro, Jorge Zahar. 1997

FREITAS, Verlaïne. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_, A arte moderna como historicamente-sublime um comentário sobre o conceito de sublime na teoria estética de TH. Adorno. *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 127, Jun./2013, p. 157-176

FIGUEIREDO, Vinicius. *Kant e a Crítica da Razão Pura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_, *Cassirer e Sartre sobre o esclarecimento*. *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005, p. 199-213

FIGUEIREDO, Virginia Araujo, “Kant e a arte contemporânea”. *Especiaria – Caderno de Ciências Humanas*. V. 11, nº.19, Jan/jun. 2008. p. 25-43.

\_\_\_\_\_, “Kant e a mimese”. *Studia Kantiana*, São Paulo, 3(1): 195-230, 2001.

\_\_\_\_\_, “Os três espectros de Kant”. *O que nos faz pensar*, Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, Rio de Janeiro, nº 18, set. 2004.

\_\_\_\_\_, O Sublime explicado às crianças. *Trans/Form/Ação*, Marília, 34: 35-56, 2011.

\_\_\_\_\_, O Gênio Kantiano ou o Refém da Natureza. Revista Impulso, Piracicaba, vol. 15, n. 38, p. 47-58, 2004.

\_\_\_\_\_, “A reflexão como a chave da Crítica de gosto, ou: pode a reflexão ser um sentimento”. *Investigações kantianas I: um debate plural*. Milene Tonetto, Alessandro Pinzani, Darlei Dall’Agnol (orgs.), Florianópolis: FUNJAB, 2012.

\_\_\_\_\_, *Kant after Kac*. Congress of the Latin American Studies Association, Montréal, Canada September 5-8, 2007

GREENBERG, Clement. *Estética Doméstica*, São Paulo: Cosacnaify, 2002.

\_\_\_\_\_, *Arte e Cultura*, São Paulo: Ed. Ática, 1996.

\_\_\_\_\_, *Collected Essays and Criticism: Perceptions and Judgments, 1939-1944* vol.1, Chicago University Press, 1988.

GUYER, Paul. *Kant and the Experience of Freedom*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

\_\_\_\_\_, *Kant and the Claims of Taste*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979.

\_\_\_\_\_, *Kant*. Oxon: Routledge, 2006.

HENRICH, DIETER. *Between Kant and Hegel: Lectures on German Idealism*. London: Harvard University Press, 2003.

\_\_\_\_\_, *Aesthetic Judgment and the Moral image of the World: Studies in Kant and German Idealism*. Stanford, California: Stanford University Press, 1994.

HUGHES, Fiona. On Aesthetic Judgement and our Relation to Nature: Kant’s Concept of Purposiveness. *Inquiry*, Vol. 49, No. 6, 547–572, December 2006

JIMENEZ, Marc. *La querelle de l’art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005

\_\_\_\_\_. *L'esthétique contemporaine*. Paris: Klincksieck, 2004.

KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução: de Valério Rohden e Antonio Marques, 2ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

\_\_\_\_\_, *Crítica da Razão Pura*. Tradução: Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão, 5ª rd. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

\_\_\_\_\_, *Crítica da Razão Pura*. Trad.: Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. 3 ed. São Paulo: Nova Cultura, 1987 – Os pensadores.

\_\_\_\_\_, *Duas Introduções à Crítica do Juízo*, org. Ricardo Terra, São Paulo: Iluminuras, 1995.

\_\_\_\_\_, *Resposta à pergunta: O que é “Esclarecimento”?* (*Aufklärung*). In: Immanuel Kant textos seletos. Tradução: Floriano de Sousa Fernandes. 2ª Ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

\_\_\_\_\_, *Kritik der Urteilskraft*. Digitale Bibliothek Band 2: Philosophie

KEMAL, Salim; GASKELL, Ivan. *Explanation and value in the arte*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

KIRK, Pillow. Form and Content in Kant's Aesthetics: Locating Beauty and the Sublime in the Work of Art. IN: *Journal of the History of Philosophy*, Volume 32, Number 3, July 1994, pp. 443-459 (Article)

KULENKAMPPF, JENS. A estética kantiana entre antropologia e filosofia transcendental. In: DUARTE, Rodrigo A. P., *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 36-53.

LEBRUN, Gérard. *Kant e o fim da metafísica*. Tradução: Carlos Alberto R. de Moura, São Paulo, SP: Martins Fontes, 1993.

LONGUENESSE, Béatrice. *Kant and the capacity to judge: sensibility and discursivity in the transcendental analytic of the Critique of pure reason*. Tradução: Charles T. Wolfe. New Jersey, EUA: Princeton University Press, 2000.

LOPES, Luís Sérgio de Oliveira. A reflexão estética na filosofia de Kant. In: *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*. Maringá, v. 32, n. 1 p. 73-80, 2010

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução: Ricardo Barbosa, Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

\_\_\_\_\_, *Lições sobre a analítica do sublime*. Tradução: Constança Marcondes Cesar, Lucy R, Moreira Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1993.

MAKKREEL, Rudolf. A. *Imagination and interpretation in Kant: The hermeneutical importa of the Critique of judgment*. Chicago: Paperback edition, 1994.

MARQUES, Antonio. “A terceira crítica como culminação da filosofia Transcendental kantiana”. *O que nos faz pensar*, Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, Rio de Janeiro, nº 9, out. 1995.

\_\_\_\_\_, “O valor crítico do conceito de reflexão em Kant”. *Studia Kantiana*, São Paulo, 4(1): 43-60, 2002.

MARTIN, Gammon. Exemplary Originality: Kant on Genius and Imitation. *Journal of the History of Philosophy*, Volume 35, Number 4, October 1997, pp. 563-592 (Article)

MÜLLER, Rudinei. O formalismo kantiano. In: *Filosofazer*. Passo Fundo, n. 31, jul./dez. 2007, p. 115-125.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Editora Ática, 2011

PASCAL, G. *Compreender Kant*. Tradução: Raimundo Vier. 7ª ed. Petropolis, RJ: Vozes, 2011.

PENNY, Laura. The highest of all the arts: Kant and Poetry. *Philosophy and Literature*, Volume 32, Number 2, October 2008, pp. 373-384 (Article)

RAJCHMAN, John. O pensamento na arte contemporânea. Trad.: Alberto Rocha Barros. In: *Novos estudos, CEBRAP*, Número 91, novembro 2011. pp. 97-106.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. Julgar sem preceptivas, julgar pelo universal: Glosas modernistas a Kant. *Trans/Form/Ação*, Marília, v.33, n.2, p.95-112, 2010

SCHAPER, Eva. Gosto, sublimidade e gênio: A estética da natureza e da arte. In: GUYER, Paul. *Kant and the Experience of Freedom*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996. pp.441-469.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. Trad.: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2011.

WOOD, A.W. *Kant*. Tradução: Delamar José Volpato Dutra. Porto Alegre: Artmed, 2008.

ZINKIN, Melissa. Kant and the Pleasure of “Mere Reflection”. *Inquiry*, Vol. 55, No. 5, 433–453, October 2012.