

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

CECI N'EST PAS DE L'ART:

O CONCEITO DE REFLEXÃO EM KANT APROPRIADO NA RECEPÇÃO DA ARTE
CONTEMPORÂNEA

Belo Horizonte

2016

Regina Sanches Xavier

CECI N'EST PAS DE L'ART:

O CONCEITO DE REFLEXÃO EM KANT APROPRIADO NA RECEPÇÃO DA ARTE
CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Filosofia.

Linha de pesquisa: Estética e Filosofia da Arte.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Virginia de Araujo Figueiredo.

Belo Horizonte

2016

100	Xavier, Regina Sanches
X3c	Ceci n'est pas de l'art [manuscrito] : o conceito de reflexão em Kant apropriado na recepção da arte contemporânea / Regina Sanches Xavier. - 2016.
2016	116 f. : il. Orientadora: Virginia de Araujo Figueiredo.
	Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Inclui bibliografia.
	1.Filosofia - Teses. 2.Kant, Immanuel, 1724-1804. 3.Reflexão (Filosofia) - Teses. 4.Arte moderna – Séc. XXI - Teses. I. Figueiredo, Virginia de Araujo. 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

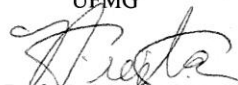
CECI N'EST PAS DE L'ART: O CONCEITO DE REFLEXÃO EM KANT APROPRIADO NA RECEPÇÃO DA ARTE CONTEMPORÂNEA

REGINA SANCHES XAVIER

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 23 de setembro de 2016, pela banca constituída pelos membros:


Profa. Virginia de Araujo Figueiredo - Orientador
UFMG


Prof. Verlaine Freitas
UFMG


Profa. Debra Pazetto Ferreira
CEFET-MG

Belo Horizonte, 23 de setembro de 2016.

Em memória de meu pai,
nunca mais nada será como antes.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, pelos ensinamentos inestimáveis e pela compreensão dos momentos ausentes. A meu irmão, por cuidar de tudo depois que o pai se foi. Ao Vitor Cei, pelo amor e pelo apoio à presente pesquisa. Aos amigos, André Fratti, Amanda Santos, Brenner Alexandre, Danilo Lana, Guilherme Ferreira, Glauber Ataíde, Hudson de Assis, Kiu Meireles, Laís Graciano, Leandro Lelis, Rafael Sellamano e Roberta Bandeira, por acreditarem em meu caminho.

Tenho uma dívida particular e inexprimível com a minha orientadora, Virginia Figueiredo, que desde o início da minha primeira iniciação científica encorajou-me a estudar Kant. É impossível enumerar todos os agradecimentos que eu tenho para fazer a ela. Tudo o que se possa haver de sólido nesta dissertação se deve ao grande trabalho de sua orientação. Também não posso deixar de agradecer à professora Giorgia Cecchinato, que com gentileza me ensinou os erros e acertos da vida acadêmica. Ao professor Verlaine Freitas, que desde o começo da minha graduação orientou-me com comentários e sugestões. Agradeço à Debora Pazetto, por ter aceitado participar da minha defesa.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), pela concessão da bolsa que me propiciou dedicação exclusiva às atividades acadêmicas. Em tempos de cortes de bolsas e redução de verbas, gostaria de reafirmar a importância do financiamento público sem o qual a pesquisa que deu origem a dissertação não seria possível.

In memoriam, agradeço a Egberto Campos por ter escutado Jazz nos momentos mais cansativos da escrita. Agradeço por ter cuidado da minha mãe, enquanto eu me dedicava a este trabalho. Agradeço ao meu pai – quanto a este, impossível não lembrar aqui de Clarice: “o silêncio é tal que nem o pensamento pensa”.

“Tempo virá em que um artista nos sirva a sopa de legumes, e o outro artista nos leve, em tálburi, à fabrica de gás”.

Machado de Assis, crônica de 16 de junho de 1878.

RESUMO

Esta dissertação leva em consideração a experiência da reflexão presente na obra kantiana em vários aspectos subjetivos. Assim, busca reconhecer no debate sobre a arte contemporânea a atualidade deste sentimento de reflexão, que constitui uma das noções mais enigmáticas propostas pela filosofia de Kant. Inicialmente foram feitas as seguintes indagações: como o conceito de reflexão aparece na *Crítica da faculdade do juízo*? É possível submeter a arte contemporânea a um diálogo com Kant a partir do conceito de reflexão? E, por fim, a pretendida atualização da Estética Kantiana traria algum apoio à recepção contemporânea da arte? Essas perguntas foram o ponto de partida desta pesquisa, cujo objetivo principal consiste em estender o conceito de reflexão presente na *Crítica da faculdade do juízo* à arte contemporânea, identificando as condições de possibilidade de uma Estética totalmente autônoma. Concluímos que tanto a tese universalista quanto a faculdade de refletir (noção fundamental da Estética kantiana), não se encontram obsoletas. O que procuramos trazer à luz responderá que, ao contrário, elas nos capacitam a uma plena e legítima recepção da arte contemporânea.

Palavras-chave: Kant. Reflexão. Arte contemporânea.

ABSTRACT

This dissertation considers the experience of reflection presented in Kant's work in many subjective aspects. Thus it aims to recognize in contemporary art debate the topicality of the feelings of reflection, which consists in one of the most puzzling notions proposed by Kant. Initially we have made the following questions: how the concept of reflection appears in *The Critique of Judgment*? Is it possible to submit the contemporary art to a dialogue with Kant's concept of reflection? Lastly, the required updating of Kantian aesthetics would bring some support to contemporary art? These questions were the starting point of this research, which the main goal consists of extending the concept of reflection in *The Critique of Judgment* to the contemporary art production, identifying the conditions of possibility of an autonomous aesthetics. We conclude that both universalist thesis and power of reflection (Kant's aesthetic fundamental concept) are not obsolete. At least, what we want to bring up for discussion answers that they enable us to a complete and authentic reception of the contemporary art.

Key-Words: Kant. Reflection. Contemporary art

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1. Andrea Büttner ,“Keyhole”, 2013.....	77
FIGURA 2. Marcel Duchamp, “Fonte”, 1917.....	79
FIGURA 3. Andy Warhol, “Brillo box”, 1964.....	95
FIGURA 4. Lygia Clark, “Série Bichos”, 1960 a 1964.....	82

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
I. O CONCEITO DE REFLEXÃO.....	15
1.1. O conceito de reflexão: da <i>Lógica</i> à <i>Crítica da Faculdade do juízo</i>	16
1.2. O conceito de reflexão na <i>Crítica da faculdade do juízo</i>	20
II. A ESTÉTICA KANTIANA.....	46
2.1. Universalidade Subjetiva	47
2.2. Natureza e arte, Gosto e Gênio	68
III. A REFLEXÃO BATE À PORTA	77
3.1. A reflexão na arte contemporânea	78
3.2. Danto e o Mundo da arte.....	83
CONCLUSÃO.....	109
REFERÊNCIAS	113

INTRODUÇÃO

Se tomarmos o termo reflexão em seu sentido etimológico de voltar, dobrar pensamentos sobre si, então podemos colocar este conceito central da *Crítica da faculdade do juízo* para dialogar com a arte contemporânea. Sob tal prisma reflexivo, as questões relativas à arte contemporânea podem ser compreendidas pela estética kantiana, sobretudo pela noção de reflexão como sentimento presente na terceira *Crítica*.

O objetivo geral desta dissertação é investigar a noção de “mera reflexão”, isto é, a reflexão como um sentimento, a fim de pensar o problema da recepção da arte contemporânea, uma vez que esta implica uma sucessão de eventos que provocam sentimentos. São curiosas as perguntas que surgem neste período de condenação da arte, quais sejam: é possível definir “o que é arte”? Quais seriam os limites desta definição? E no nosso interesse, até onde a estética kantiana pode nos ajudar a fornecer uma leitura da arte contemporânea? Esta dissertação busca responder a essas perguntas.

Podemos considerar pelo menos três formas de reflexão: a reflexão lógica que opera na formação de conceitos, a reflexão transcendental, que compara as representações que são dadas, e por último, a “mera” reflexão, presente na *Crítica da faculdade do juízo*¹, que é por sua vez, capaz de reunir o sentimento estético a uma universalidade subjetiva.

O título *Ceci n'est pas de l'art* faz referência ao quadro *Ceci n'est pas une pipe*, de René Magritte, cuja obra pertenceu ao movimento surrealista iniciado em 1922. O surrealismo continuou, pelo menos em teoria, o que os dadaístas iniciaram, isto é, o ataque às formas tradicionais da arte através do ato espontâneo da criação dos artistas. O subtítulo refere-se à noção de “mera” reflexão, isto é, a reflexão que constitui um sentimento em Kant e, sobre ela nos perguntaremos se é apropriada para recepção e o julgamento da arte contemporânea. Dessa maneira, *Ceci n'est pas de l'art: o conceito de reflexão em Kant apropriado na recepção da arte contemporânea* pretende ser uma apropriação do conceito kantiano de reflexão a fim de “receber” (perceber, ler) obras que foram relegadas ao esquecimento pelo epítáfio da morte na arte.

Mais estranho que anunciar a morte da arte é anunciar todos os dias o seu funeral. No entanto, o grande comparecimento ao “túmulo”, isto é, ao museu de arte contemporânea nos leva a duvidar se a arte, de fato, morreu. Pelo contrário, os elementos fugazes presentes nesses espaços de reflexão elevam a nossa imaginação poética involuntária, na linguagem

¹KANT. *Kritik der Urteilskraft* (AA, 05); *Crítica da Faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. A partir de agora a obra será referida como CFJ.

kantiana, ao livre jogo com o entendimento. O abandono dos interesses privados, o sentimento reflexivo e a noção de *sensu comunis* são noções frutíferas para a recepção da arte contemporânea. Sem a presença reflexiva, seria impossível respirar nesta atmosfera vigente lançada pelo triste diagnóstico autoritário e polêmico de Joseph Beuys em que “todo mundo é artista e tudo é arte”². Prevalece no espaço da arte contemporânea o “discurso onde o vale-tudo e o vale-nada se equivalem”³, onde urinol, caixas, sopas, camas e rodas de igual maneira reivindicam um lugar. Uma coisa é certa sobre esses “objetos”: eles refletem o momento de incerteza e a insone expectativa de todo o instante vivido da arte contemporânea, e as respostas sobre as difíceis questões que surgem certamente não serão respostas mágicas, tampouco objetivas. E esta é a missão da “mera” reflexão kantiana: trazer o sentimento para a arte mesmo depois da sua total subversão sem nenhuma fórmula peremptória.

Há um equívoco por parte dos atuais críticos de Kant de apontar que sua estética é obsoleta no que tange a recepção da arte contemporânea, uma vez que ela não define nenhum conceito sobre a arte. Dentre esses atuais críticos e filósofos que aparecem no cenário contemporâneo da arte, destaca-se o trabalho do estadunidense Arthur Danto. O crítico afirma não ser possível através da estética kantiana responder à pergunta que a *Brillo Box* suscitou, isto é, por que algo é uma obra de arte, quando algo exatamente idêntico não o é? Isso o deixou perplexo, levando-o a afirmar que a história da arte, que inclui a estética clássica, não seria capaz de fornecer nenhuma resposta satisfatória. O antagonismo à estética kantiana pode ser resumido em duas alegações: a primeira é que a estética formalista não dá conta da perspectiva dos indiscerníveis, isto é, como coisas que estão em diferentes lugares e que são idênticas, uma não é obra de arte, enquanto a outra o é; e a segunda é, como manter a perspectiva do desinteresse em Kant diante da arte contemporânea? A partir desses dois argumentos, Danto faz uma série de ataques à estética kantiana.

O obscurecimento do período contemporâneo não nos permite responder, com Kant, à pergunta “o que é arte?”. De fato, não há em Kant uma pergunta em busca de uma definição *objetiva* ou, simplesmente, de um conceito de “arte”. Danto critica a ideia de *distanciamento* em Kant, afirmando que este conceito é defensável apenas quando os objetos em questão não são arte. Na verdade, Danto faz uma leitura com má-vontade da “Analítica do Belo” de Kant, uma vez que, para o filósofo alemão, o desinteresse, ou o que vamos chamar aqui de “mera reflexão” é uma via de acesso tanto ao belo natural quanto ao belo artístico, por menos que Kant se dedique a este último. Mas, nesse ponto, não há qualquer

²“Jeder Mensch ist ein Künstler”. “Todo ser humano é um artista” (Joseph Beuys, 1972).

³ MONTEIRO. *Arte ou desastre*, p. 19.

diferença entre arte e natureza. Essa é apenas uma das críticas enviesadas que Arthur Danto faz a Kant, através de Clement Greenberg. Entretanto, de maneira mais ingênua e sem o componente da má-fé de Danto, Greenberg cometeu uma série de equívocos na leitura da obra kantiana, dentre os mais estridentes, foi a tentativa de resolver a antinomia do gosto com um conceito objetivo, apelando para uma estética ao mesmo tempo empírica e crítica.

Fieis a Kant, em nenhum momento tentaremos definir o que seja a arte. Aqui, este conceito deverá permanecer indeterminado. Ignorar a perspectiva essencialmente *subjetiva* da Estética de Kant seria um tremendo erro. Outro equívoco seria não tentar traçar um limite para o *slogan* “tudo é arte e todo mundo é artista” e será nesse horizonte que os elementos do juízo reflexivo presentes na obra kantiana, tais como a noção de desinteresse, universalidade subjetiva, e claro, “mera” reflexão, vão ressurgir. A respeito da atualização da estética kantiana, pode-se dizer que a contribuição do crítico belga Thierry De Duve foi, para nós, fundamental. Foi ele que propôs de modo bastante sugestivo a substituição por “arte” do termo “belo”, presente na análise do juízo de gosto, na *Crítica da faculdade do juízo*, sem disso concluir a necessidade de um conjunto de regras estéticas. Esta nova versão expandida e atualizada do juízo estético moderno não mais trata de ver algo “belo” como expressão do juízo estético, mas sim de ver a arte no lugar do que era antes considerado belo. Analisaremos oportunamente a proposta de Thierry de Duve, a de que “a afirmação ‘isto é arte’, apesar de não ser necessariamente mais um julgamento de gosto, se mantém enquanto julgamento estético”⁴.

Para discutir essas questões, esta dissertação está estruturada em três capítulos. O primeiro, cujo título é *O conceito de reflexão: da Lógica à Crítica da faculdade do juízo*, tem como objetivo destacar as diferenças entre os conceitos de reflexão presentes na *Lógica*, na *Crítica da razão pura* e na *Crítica da faculdade do juízo* de Kant, estabelecendo-as como base de sustentação para todas as discussões posteriores. Nessas condições, descobrimos na noção de “mera” reflexão um grande potencial para discutir a arte contemporânea, na medida em que ela permanece como um sentimento no julgamento estético.

O capítulo II, cujo título é *Universalidade subjetiva*, implica o exame da “mera” reflexão como um sentimento universal. Recorremos a uma série de explicações estruturadas para defender a possibilidade de um comprazimento *desinteressado*, a ideia de uma universalidade que repousa sobre um princípio estético sintético *a priori*. As intrincadas

⁴DUVE. *Kant depois de Duchamp*, p.36.

análises de Kant sobre o juízo de gosto mostram a impossibilidade de fundamentar o juízo de gosto em um conceito objetivo.

O Capítulo III, cujo título é *A reflexão bate à porta*, faz referência à obra “Keyhole”, de Andrea Büttner. O objetivo aqui foi verificar, através de exemplos de arte contemporânea, se é possível uma atualização dos conceitos presentes na estética kantiana. Para isso, estudei os ensaios e textos de Danto e De Duve sobre os movimentos artísticos descontínuos que desestruturam a história da arte e os discursos sobre a mesma. Algumas obras de arte foram selecionadas e, diante delas, perguntei-me se seria possível “recebê-las” a partir do conceito kantiano de “mera” reflexão.

Concluo que o conceito de “mera” reflexão presente na terceira *Crítica* não se tornou obsoleto e ainda nos capacita a apreender e julgar a arte contemporânea. Do mesmo modo que Santo Agostinho descreveu sua visão sobre a atualidade do tempo, este conceito é para nós um conceito “presente do presente, presente do passado e presente do futuro”.

I. O CONCEITO DE REFLEXÃO

1.1. O conceito de reflexão: da *Lógica à Crítica da Faculdade do juízo*

A *reflexão* ocupou um importante papel no projeto crítico kantiano desde a publicação da segunda edição da *Crítica da razão pura*, em 1787, culminando em seu emprego sistemático na *Crítica da faculdade do juízo*. Dada essa centralidade do conceito, precisamos abordá-lo em suas várias facetas, detendo-nos em seus três modos: *lógico*, *transcendental*, e o que Kant chamou de “*mera*” reflexão. Na *Lógica*⁵, Kant indica que a origem lógica dos conceitos, no que concerne à forma (ou seja, à universalidade), está na reflexão “e na abstração da diferença das coisas designadas por uma certa representação”⁶:

Visto que a *Lógica* abstrai de todo conteúdo do conhecimento por conceitos, ou de toda a matéria do pensamento, ela só pode considerar o conceito com respeito à sua forma, quer dizer, apenas subjetivamente; não como ele determina um objeto mediante uma característica, mas apenas como ele pode ser relacionado a vários objetos. *A lógica geral não tem, pois, de investigar a fonte dos conceitos; não como os conceitos se originam enquanto representações, mas unicamente como as representações dadas se tornam conceitos no pensamento; não importa, de resto, se esses conceitos contenham algo que tenha sido retirado da experiência, ou mesmo algo de fictício, ou tomado da natureza do entendimento. Essa origem lógica dos conceitos – a origem quanto à sua mera forma – consiste na reflexão pela qual surge uma representação, comum a vários objetos (conceptus communis), como aquela forma que é requerida pelo poder de julgar. Por conseguinte, na lógica considera-se meramente a diferença da reflexão nos conceitos*⁷.

De acordo com esta citação, descobrimos que a origem lógica do conceito diz respeito à forma do conceito, isto é, precisamos abstrair o conteúdo do conhecimento e a matéria do pensamento. Em segundo lugar, a reflexão lógica não lida com a possibilidade de determinação do conceito. Ela apenas mostra como o conceito se relaciona com os objetos. Em terceiro lugar, é significativo lembrar que a reflexão lógica não investiga a fonte do conceito, isto é, o lugar de onde ele deriva. A reflexão lógica não está preocupada em responder como os conceitos se originam enquanto representações, mas sim em mostrar a possibilidade de representações tornarem-se conceitos no pensamento. Esses três momentos expõem a origem lógica dos conceitos que “consiste na reflexão pela qual surge uma representação comum a vários objetos, como aquela forma que é requerida pelo poder de

⁵KANT. *Immanuel Kants Logik ein Handbuch zu Vorlesungen* (AA, 09); *Lógica*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992.

⁶ KANT. (AA, 09: 144); *Lógica*, p. 111.

⁷KANT. (AA, 09: 144); *Lógica*, p. 111 (grifos meus)

julgar”⁸. É, portanto, a partir da *forma lógica* que ocorre a possibilidade de comparação entre diversas representações que podem chegar a um conceito comum, pois é por meio da forma que o processo de comparação da reflexão encontra algo de comum nas representações para então desenvolver um conceito. Para a formação dos conceitos é necessário recorrer aos atos lógicos do entendimento, que aparecem em três tipos:

A comparação <*Komparation*>, ou seja, o cotejo <*Vergleichung*> das representações entre si em relação com a unidade da consciência. A reflexão <*Reflection*>, ou seja, a consideração <*Uberlegung*> do modo como diferentes representações podem ser compreendidas em uma consciência; e finalmente, a abstração <*Abstraktion*>, ou seja, a separação <*Absonderung*> de todos os demais aspectos nos quais as representações dadas se diferenciam⁹.

Kant ilustra tais atos com um exemplo:

Eu vejo, por exemplo, um pinheiro, um salgueiro e uma tília. Ao comparar antes de mais nada estes objetos entre si, observo que são diferentes uns dos outros no que respeita ao tronco, aos galhos, às folhas e coisas semelhantes; mas, em seguida, eu reflito apenas sobre aquilo que eles possam ter em comum entre si, o tronco, os/galhos, as folhas, eles próprios, e, se eu abstraio do tamanho, da figura dos mesmos e assim por diante, obtenho um conceito da árvore¹⁰.

Ora a reflexão lógica parece constituir-se numa simples comparação, ou seja, ao fazer a comparação das representações, a reflexão opera apenas para definir as características comuns das representações, tendo em vista abstrair as diferenças para formar um conceito. Há, entretanto, que se distinguir a reflexão lógica da reflexão transcendental, pois aquela não investiga a origem do conceito.

Na *Crítica da razão pura*, Kant delinea com mais detalhes o conceito de reflexão transcendental, que se insere nuclearmente na temática desta obra, a saber, as condições de possibilidade do conhecimento. Temos aí a primeira definição de *reflexão transcendental*:

Ela não tem de lidar com os próprios objetos para diretamente deles receber conceitos, mas é antes o estado da mente em que primeiramente nos preparamos para descobrir as condições subjetivas sob as quais podemos chegar a conceitos.

A ação pela qual eu junto a comparação das representações em geral com o poder cognitivo em que ela é realizada, e pela qual eu distingo se elas são

⁸ KANT. (AA, 9:145); *Lógica*, p. 112

⁹ KANT. (AA, 09: 145); *Lógica*, p. 112.

¹⁰ KANT. (AA, 09: 146); *Lógica*, p. 112.

comparadas entre si como pertencentes ao entendimento puro ou à intuição sensível, eu a denomino *reflexão transcendental*¹¹.

Dizemos que a *reflexão transcendental* compara as representações que são dadas, ao passo que a *reflexão lógica* estaria ligada diretamente à formação dos conceitos. A exposição do conceito de *reflexão transcendental* levou ao surgimento de muitas outras questões, como a de saber de qual faculdade cognitiva as representações em conjunto fazem parte: “É o entendimento que as conecta e as compara, ou são os sentidos?”¹².

A experiência de comparação que antecede todo e qualquer conceito “requer primeiramente uma reflexão, i.e., uma determinação daquele lugar ao qual pertencem as representações das coisas que são comparadas: se é o entendimento puro que as pensa, ou a sensibilidade que as fornece no fenômeno”¹³ e o conhecimento necessita dessa reflexão, sobretudo para a atividade do pensar, conceituar, para então julgar. Como sabemos, a sensibilidade constitui uma capacidade de receber dados espaço-temporais sem os quais nenhum objeto poderia ser representado; já o entendimento constitui a faculdade de pensar esses objetos, e sem ele não seria possível a formação de conceito. Inicialmente, podemos pensar que o entendimento possui uma “superioridade” em relação à sensibilidade, pois, afinal, ele tem a capacidade de ordenar o múltiplo que é dado na sensibilidade; entretanto, ambas as faculdades tem o mesmo peso quando trabalham em conjunto, isto é, nenhuma é superior a outra. É nesse sentido que nos aproximamos da famosa frase de Kant, segundo a qual “pensamentos sem conteúdo são vazios; e intuições sem conceitos são cegas. [...] O entendimento nada pode intuir e os sentidos nada podem pensar. Só pela sua reunião se obtém conhecimento”¹⁴. Paul Crowther comenta que “sensibilidade e entendimento, em conjunto, formam o poder da representação – o mais básico do julgamento e do conhecimento”¹⁵.

Observa-se que o processo lógico é diferente do processo transcendental. Enquanto no primeiro “os conceitos podem ser logicamente comparados sem que haja preocupação com o lugar a que pertencem seus objetos (*objecte*): se ao entendimento, como *noumena*, ou se à sensibilidade, como *phaenomena*”¹⁶, no segundo vemos que quando

¹¹ KANT. (AA, 3-4: B317); CRP, p. 256-257.

¹² KANT. (AA, 3-4: B316); CRP, p. 257.

¹³ KANT. (AA, 3-4: B319); CRP, p. 258.

¹⁴ KANT. (AA, 3-4:A51-B75); CRP, p. 96-97.

¹⁵ No original: “Sensibility and understanding, in concert, form the representative power- the very basis of judgment and knowledge”. CROWTHER. *The Kantian Aesthetic*, p. 10.

¹⁶ KANT. (AA, 3-4: B326); CRP, p. 262.

chegada a hora de “passar com esses conceitos, aos objetos (*Gegenstände*), é necessário, antes de tudo, a *reflexão transcendental*”¹⁷.

Ora, há que se atentar que nem todos os juízos carecem de uma investigação, isto é, de uma atenção no que tange aos seus fundamentos. Além disso, é conhecido que esses juízos são imediatamente certos. Kant cita um exemplo de juízo que é imediatamente verdadeiro, a saber, entre “dois pontos só pode haver uma linha reta”. Dizer que nem todos os juízos carecem de uma investigação, não é o mesmo que dizer que eles não necessitam de reflexão, pois “todos os juízos, e mesmo todas as comparações, necessitam de uma reflexão, i.e., de uma distinção do poder cognitivo a que dados conceitos pertencem”¹⁸. E é esta ação que Kant denomina de reflexão transcendental. Tentarei explicar essa afirmação, porque é necessário impedir que se confunda a *comparação* na reflexão lógica com a *distinção* que a reflexão transcendental realiza:

Somente a reflexão transcendental, i.e., a relação de dadas representações a um ou outro modo de conhecer, pode determinar a relação delas entre si; e se as coisas são idênticas ou diversas, concordantes ou opostas etc. não pode ser estabelecido diretamente a partir dos próprios conceitos, pela mera comparação (*comparatio*), mas sim, antes de tudo, através da distinção do modo de conhecer a que pertencem por meio de uma reflexão (*reflexio*)¹⁹.

Na sua função transcendental, a reflexão desempenha um papel crítico por excelência. Ela tem de ser capaz de distinguir a que poder de conhecimento pertencem as representações: ou à sensibilidade ou ao entendimento puro. Com efeito, Kant descreve que a implantação desse lugar, que é particular de cada conceito segundo a pluralidade de seu uso, e a orientação para determinar segundo regras o lugar dos conceitos, comporia a *tópica transcendental*. Aqui então se mostra a função crítica da *tópica transcendental*, que é uma doutrina que “nos protegeria com rigor contra as trapaças do entendimento puro e as fantasias daí surgidas, na medida em que diferencia sempre qual o poder cognitivo a que os conceitos de fato pertencem”²⁰.

Veremos na próxima seção que o conceito de “mera” reflexão presente na *Crítica da faculdade do juízo* também nos protegerá das regras estabelecidas por um padrão de gosto.

¹⁷ KANT. (AA, 3-4: B326); CRP, p. 262.

¹⁸ KANT. (AA, 3-4: B317); CRP, p. 257.

¹⁹ KANT. (AA, 3-4: B318); CRP, p. 258.

²⁰ KANT. (AA, 3-4: B324); CRP, p. 261.

1.2. O conceito de reflexão na *Crítica da faculdade do juízo*

Se, como vimos, a *reflexão lógica* opera na formação de conceitos e a *reflexão transcendental* compara as representações que são dadas, a “mera” reflexão, presente na *Crítica da faculdade do juízo*, enquanto um sentimento estético, é capaz de sustentar a universalidade subjetiva. Segundo Chédin:

A reflexão estética é ativada quando a regra falta, isto é, quando o entendimento estético [é] incapaz de produzir o conceito do diverso apreendido. A partir desse momento, a faculdade de reprodução (imaginação) escapa da limitação/da coerção da regra. O prazer (estético) é ligado à apreensão (apprehensio) da forma do objeto da intuição, não vinculada/ligada (*rattachée*) ao conceito²¹.

A tarefa da “mera” reflexão está relacionada ao “simples julgar” do gosto. Ela nos mostra *de que* espécie o julgamento sobre o gosto *tem de ser*, afinal, a contemplação estética de um objeto não comporta uma lei, o que significa dizer que a “mera” reflexão não pode aplicar nenhum conceito, nem mesmo comparar as representações dadas do mesmo modo que vimos nas atividades das reflexões anteriores.

Considere-se que o juízo de gosto não pode ser nenhum juízo de conhecimento²², logo, a “mera” reflexão só pode atuar no campo da experiência subjetiva, isto é, dos juízos estéticos. Kant adverte, na “Primeira Introdução” da *Crítica da faculdade do juízo*, que o juízo estético pode ser explicado “como aquele juízo cujo predicado jamais pode ser conhecimento (conceito de um objeto) – embora possa conter as condições subjetivas de um conhecimento em geral”²³. Também podemos chamá-lo de “estético precisamente porque o seu fundamento de determinação não é nenhum conceito, e sim o sentimento (do sentido interno) daquela unanimidade no jogo das faculdades do ânimo, na medida em que ela pode ser somente sentida”²⁴.

Segundo Paul Guyer, “Kant apresenta a *Crítica da faculdade do juízo* como uma teoria do uso ‘reflexionante’ (*reflectirend*) da faculdade do juízo e como uma elucidação das

²¹No original: “la réflexion esthétique s’exerce lorsque cette règle fait défaut, l’entendement esthétique <<incapable>> de produire le concept du divers appréhendé. Dès lors, la faculté de reproduction(imagination) échappe à la contrainte de la règle. << Le plaisir(esthétique) est lié à l’appréhension(apprehensio) de la forme de l’objet de l’intuition, non rattachée au concept...>>. CHÉDIN, *Sur l’esthétique de Kant et la théorie critique de la représentation*, p. 29.

²²Cf. KANT. (AA, 5: 4); CFJ, p. 48.

²³KANT. (AA, 20: 30); PI, p. 60.

²⁴KANT.(AA, 5:47); CFJ, p. 74.

principais variedades de juízo proporcionados pelo uso característico desta faculdade”²⁵. Mas, antes de nos ocuparmos propriamente da “mera” reflexão que constitui o enfoque principal desta seção e porventura seja um dos conceitos mais importantes da terceira *Crítica*, precisamos compreender como Kant desenvolveu sua Estética na *Crítica da faculdade do juízo*.

Não foi qualquer preocupação com a formação de uma cultura de gosto ou com a educação dos sentidos que Kant chegou à faculdade do juízo estético. Embora questões como o gosto e o organismo fizessem parte do horizonte de problemas da época, Kant revela a seu amigo K. L. Reinhold, numa famosa carta de 28 de dezembro de 1787, que foi posto “nesta via pela sistematicidade”. Com outras palavras, sua investigação (da faculdade do juízo) continha um evidente propósito transcendental. A bem da verdade, vemos surgir, como o próprio Kant declara, “uma nova espécie de princípio *a priori*”, ao qual nosso filósofo vai relacionar aos sentimentos de prazer e desprazer, conforme carta que citamos abaixo:

Trabalho agora na *Crítica do gosto*, por ocasião da qual foi descoberta uma nova espécie de princípio *a priori*, diferente dos precedentes. Pois as faculdades do espírito são três: faculdade do conhecimento, sentimento de prazer e de desprazer, e faculdade de desejar. Encontrei os princípios *a priori* para a primeira, na *Crítica da razão pura* (teórica), para a terceira, na *Crítica da razão prática*. Procurei-os também para a segunda, e mesmo que, uma vez, tenha considerado impossível encontrá-los, fui posto nesta via pela sistematicidade que a análise das faculdades consideradas anteriormente me fizera descobrir no espírito humano, e que me fornecerá matéria a admirar e a aprofundar, na medida do possível, suficiente para o resto da minha vida²⁶.

Essa carta a K. L. Reinhold representa muito mais do que se pensa à primeira vista. Esta descoberta afirma explicitamente que é possível atribuir ao juízo estético um novo princípio *a priori* capaz de guiar o sentimento de prazer e desprazer. Para Kant, a faculdade do juízo possuir seu próprio princípio significa, sobretudo, sua autonomia e sua independência com relação à experiência empírica. O que não quer dizer que os sentimentos de prazer e desprazer não se liguem ou não estejam referidos a objetos dados (empiricamente) à sensibilidade, mas tão somente que seu *princípio* não provém da experiência e não é, portanto, *a posteriori*. Queremos ainda chamar atenção para a especificidade desse novo princípio que é a base do juízo de gosto e que, segundo Kant, não se reduz às categorias; sendo somente reflexivo, não pode fundar um conhecimento. Por último, é importante destacar que a

²⁵ No original: “Kant presents the *Critique of the Power of Judgment* as a theory of the “reflecting” (*reflectirend*) use of the power of judgment and as an elucidation of the main varieties of judgments yielded by the distinctive use of this power”. GUYER. *Critique of the Power of judgment*, p. 1.

²⁶ KANT. *Oeuvres complètes*, p. 550, apud FIGUEIREDO. O que nos faz pensar, p. 65.

descoberta deste novo princípio, garante a “ascensão” da faculdade do juízo ao sistema transcendental:

O que separa o juízo de gosto de todos os outros tipos de juízo é, de acordo com Kant, que ele é determinado somente pelo sentimento de prazer. A mais subjetiva e privada das faculdades humanas, a do sentimento, longe de ser muda e rudimentar, poderia, agora pensa Kant, prover o fundamento de determinação do juízo estético²⁷.

O termo “Estética”²⁸, referido à disciplina filosófica, foi cunhado pelo poeta e filósofo Alexander Gottlieb von Baumgarten²⁹. Ao contrário deste, que procurava princípios racionais, isto é, intelectuais, para explicar o belo, a preocupação básica de Kant era contribuir para a autonomia do campo do estético³⁰. Foi justamente na *Crítica da faculdade do juízo*, obra publicada em 1790, que Kant mostrou a possibilidade de um princípio subjetivo *a priori* para os juízos estéticos.

Nessa busca por um princípio subjetivo, Kant teve de objetar que os juízos estéticos não poderiam ser exclusivamente sensíveis, como defendiam os filósofos empiristas, sensualistas como Hume. Mas, tampouco poderiam ser somente intelectuais, como era a posição dos racionalistas como Baumgarten. Assim, Kant descarta ambas as posições: a racionalista, porque não existe nada de conceitualmente determinado no sentimento de belo (e de sublime), e a empirista, porque se a experiência estética for fundada apenas na sensação, ela será, em última instância, intransmissível e incomunicável. E teríamos, nesse caso, de admitir que “sobre gosto não é possível discutir” – tese contra a qual a Estética de Kant pretende insurgir-se. Ora, sustentar de um lado o legado dos intelectualistas (a universalidade do belo) e de outro, o legado empirista (o aspecto singular da experiência artística), constituiu um problema, pois os aspectos intelectualistas (universalidade) e empiristas (singularidade) aparecem como dois termos contraditórios. Sobre isso, Virginia Figueiredo deu uma explicação convincente sobre a primazia da estética kantiana:

É a noção de reflexão [...], que fornece a Kant uma solução para seu dilema, ao possibilitar a definição, pela primeira vez na história da Estética e do que,

²⁷ SCHAPER. Gosto, sublimidade e gênio, p. 444.

²⁸ De acordo com Kathrin H. Rosenfield: A palavra “estética” vem do grego *aísthesis*, que significa sensação, sentimento. Diferentemente da poética, que já parte de gênero artístico constituído, a estética analisa o complexo das sensações e dos sentimentos, investiga sua integração nas atividades físicas e mentais do homem, debruçando-se sobre as produções (artísticas ou não) da sensibilidade. ROSENFELD. *Estética*, p. 7.

²⁹ Baumgarten, entre 1750 e 1758, publicou uma obra intitulada *Aesthetik*. Nesta obra, ele separa o belo estético das outras áreas da filosofia. Entretanto, apesar de enfatizar a autonomia da disciplina, ele chama a estética de “irmã mais jovem da lógica”. BAUMGARTEN, apud ROSENFELD. *Estética*, p. 8.

³⁰ “O grande mérito da estética de Kant está na sua capacidade de livrar-se da maioria dos pressupostos históricos e dos conceitos (ou preconceitos) culturais que pesam sobre o belo e a arte”. ROSENFELD. *Estética*, p. 27.

mais tarde seria também chamado de “Filosofia da Arte”, do sentimento do belo (e do sublime) como sentimento da *reflexão*. Nem intelectualista nem empirista, sua Estética, se tiver de receber um rótulo ou etiqueta, poderia ser facilmente batizada como o nome de *universalista*³¹.

Não é por acaso que Kant “se tornou conhecido como pai da estética moderna”³², pois “é a combinação da condição subjetiva com a reivindicação de universalidade e necessidade que faz dos juízos de gosto aquilo que são de acordo com o Kant da terceira *Crítica*”³³. Esse é o traço que delinea a Estética kantiana em geral. Kant percebeu que era possível explicar o juízo de gosto sem precisar subordiná-lo a regras empíricas nem racionais. Assim, em oposição à estética clássica – que tratava da obra de arte, procurando defini-la – Kant desenvolveu sua própria Estética, que consiste em uma atividade autônoma, reflexiva, prazerosa e universal. Nesse sentido, no campo da estética kantiana nós dizemos que o juízo é estético quando:

O juízo não tem pronto nenhum conceito para a intuição dada, mantém juntos a imaginação (meramente na apreensão da mesma) e percebe uma proporção de ambas as faculdades-de-conhecimento, que constitui em geral a condição subjetiva, meramente sensível, do uso objetivo do juízo (ou seja, a concordância daquelas duas faculdades entre si)³⁴.

Entretanto, cabe indicar que “pela denominação de um juízo estético sobre um objeto, está indicado desde logo, portanto, que uma representação dada é referida, por certo, a um objeto, mas, no juízo, não é entendida a determinação do objeto, mas sim a do sujeito e seu sentimento”³⁵. Kant não hesita em afirmar que:

Não pode haver nenhuma regra de gosto objetiva, que determine através de conceitos o que seja belo. Pois todo juízo proveniente desta fonte é estético; isto é, o sentimento do sujeito, e não o conceito de um objeto é seu fundamento determinante. Procurar um princípio do gosto, que forneça o critério universal do belo através de conceitos determinados, é um esforço infrutífero, porque o que é procurado é impossível e em si mesmo contraditório³⁶.

De acordo com esse ponto de vista, o fundamento do juízo estético é o sentimento de prazer e desprazer, o qual jamais se torna um conceito de um objeto, pois, enquanto sentimento, permanecerá, sempre e meramente, subjetivo. É necessário deixar claro de que

³¹ FIGUEIREDO. A reflexão como a chave da crítica do gosto. Ou: Pode a reflexão ser um sentimento?, p. 237.

³² SCHAPER. Gosto, sublimidade e gênio, p. 440.

³³ SCHAPER. Gosto, sublimidade e gênio, p. 444.

³⁴ KANT. (AA, 20: 29-30); PI, p. 60.

³⁵ KANT. (AA, 20: 29); PI, p. 59.

³⁶ KANT. (AA, 5: 53); CFJ, p. 77.

forma Kant divide as faculdades da mente (ou do ânimo) (*Gemüt*), para entender o lugar que este princípio meramente subjetivo ocupa.

Relendo com alguma liberdade o quadro sistemático das “faculdades do conhecimento (*Erkenntnisvermögen*)” que Kant apresentou tanto na Primeira quanto na Segunda Introdução, poderíamos problematizá-lo, inclusive, acrescentando mais uma faculdade³⁷, e distribuir essas faculdades em quatro: 1ª) a imaginação, que é a faculdade responsável pela síntese em geral; 2ª) o entendimento, faculdade que nos fornece as regras para construir conceitos; 3ª) a faculdade do juízo, que subsume o particular sob um princípio que, embora subjetivo, é universal; 4ª) finalmente, a razão, que determina o particular pelo universal a partir de princípios essencialmente objetivos. Diferente do entendimento e da razão, que se referem diretamente a objetos, visando delimitá-los e defini-los conceitual e objetivamente, a faculdade do juízo no âmbito reflexivo-estético se relaciona diretamente com o sujeito e seu sentimento de vida, e, nesse sentido estético, não produz nenhum conceito do objeto, dito de outro modo: não tem de subsumir o objeto a nenhum conceito.

Se “na *Crítica da razão pura*, julgar era aplicar um conceito ou regra a particulares”³⁸, o que começa a emergir, quando lemos a Primeira introdução da *Crítica da faculdade do juízo*, é a distinção do uso da faculdade do juízo (*Urteilkraft*) em dois tipos de juízo (*Urteil*): o determinante e o reflexionante.

O filósofo transcendental caracteriza a faculdade do juízo³⁹ na “Primeira Introdução” da *Crítica da faculdade do juízo* “em geral [como] a faculdade de pensar o particular contido no universal”⁴⁰. Contudo, podemos subsumir o particular sob o universal através de dois modos distintos. Se o universal (a regra, o princípio, a lei) é dado, e a faculdade do juízo procura subsumir o particular sob ele, então chamamos este juízo de *determinante*. Seguindo Kant, acrescentamos que todo juízo *determinante é lógico*⁴¹, isto é, o seu predicado é um conceito objetivo dado. Porém, se apenas o “particular é dado, para o qual o universal deve ser encontrado”⁴², então estamos diante de um uso meramente *reflexivo* da faculdade do juízo. Sobre a diferença entre juízo reflexionante e determinante, diz Kant:

³⁷ O quadro kantiano na *Crítica da faculdade do juízo* indica apenas três faculdades: A faculdade do entendimento, do juízo e da razão. A justificativa teórica para aumentar para quatro faculdades baseia-se no nosso interesse de trabalhar o entendimento e a imaginação como faculdades presentes no que Kant denomina de “Livre jogo”.

³⁸ SCHAPER. Gosto, sublimidade e gênio, p.441.

³⁹ Além dessa caracterização, Kant acrescenta que a faculdade do juízo pode ser pensada como a faculdade que ocupa o termo médio entre a razão e o entendimento.

⁴⁰ KANT. (AA, 5: XXVI); CFJ, p.23.

⁴¹ Cf. KANT (AA, 20:29); PI, p.60.

⁴² KANT. (AA, 5: XXVI); CFJ, p. 23.

O juízo pode ser considerado, seja como mera faculdade de refletir, segundo um certo princípio, sobre uma representação dada, em função de um conceito tornado possível através disso, ou como uma faculdade de *determinar* um conceito, que está no fundamento, por uma representação empírica dada. No primeiro caso ele é o *juízo reflexionante*, no segundo o *determinante*⁴³.

O juízo é *determinante* quando a faculdade determina um objeto (ou uma ação, no caso dos juízos práticos) através de um conceito (regra ou lei) que é dado previamente. A principal operação dos juízos denominados *determinantes* consiste em subsumir o particular no universal. Deixando de lado o caso dos juízos (determinantes) práticos, e voltando nossa atenção para o caso “teórico”, cuja distinção com o estético ocupa os primeiros parágrafos da “Analítica do Belo”, é preciso considerá-lo um juízo lógico, que está relacionado com a utilização dos conceitos *a priori* do entendimento à intuição. Entretanto, como já vimos antes, todas as vezes que o juízo se referir *exclusivamente* ao sujeito e ao seu sentimento, estaremos diante de um juízo reflexivo estético, no qual o conceito permanece indeterminado. Como nos ensina Kathrin Rosenfield, “Kant concede ao *juízo reflexivo estético* um estatuto radicalmente subjetivo. Na experiência estética, julgamos aquilo que, na representação do objeto, constitui sua relação com o sujeito e não com o objeto”⁴⁴. Como quer que seja traduzido em português: “reflexionante”, “reflexivo”, ou “de reflexão”, o juízo estético é um *reflektierende Urteil*, e isso quer dizer que se trata de um juízo essencialmente subjetivo. Essa é uma tese que Kant estabelece com tamanha clareza que não provoca controvérsias. Todos os comentadores estão de acordo. Endossando essa tese, Henry Allison também escreve no seu texto “Reflection and taste in the introductions”:

O que torna estético um juízo é o fato de ele estar baseado num sentimento de prazer ou desprazer, o que, para Kant, implica em ele não ser cognitivo. Ao invés de uma afirmação sobre um objeto, ele é sobre o estado representacional de um sujeito ao apreender um objeto. Isso reflete o que Kant de modo consistente e explícito sustentou contra a visão (?) baumgartiana de que sentimentos (prazer e desprazer) não têm função cognitiva (nem mesmo com respeito à representação do sujeito como fenômeno). Assim, ele define o juízo estético em geral (incluindo ambas as espécies) como “aquele cujo predicado jamais pode ser conhecimento” (conceito de um objeto) – embora possa conter as condições subjetivas para um conhecimento em geral⁴⁵.

⁴³ KANT. (AA, 20:16); PI, p. 46.

⁴⁴ ROSENFELD. *Estética*, p. 33.

⁴⁵ No original: “What makes a judgment aesthetic is the fact that it is based on the feeling of pleasure or displeasure, which for Kant entails that it is non cognitive. Instead for a claim about an object, it is about the representational state of the subject in apprehending an object. This reflects Kant’s consistently held and

A “mera” faculdade de refletir não possibilita o conhecimento do objeto, pois o “simples julgar” apenas reflete sobre o objeto belo de maneira indeterminada, não se fundamentando sobre conceitos do objeto. Enquanto a faculdade do juízo *determinante* subsume o particular em um universal que é dado previamente. Nesse uso determinante, a faculdade não tem necessidade de pensar uma lei para si mesma, pois elas são dadas pelo entendimento. Kant destaca que “só a faculdade de juízo reflexivo pode dar a si mesma um tal princípio como lei e não retirá-lo de outro lugar (porque então seria faculdade de juízo determinante)”.⁴⁶ E como pretende incluir a Estética no sistema da filosofia transcendental, de nenhum “outro lugar” quer dizer também que “a faculdade de juízo reflexiva, “que tem a obrigação de elevar-se do particular na natureza ao universal, necessita [...] de um princípio que ela não pode retirar da experiência”⁴⁷.

Para Beátrice Longuenesse⁴⁸, o que aparece como diferente na terceira *Crítica* não é apenas a concepção do juízo reflexivo como tal, mas sim a ideia de que pode haver um “juízo meramente reflexivo”, isto é, uma reflexão que não resulta em um juízo determinante. É importante enfatizar que, ainda que o juízo *reflexionante* não chegue a nenhum conceito, ele tem pretensão à validade universal e necessária, ao julgar apenas a *forma* do objeto. A peculiaridade deste juízo nos remete a duas questões: 1) como é possível uma reflexão que não chega a nenhum conceito ser considerada universal? 2) qual é a consequência desta reflexão? O próprio Kant nos responde essas questões, reivindicando um tipo totalmente inédito de “universalidade” que é a “subjéctiva”. Para ele, é universal o movimento que a mera reflexão desencadeia no conjunto das nossas faculdades *subjéctivas* (principalmente a imaginação e o entendimento) ao nos aproximarmos da natureza e da arte, sem a intenção cognitiva. A consequência desta “mera” reflexão é proporcionar sentimentos, i.e., *subjéctivos* estéticos (de prazer ou desprazer).

Apesar de esta “mera” reflexão não conseguir chegar a um conceito, ela visa algum conceito, ainda que não o alcance. Kant relaciona esta operação a uma “finalidade sem fim”: “e aqui se origina o conceito de uma *finalidade* da natureza [que é/rs], aliás, próprio do juízo reflexionante, não da razão, na medida em que o fim não é posto no objeto, mas

explicitly anti-Baumgartian view that feelings (pleasure and displeasure) have no cognitive function (not even with respect to the representation of the subject as appearance). Thus, he defines an aesthetic judgment in general (including both species) as “one whose predicate can never be cognition (i.e., concept of an object, though it may contain the subjective conditions for cognition as such)” (FI 20: 224; 412). ALLISON. Reflection and taste in the introductions, in: *Kant's Theory of taste*, p.51.

⁴⁶ KANT. (AA; 20 XXVIII); CFJ, p. 24.

⁴⁷ KANT. (AA; 20 XXVIII); CFJ, p. 24.

⁴⁸ Cf. LONGUENESE, apud ALLISON. *Kant's Theory of taste*, p.7.

exclusivamente no sujeito, e, aliás, em sua mera faculdade de refletir”⁴⁹. Este conceito de finalidade da natureza funciona como um pressuposto ou, o que dá no mesmo, como um verdadeiro *princípio transcendental da faculdade do juízo* e é ele mesmo que garante a “heautonomia” da faculdade do juízo, como veremos um pouco adiante. Na definição de Kant: “um princípio transcendental é aquele pelo qual é representada *a priori* a condição universal, sob o qual apenas as coisas podem ser objetos do nosso conhecimento em geral”⁵⁰. Cabe ressaltar que este princípio transcendental não é um princípio do entendimento, nem um princípio regulativo da razão nem um princípio da razão prática, “o conceito de fins naturais, é pois, exclusivamente um conceito do juízo reflexionante para o seu próprio uso, para rastrear a vinculação causal em objetos da experiência”⁵¹. Sem este conceito de finalidade da natureza, que está na base dos juízos reflexivos tanto estéticos (forma final) quanto teleológicos (fins naturais), seria impossível a autonomia da faculdade do juízo.

No seu livro *Kant on Beauty and Biology, An Interpretation of the Critique of Judgment*, Rachel Zuckert escreveu que Kant empenhou-se em complementar seu trabalho crítico para expor e articular o importante princípio da *finalidade sem fim (Zweckmäßigkeit ohne Zweck)* paradigmaticamente de duas formas: no juízo teleológico, isto é, tendo em vista a organização (objetiva) dos seres vivos, e no juízo estético, correspondentes aos sentimentos (por conseguinte, subjetivos) do belo e do sublime⁵². De fato, esses dois temas, o juízo teleológico e o estético, não foram discutidos nas *Críticas* anteriores.

O principal desafio encontrado por Kant para completar seu sistema crítico foi o abismo intransponível entre a natureza e a liberdade. Nas duas primeiras *Críticas*, o filósofo empenhou-se em desenvolver o campo da natureza (teórico) e o da liberdade moral (prático), sem que estes campos tivessem uma ligação necessária. Na *Crítica da faculdade do juízo*, Kant tentou superar esse abismo entre os campos teórico e prático, colocando o juízo num lugar de mediação entre natureza e liberdade, tal como indica o título da terceira seção da 2ª Introdução: “Da *Crítica da faculdade do juízo*, como meio de ligação das duas partes da filosofia num todo”⁵³. Nessa seção da Introdução, Kant explica o movimento das duas primeiras *Críticas*. Na primeira, os conceitos que contêm o fundamento *a priori* para o conhecimento teórico são fornecidos pelo entendimento, já na segunda *Crítica*, o conceito de liberdade que contêm o fundamento *a priori* para as ações práticas é fornecido pela razão.

⁴⁹KANT. (AA, 20: 21); PI, p.51.

⁵⁰KANT. (AA, 5: XXIX); CFJ, p. 25.

⁵¹KANT. (AA, 20:44); PI, p.74.

⁵²ZUCKERT. *Kant on Beauty and Biology, An Interpretation of the Critique of Judgment*, p.1.

⁵³KANT. (AA, 5: XXI); CFJ, p. 20.

Assim, “A razão e o entendimento possuem por isso duas legislações diferentes num mesmo território da experiência, sem que seja permitido a uma interferir na outra”⁵⁴. Finalmente, na terceira *Crítica* a jurisdição da faculdade do juízo se mantém subjetiva e Kant denomina essa legislação de *heautonomia*, no sentido de que o juízo dá uma lei somente a si mesmo sem procurar fornecer qualquer lei à natureza ou à liberdade. Como escreve o próprio Kant:

Essa legislação teríamos de denominar propriamente *heautonomia*, pois o Juízo (*Urteilskraft*) dá não à natureza, nem à liberdade, mas exclusivamente a si mesmo a lei, e não é uma faculdade de produzir conceitos de objetos, mas somente de comparar, com os que lhes são dados de outra parte, casos que aparecem, e de indicar *a priori* as condições subjetivas da possibilidade dessa vinculação⁵⁵.

Diferentemente da *Crítica da razão pura*, em que o entendimento fornece conceitos, e da *Crítica da razão prática*, em que a razão fornece ideias, a *Crítica da faculdade do juízo* delimita o território de uma faculdade que se mantém meramente subjetiva, incapaz de fornecer uma lei objetiva, por isso Kant se vê obrigado a nomear a “autonomia” dessa faculdade: *heautonomia*. Segundo Rosenfield, “na experiência estética, o sentimento imediato da beleza opera como a abertura de um espaço que nos libera da submissão mecânica às regras do entendimento, do dever ético e das demandas do desejo sensível”⁵⁶. O princípio da CFJ deve ser sempre subjetivo. De fato, como aponta Rachel Zuckert, o que está em jogo inicialmente na terceira *Crítica* é o princípio subjetivo que, por sua vez, apresenta-se como diferente do princípio do conhecimento e da moralidade: “Esse princípio é um princípio meramente subjetivo, necessário e empregado por sujeitos, mas não propriamente aplicável a objetos; podemos julgar objetos, defende Kant, apenas *como se* fossem conforme a fins”⁵⁷.

Em busca de um princípio *a priori* para juízo sobre o belo, Kant se vê conduzido a investigar as condições de possibilidade da existência de tal princípio. Seguindo o filósofo transcendental, para distinguir se algo é belo ou não, convocamos a imaginação, que é criativa e *reflexiva*, e “talvez o entendimento”⁵⁸, que não pode fornecer nenhum conceito. Dessa forma, essa questão (se algo é belo ou não), é referida inteiramente ao sujeito, negando que a beleza seja uma propriedade do objeto. Para Jens Kulenkampff fica em aberto, inicialmente,

⁵⁴ KANT. (AA, 5: XVIII); CFJ, p. 19.

⁵⁵ KANT. (AA, 20:32); PI, p. 62.

⁵⁶ ROSENFELD. *Estética*, p. 29.

⁵⁷ No original: This principle is a merely subjective principle, one needed and employed by subjects, but not properly applicable to objects; we may judge objects, Kant argues, only as if they are purposive.” ZUCKERT, *Kant on Beauty and Biology, An Interpretation of the Critique of Judgment* p. 2.

⁵⁸ Cf. KANT. (AA, 5: 4); CFJ, p. 47.

como este juízo sobre o belo será feito, uma vez que não pode ser objetivo, de modo que a saída para a autonomia do juízo sobre o belo é fornecida pela teoria da forma bela⁵⁹.

No terceiro momento da “Analítica do Belo”, a beleza é caracterizada como “a forma da *conformidade a fins* de um objeto, na medida em que ela é percebida nele *sem representação de um fim*”⁶⁰. Para entender essa caracterização, devemos, como destacou Verlaine Freitas, nos perguntar “como é possível que possamos perceber ‘uma finalidade segundo a forma’ (33) *sem* que haja a ‘representação de um fim’?”⁶¹ E mais: que espécie de juízo seria esse? Kant aponta que o julgamento sobre a beleza não pode conter um fim. O filósofo define *fim* como o “objeto de um conceito na medida em que este for considerado como a causa daquele (o fundamento real de sua possibilidade)”⁶². Para ilustrar a noção de fim, ele recorre à faculdade da apetição (vontade). Diz ele que quando agimos determinados pela vontade, também temos uma representação de fim. Então, existiriam, pelo menos, dois tipos de conformidade a fins, precedidas por uma representação (conceitual) de fim: a conformidade prática e a teórica; de ambas – tanto da ação quanto do objeto – pode-se afirmar que são conforme a conceitos que as precedem. Entretanto, há um terceiro tipo de conformidade a fins que se refere a um “estado de ânimo”⁶³, que diz respeito justamente à estética e que, como reivindicará Kant “pode ser sem fim, na medida em que não pomos as causas desta forma em uma vontade”⁶⁴.

No juízo sobre o belo, a conformidade a fins permanece sem fim. Deste modo, retomando a frase citada acima, “ser sem fim”, significa que “não pomos as causas desta forma em uma vontade, e, contudo somente podemos tornar compreensível a nós a explicação de sua possibilidade enquanto a deduzimos de uma vontade”⁶⁵. Kant defende, portanto, a possibilidade de observarmos uma “conformidade a fins *segundo a forma* – mesmo que não lhe ponhamos como fundamento um fim – como matéria do *nexus finalis* – e notá-la em objetos, embora de nenhum outro modo senão por reflexão”⁶⁶. Nesse sentido, ressaltamos principalmente duas coisas: só é possível o sentimento de belo quando observamos uma conformidade a fins segundo *a forma* e, além disso, que a essa mesma forma só temos acesso por via da reflexão e não pela sensação (que é sempre material ou matéria, em Kant).

⁵⁹Cf. KULENKAMPPFF. A chave da crítica do gosto, p. 17.

⁶⁰KANT. (AA, 5: 61); CFJ, p. 82.

⁶¹FREITAS. A subjetividade estética em Kant, da apreciação da beleza ao gênio artístico, p.3.

⁶²KANT. (AA, 5: 32); CFJ, p. 64.

⁶³ KANT. (AA, 5: 33); CFJ, p. 64: “Conforme a um fim, [...] chama-se um objeto ou um estado de ânimo ou também uma ação.”

⁶⁴KANT. (AA, 5: 33); CFJ, p. 65.

⁶⁵ KANT. (AA, 5: 33); CFJ, p. 65.

⁶⁶KANT. (AA, 5:34); CFJ, p. 66. Grifos meus.

Diferentemente da conformidade a fins *objetiva* que só “pode ser conhecida através da referência do múltiplo a um fim determinado, logo somente por um conceito”⁶⁷, a conformidade a fins na faculdade do juízo orienta uma percepção que se mantém puramente na forma do objeto, isto é, sem pressupor uma representação de fim⁶⁸, como já foi dito. Este princípio é anunciado como um princípio geral da faculdade do juízo em seu uso reflexivo. O prazer do belo constitui a “consciência de uma finalidade puramente formal. Sem conteúdo específico (isto é, nada de ordem intelectual, moral [...] constitui o prazer estético puro)”⁶⁹. Não se compreende bem este prazer se não temos em mente que todo prazer é sensorial, inclusive o prazer do belo. Entretanto, o que é excluído no prazer do belo é o fundamento material, uma vez que ele se assenta no livre jogo da imaginação e do entendimento. Acrescentamos que este princípio presente no fundamento do juízo sobre o belo, isto é, o princípio da finalidade sem fim ou finalidade formal, como Kant também o denomina, não deve ser entendido como uma regra empírica ou como um princípio constitutivo que é fornecido pelo entendimento. Lembramos que a razão se refere às ideias dos objetos, ao passo que o juízo estético puro se refere exclusivamente ao sujeito e não é capaz de produzir nenhum conceito sobre o objeto. Nas palavras de Kant:

[...] o sentimento de prazer e desprazer é somente a receptividade de uma determinação do sujeito, de tal modo que, se o juízo deve, em alguma parte, determinar algo por si mesmo, isso não poderia ser nada outro do que o sentimento de prazer e, inversamente, se este deve ter em alguma parte um princípio *a priori*, este só será encontrável no juízo⁷⁰.

O princípio da finalidade formal não está ligado a uma condição de possibilidade a fim de conhecer objetos, pois apenas percebemos uma finalidade “na medida em que ele meramente reflete sobre um objeto dado”⁷¹. Por isso, também podemos dizer que o sentimento de prazer está ligado ao “*prazer da reflexão*”⁷², independente de qualquer conceito do objeto. Enquanto precisamos de um conceito de fim sempre que ajuizamos a conformidade a fins objetiva, isto é, um conceito do que a coisa seja, no ajuizamento estético devemos abstrair o que a coisa deva ser e, desse modo, “não resta senão a conformidade a fins subjetiva das representações no âmbito de quem intui”⁷³, pois o juízo de gosto é um juízo estético e “o

⁶⁷ KANT. (AA, 5: 44); CFJ, p. 72.

⁶⁸ Cf. KANT. (AA, 5: 33); CFJ, p. 64.

⁶⁹ ROSENFELD. *Estética*, p. 32.

⁷⁰ KANT. (AA, 20: 75); PI, p. 268.

⁷¹ KANT. (AA, 20: 25), PI, p.56.

⁷² FIGUEIREDO. A reflexão como a chave da Crítica do gosto. Ou: Pode a reflexão ser um sentimento?, p. 235.

⁷³ KANT. (AA, 5: 46); CFJ, p.73.

fundamento de determinação não pode ser nenhum conceito, por conseguinte tampouco o de um fim determinado”⁷⁴. Talvez, possamos dizer que, além de subjetivo, o princípio do juízo de gosto é também regulativo. Cabe ressaltar que a noção de “princípio regulativo” apareceu na *Crítica da razão pura*, relacionado às Ideias da razão que tem o uso apenas regulativo. Na *Crítica da faculdade do juízo*, Kant introduz um novo tipo de princípio regulativo, ligado à técnica da natureza. Esta expressão, “técnica”, aparece quando os objetos da natureza são julgados *como se* a possibilidade dos eventos se fundasse em arte, isto é, quando não podem ser alvos nem do nosso interesse teórico nem do nosso interesse prático, apetitivo (superior, da vontade; inferior, dos desejos), mas quando os examinamos apenas por suas formas, que sendo tão diversas e surpreendentes, são, contudo, unificadas de acordo com um sistema da natureza. Embora não se possa pressupor uma vontade, essas formas (a que chamamos “belas”) da natureza nos parecem feitas por uma intenção, como se uma vontade (ou mão) de artista estivesse em seu fundamento:

O juízo mesmo faz *a priori* da *técnica da natureza* o princípio de sua reflexão, sem no entanto poder explicá-la ou determiná-la mais, ou ter para isso um fundamento de determinação objetivo dos conceitos universais da natureza (a partir de um conhecimento das coisas em si mesmas), mas somente para, segundo sua própria lei subjetiva, segundo sua necessidade mas ao mesmo tempo de acordo com as leis da natureza em geral, poder refletir⁷⁵.

Aqui, vemos que a natureza não só aparece como um sistema organizado, empírico, mas também como concebível por meio de um princípio transcendental⁷⁶ importante para a faculdade do juízo:

Temos, para a finalidade das formas da natureza que se apresentam na experiência, um princípio transcendental da finalidade da natureza de prontidão no juízo, o qual, embora não seja suficiente para explicar a possibilidade de tais formas, pelo menos torna permitido aplicar um conceito tão particular quanto o da finalidade à natureza e a sua legalidade, embora ele não possa ser nenhum conceito-de-natureza objetivo, mas seja meramente tirado da relação subjetiva da mesma a uma faculdade da mente⁷⁷.

⁷⁴ KANT. (AA, 5: 46); CFJ, p.74.

⁷⁵ KANT. (AA, 20: 19); PI, p. 49.

⁷⁶ “O princípio do juízo reflexionante, pelo qual a natureza é pensada como sistema segundo leis empíricas, é, porém, meramente um princípio para o uso lógico do juízo, decerto um princípio transcendental segundo sua origem, mas somente para considerar *a priori* a natureza como qualificada para um sistema lógico de sua diversidade segundo leis empíricas” KANT. (AA, 20: 19), PI, p.50.

⁷⁷ KANT. (AA, 20: 24), PI, p. 54.

Esse princípio transcendental para a faculdade do juízo assegura a autonomia do juízo de gosto em Kant, pois “a beleza da natureza pode com razão ser designada como um *analogon da arte*, já que ela é atribuída aos objetos somente em relação à reflexão sobre a intuição *externa* dos mesmos, por conseguinte, somente por causa das formas superficiais”⁷⁸. Há, entretanto, muito mais a ser dito sobre a relação entre a natureza e a arte, pois esta importante definição acima aponta para uma possível filosofia da arte na *Crítica da faculdade do juízo*. Afinal, tanto faz que o julgamento se refira à natureza ou à arte, uma vez que ele não determina nada acerca do objeto, nem tampouco sobre os mecanismos através dos quais são produzidos. É através deste julgamento reflexivo que a “natureza mesma é julgada meramente por analogia como uma arte, e, aliás, na referência subjetiva a nossa faculdade-de-conhecimento, e não na referência objetiva dos objetos”⁷⁹. Lembramos que:

O conceito originariamente proveniente do juízo e próprio a ele é, pois, o da natureza como arte, em outras palavras, o da técnica da natureza quanto a suas leis particulares, conceito este que não funda nenhuma teoria e, do mesmo modo que a lógica, não contém conhecimento dos objetos e de sua índole, mas somente dá um princípio para o prosseguimento segundo leis de experiência, pelas quais se torna possível a investigação da natureza. Com isto, porém, o conhecimento da natureza não é enriquecido com nenhuma lei objetiva particular, mas é apenas fundada para o juízo uma máxima, para observá-la de acordo com ela e, com isso, manter juntas as formas da natureza⁸⁰.

Na Primeira Introdução, Kant admite que este princípio da reflexão sobre os objetos da natureza é necessário, porque para todas as coisas naturais encontramos conceitos que são empiricamente determinados, isto é, podemos sempre pressupor que na natureza existe uma forma final e que esta forma só é possível segundo leis universais. Entretanto, “não se pode acrescentar aos produtos da natureza algo como uma relação da natureza a fins nele visível, mas sim somente utilizar este conceito, para refletir sobre eles no respeitante à conexão dos fenômenos na natureza, conexão que é dada segundo leis empíricas”⁸¹. Kant adverte que se nós não pudéssemos pressupor a possibilidade dos eventos da natureza serem fundados em leis, “todo refletir seria instaurado meramente ao acaso e às cegas, portanto, sem expectativas fundada de sua concordância com a natureza”⁸².

Podemos encontrar na natureza, por exemplo, objetos que *parecem* ter sido realizados de tal forma que apontariam para um acordo com as nossas faculdades. Entretanto,

⁷⁸ KANT. (AA, 5: 294), CFJ, p. 218.

⁷⁹ KANT. (AA, 20: 6), PI, p. 36.

⁸⁰ KANT. (AA, 20:), PI, p. 171.

⁸¹ Cf. KANT. (AA, 5: XXVIII), CFJ, p. 25.

⁸² KANT. (AA, 20: 17), PI, p. 48.

este acordo não está baseado numa regra real, isto é, numa finalidade segundo conceitos. Este acordo diz respeito apenas ao nosso juízo reflexionante, e podemos chamá-lo de finalidade formal.

Esta finalidade formal é “uma legalidade do contingente”⁸³, uma espécie de legitimação *a posteriori* do acaso. Podemos, por exemplo, como nos indica Verlaine Freitas, considerar uma rosa bela se a percebemos *como se* ela tivesse sido realizada com a finalidade de proporcionar prazer. Sobre isso, Jens Kulenkampff acrescenta: “aqui a *forma finalis* serve somente como uma espécie de explicação – como se <als-ob-Erklärung>: às vezes só podemos tornar algo compreensível a nós enquanto vemos a coisa como se *fosse um fim*, embora em si *não seja um fim*”⁸⁴. A propósito, Kant observa que “assim a natureza, na medida em que é pensada de tal modo que se especifica segundo um tal princípio, é também considerada como arte, e o juízo, portanto, *traz* necessariamente consigo, *a priori*, um princípio da técnica da natureza”⁸⁵. É motivo de um “prazer digno de nota”, que certamente “já existiu noutros tempos”⁸⁶, mas do qual já nos esquecemos porque se tornou por demais familiar, supor que a natureza pode ser acessível e não se mostra estranha à nossa compreensão:

A natureza procede, quanto a seus produtos como agregados, mecanicamente, como mera natureza: mas quanto aos mesmos sistemas, por exemplo, formações cristalinas, variada configuração das flores ou a constituição interna dos vegetais e animais, tecnicamente, isto é, ao mesmo tempo como arte⁸⁷.

Entretanto, importa destacar que essa finalidade formal percebida é inerente a sua forma, isto é, não somos capazes de conhecer a constituição real dessa ordenação da natureza:

Não temos nenhum conceito que dê conta da *causalidade* que rege a disposição do múltiplo da representação pela qual o objeto é dado. A percepção da conformidade a fim que temos no objeto não é alcançada, portanto, através de uma operação de *determinação*, em que a unificação dos elementos intuitivos operada pela imaginação encontre um conceito correspondente no entendimento, mas sim por *reflexão*, ou seja, eu *admito* que haja uma causalidade para a forma que percebo, mas não consigo discernir racionalmente, isto é, por conceitos, qual seja sua causa real. Essa admissão da causalidade é um ato estritamente do *sujeito*, não designa *nada* no objeto: é apenas uma maneira de *compreender* a possibilidade da existência desse objeto, o qual declaramos belo. Isso significa, entre outras

⁸³KANT. (AA, 20: 23), PI, p. 53.

⁸⁴KULENKAMPPF. A chave da crítica do gosto, p.18.

⁸⁵KANT. (AA, 20: 21), PI, p.51.

⁸⁶KANT. (AA, 5: XL), CFJ, p. 31.

⁸⁷KANT. (AA, 20: 23), PI, p.53.

coisas, que “beleza” não é uma *qualidade* do objeto, mas tão somente um modo de percebê-lo, que, entretanto, almeja ser reconhecido por todos⁸⁸.

Apesar de o belo permanecer indeterminado conceitualmente, fica claro que a conformidade a fins da natureza é um conceito particular *a priori* da faculdade do juízo, que tem a sua origem, como observou Kant, meramente na faculdade de juízo reflexiva. A afirmação de que “há uma finalidade formal da natureza” refere-se ao fato de existir uma lei subjetiva no nosso modo de considerá-la, isto é, “*finalidade*, enquanto a natureza é vista em sua concordância com as leis do nosso conhecimento; formal, na medida em que tal finalidade não é estrutura real e objetiva da natureza, mas lei da nossa reflexão sobre esta”⁸⁹. Acontece que, nesta citação, a lei não constitui uma estrutura real objetiva da natureza, isto é, ela funciona apenas *como* um princípio regulativo. Disso decorre que a natureza não aparece como estranha à nossa compreensão e os seus elementos podem nos ser acessíveis e unificados num sistema.

Podemos tirar três conclusões a partir do que foi explicado até agora. Em primeiro lugar, o sentimento do belo constitui uma relação do sujeito com a “forma da conformidade a fins”, isto é, com a organização da natureza e nosso modo de percebê-la. Em segundo lugar, sabemos que a “mera” reflexão apesar de redundante apenas reflete sobre um objeto dado, isto é, ela não é capaz de fornecer conceitos que determinem os objetos belos. E finalmente, podemos concluir que, ao percebermos uma forma da conformidade a fins, desencadeia-se um movimento do nosso ânimo que produz um vivo acordo entre a imaginação e o entendimento, a partir do qual o prazer acontece. Seria o livre jogo entre a imaginação e o entendimento nada mais do que a descoberta (ou a consciência de) uma conformidade a fins da forma?

Se, pois, a forma de um objeto dado na intuição empírica é de tal índole, que a apreensão do diverso do mesmo na imaginação coincide com a exposição de um conceito do entendimento (sem determinar qual conceito), então na mera reflexão entendimento e imaginação concordam mutuamente em favor de sua operação, e o objeto é percebido como final meramente para o juízo, portanto a finalidade mesma é considerada meramente como subjetiva; assim como nenhum conceito determinado do objeto é requerido para isso nem engendrado através disso, e o juízo mesmo não é um juízo-de-conhecimento. – Um tal juízo chama-se um juízo-de-reflexão estético⁹⁰.

Assim, portanto, nas palavras de Kant:

⁸⁸ FREITAS. A subjetividade estética em Kant, da apreciação da beleza ao gênio artístico, p.4.

⁸⁹ PAREYSON, apud TERRA. *Kant e a música*, p. 23.

⁹⁰ KANT. (AA, 20: 26), PI, p. 57.

O juízo-de-reflexão estético, é aquele que o jogo harmonioso das faculdades-de-conhecimento do juízo, imaginação e entendimento, efetua no sujeito, na medida em que, na representação dada, a faculdade-de-apreensão de uma e a faculdade-de-exposição do outro são mutuamente favoráveis uma à outra, proporção esta que, em tal caso, efetua por essa mera forma uma sensação, a qual é o fundamento-de-determinação de um juízo, que por isso se chama estético e, como finalidade subjetiva (sem conceito), está vinculado com o sentimento de prazer⁹¹.

Este exercício dito “livre” talvez nada mais seja do que a atividade reflexiva. Na *Crítica da razão pura*, Kant reconhecia à imaginação o papel indispensável no que concerne à síntese geral das representações, ao passo que a função primordial do entendimento era elevar a síntese a conceitos, isto é, levar ao conhecimento. A imaginação aparecia como mediadora entre entendimento e sensibilidade, ocupando o lugar simultâneo de receptividade e espontaneidade. Já na terceira *Crítica*, tanto a imaginação quanto o entendimento adquirem novos papéis. A imaginação não obedece mais às regras do entendimento, pelo contrário, ela permanece livre. De acordo com Zeljko Loparic, ficam indefinidamente expandidas a capacidade *esquemática* da imaginação e a capacidade legisladora do entendimento⁹².

Virginia Figueiredo destaca que, na CFJ, a imaginação “está livre, passa ao comando do acordo entre as faculdades e assim exercita a sua capacidade de abertura para o mundo, para o outro, para a diferença, para o que ainda não está dado *a priori*, ou seja, para o que ainda não tem conceito⁹³”.

Na terceira *Crítica*, Kant concedeu um papel quase ilimitado à imaginação, tornando-a quase soberana. Ela se livra da jurisdição do entendimento, isto é, subverte a relação habitual de subordinação, transformando-a em relação de liberdade. Sob a gentil e amável liderança do poder da imaginação, o entendimento se põe a formular conceitos atrás de conceitos, sem que jamais se sacie aquela exigência, mas tampouco se desestimula o entendimento que continua a exercitar indefinidamente sua capacidade “legisladora”, como bem definiu Loparic. Sim, não podemos esquecer que o sentimento de prazer vivifica as nossas faculdades, engrandece-as, de fato. Conforme Freitas, “nem a imaginação se submete à conformidade a leis [*Gesetzmäßigkeit*] do entendimento, nem este encontra um conceito que delimite e dê conta de todas as relações presentes na unidade da representação fornecida por aquela⁹⁴”. Aqui, o entendimento não tem a função de fornecer conceito para a pergunta “isto é belo”, ele simplesmente se mantém como a *faculdade* de conceitos, sem determinar conceito

⁹¹ KANT. (AA, 20: 30), PI, p. 61.

⁹² LOPARIC. Os juízos de gosto sobre a arte na terceira *Crítica*, p.37.

⁹³ FIGUEIREDO. A reflexão como a chave da Crítica do gosto. Ou: Pode a reflexão ser um sentimento?, p. 242.

⁹⁴ FREITAS. A subjetividade estética em Kant, da apreciação da beleza ao gênio artístico, p.4.

algum para responder a esta pergunta. Desse modo, como resume Chédin: “A característica principal do juízo estético é que a imaginação não é submetida à regra de um conceito. Assim desimpedida, ela opera livremente”⁹⁵.

O juízo *reflexionante* aparece *artisticamente*, isto é, ele é resultado do livre jogo entre a imaginação e o entendimento. Kant acrescenta que o “juízo não é apenas uma habilidade de subordinar o particular ao universal (cujo conceito é dado), mas também, o oposto, uma habilidade de encontrar o universal a partir do particular”⁹⁶, e, nesse sentido, ele aponta que o princípio para encontrar o universal a partir do particular não deriva do entendimento. Sabemos que esta tarefa de encontrar o universal para o particular é o trabalho da faculdade de julgar no uso *reflexivo*, pois, “refletir (*Überlegen*) (...) é: comparar e manter-juntas (*zusammenhalten*) dadas representações, seja com outras, seja com sua faculdade de conhecimento, em referência a um conceito tornado possível através disso”⁹⁷. Na *reflexão lógica*, a comparação está associada à reflexão e à abstração. As três operações lógicas – reflexão, comparação e abstração – constituem os atos da mente pelos quais os conceitos empíricos eram formados. Entretanto, na primeira parte da CFJ, isto é, na “Crítica da Faculdade de Juízo Estética”, fica claro que a comparação se relaciona exclusivamente com o processo de reflexão e não de determinação. Ali se faz um uso somente reflexivo da faculdade do juízo.

A partir dessas observações, podemos dizer que a imaginação assume um papel primordial e até de “liderança” (se pensarmos na experiência estética com ajuda de termos políticos) com relação à faculdade do entendimento. Na “mera” reflexão, a imaginação eleva à máxima potência seu poder de associar e sintetizar livremente, isto é, de combinar as representações, ou os múltiplos dados na intuição, estimulando o entendimento a buscar de maneira incessante um conceito que permanecerá, no entanto, indeterminado.

É preciso dar-se conta que o *objeto* do juízo reflexivo pode ser, claro, um objeto da experiência real. Temos de concordar com Verlaine Freitas que muitos objetos (sobretudo os da natureza) podem ser identificados através de vários conceitos empíricos: uma rosa, um ipê, um pássaro e assim por diante. Entretanto, em um juízo estético, o que permanece “sem conceito” é o *belo*, se se quiser, a *beleza*, e não o objeto (rosa, ipê e pássaro). O que seria unificável (sob o “interesse” da faculdade de entendimento), o que haveria de comum entre

⁹⁵No original: La caractéristique principale du jugement esthétique, c’est que l’imagination n’est pas soumise à la règle d’un concept. Ainsi affranchie, elle s’exerce librement. CHÉDIN. *Sur l’esthétique de Kant*, p. 38. Tradução minha.

⁹⁶ KANT. (AA, 20: 210), PI, 210.

⁹⁷ KANT. (AA, 20: 17), PI, 47.

uma rosa, um ipê e um tigre que nos permitiria atribuir *beleza* a eles? E é esse *excesso* que a imaginação é capaz de apreender nas formas singulares do objeto e ao qual o entendimento parece ser insuficiente para determinar. Por isso, como examinaremos mais adiante, Kant chamará de modo rigoroso o belo de “sentimento” e jamais de “conceito”. Não há como deixar de reconhecer, portanto, que a atuação da imaginação atinge o seu ponto máximo no juízo estético. Entretanto, é importante destacar que “a imaginação não é totalmente livre, mas é ‘livremente legal’ com o entendimento definindo seus limites”⁹⁸.

Vê-se que na terceira *Crítica* o papel da imaginação assumiu uma importância especial em relação às outras obras. Ela adquire ali a liberdade de trabalhar de forma independente da sua função cognitiva, quero dizer, ela conquista o direito de ser criativa. Ela pode “processar o material dos sentidos dentro dos produtos da experiência já sintetizada, a imaginação pode funcionar em uma capacidade diferente para refletir sobre um complexo sensorial sem ‘determinar’ um objeto. Em vez disso, o resultado é um tipo de sentimento”⁹⁹. Uma das garantias da liberdade da imaginação no juízo reflexivo é a característica dos juízos *reflexivos* estéticos, o fato de ele ser “desinteressado”, o que o torna comunicável universalmente. Mas, antes de entrar na questão do desinteresse, um dos conceitos presentes na Analítica do Belo, precisamos fazer um breve desvio a fim de entender como é a estrutura dessa Analítica. Voltemos à *Lógica*.

Nela, Kant diz que os requisitos “essenciais e universais que se exigem para a perfeição de uma definição em geral podem ser considerados sob os quatro aspectos principais da quantidade, qualidade, relação e modalidade”¹⁰⁰:

Segundo a *quantidade* – no que concerne à esfera da definição – é preciso que a definição e o *definitum* sejam conceitos recíprocos (*conceptus reciproci*), e, por conseguinte a definição não pode ser nem mais *lata*, nem mais *estrita do que o seu definitum*. 2) segundo a *qualidade*, é preciso que a definição seja um conceito *detalhado* e, ao mesmo tempo, *preciso*. 3) Segundo a *relação*, ela não pode ser *tautológica*, isto é, é preciso que as características do *definitum* sejam, enquanto *razões do conhecimento* do mesmo, diferentes dele próprio. E finalmente: 4) segundo a *modalidade*, é preciso que as características sejam *necessárias* e, por conseguinte, que não sejam daquelas que advêm pela experiência. *Observações*. – A condição de que o conceito do gênero e o conceito da diferença específica (*genus e differentia specifica*) constituam a definição, vale apenas com respeito às definições nominais na *comparação*, mas não para as definições reais na *derivação*¹⁰¹.

⁹⁸ KNELLER. Kant e o poder da imaginação, p.120.

⁹⁹ KNELLER. Kant e o poder da imaginação, p.11.

¹⁰⁰ KANT. (AA, 09: 144); *Lógica*, p. 111.

¹⁰¹ KANT. (AA, 09: 145); *lógica*, p. 162. Grifos do autor.

Ao denominar um objeto belo, nos quatros momentos da Analítica do Belo, Kant recorre mais uma vez àquelas quatro funções lógicas do juízo, as quais já haviam concedido o fio condutor para a dedução transcendental na *Crítica da Razão Pura*. No nosso caso, o juízo de gosto (ou do belo¹⁰²), ele também será analisado segundo o ponto de vista da qualidade, da quantidade, da relação e da modalidade.

No primeiro momento na “Analítica do Belo” segundo a qualidade, Kant nos esclarece:

Para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação não [...] ao objeto em vista do conhecimento, mas [...] ao sujeito e ao seu sentimento de prazer e desprazer. O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento [...] e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão *subjetivo*¹⁰³.

Como Paul Guyer ressalta, podemos relacionar este julgamento sobre o belo com três características da “mera” reflexão. Primeiro, o juízo estético é definido como uma busca de uma universalização imaginária para um determinado particular. Nesse sentido, Kant deixa claro que o juízo de gosto não é fundado sobre nenhum conceito previamente determinado do objeto. Decorrente disso, em segundo lugar, o julgamento se volta para o sujeito, que pode aqui ser entendido como “conjunto” de faculdades, no caso específico do estético: da imaginação e do entendimento. Finalmente, em terceiro e último lugar, como a “mera” reflexão não visa nada de exterior ao sujeito, apesar da “origem” da representação ser a percepção de um objeto no mundo, ela pode ser compreendida como a consciência do sentimento que o sujeito tem do acordo entre as suas faculdades. Esse sentimento de harmonia interna Kant chama de “prazer”.

A fim de desdobrar as frutíferas relações do conceito kantiano de reflexão, tentemos examiná-lo à luz dos quatro (senão, pelo menos, dos dois primeiros) momentos da Analítica do Belo, comparando-o com as formulações através das quais o próprio filósofo os resumiu. No primeiro momento, Kant afirma que “o juízo do gosto é estético”. Ao relacionar o conceito de “estético” – aqui oposto ao “lógico” – com “mera reflexão”, nos confere a primeira lição: o juízo deve permanecer no campo exclusivo da subjetividade sem pretender chegar a qualquer conhecimento, que seria objetivo e “lógico”. No segundo momento, Kant define que “o belo é o que é representado sem conceitos como objeto de uma complacência

¹⁰² No caso do “juízo do sublime” a análise seguirá não as categorias (como no caso do belo), mas os princípios do entendimento puro (matemático e dinâmico)

¹⁰³KANT. (AA, 5: 4); CFJ, p. 47.

universal”, isto é, ao julgar uma representação como bela, não podemos ter prazer com a materialidade ou função do objeto. O prazer contemplativo advém da “mera” reflexão, do livre jogo da imaginação e do entendimento, sobre a forma do objeto, sem qualquer interesse material, por isso, é possível reivindicar uma universalidade de tipo inédito e específico, que é a universalidade subjetiva, e, assim concluir, após muito debate, que “belo é o que apraz universalmente sem conceito”¹⁰⁴. No terceiro momento, “Da conformidade a fins em geral”, as relações que a “mera” reflexão tece com a indeterminação do conceito do objeto merecem um tratamento mais cuidadoso, por isso o adiamos um pouco, assim como o último momento, da modalidade do juízo de gosto, ao qual nos dedicaremos mais adiante, para detalhar porque podemos considerar a “mera” reflexão como sendo exclusiva do julgamento estético. Os quatro momentos juntos pretendem fazer uma exposição completa do juízo de gosto.

Dessa forma, a beleza, no início da “Analítica do belo”, é referida inteiramente ao sujeito, negando que a beleza seja uma propriedade do objeto. Importa destacar que na “mera” reflexão estão envolvidos o sentimento de prazer e o da vivificação das forças vitais, de modo que o juízo que resulta do uso reflexionante da faculdade do juízo deve seguir seu próprio princípio transcendental (senão, segundo Kant, essa faculdade não teria a prerrogativa sequer da heautonomia, como já vimos anteriormente), que é o conceito de finalidade da natureza, e portanto, não está sujeito às leis do entendimento, isto é, às categorias.

Voltando ao primeiro momento da “Analítica do Belo”, ao definir se “isto é belo ou não”, Kant faz uma importante distinção entre o agradável, o belo e o bom, garantindo a autonomia e a subjetividade do belo em relação às sensações empíricas e objetivas, como tentaremos mostrar a seguir. Kant define: “O agradável é o que apraz aos sentidos na sensação”¹⁰⁵, ou seja, podemos dizer que algo é agradável se apraz *imediatamente* por meio de sua materialidade, e o juízo que enuncia essa sensação de prazer é um juízo empírico, ligado aos sentidos. Como a satisfação dos desejos e instintos requer algo material e objetivo, Kant afirma que esse tipo de juízo envolve interesse. O bom, por sua vez, “é o que apraz mediante a razão pelo simples conceito”¹⁰⁶. A partir desta definição, Kant distingue dois tipos relacionados ao conceito de bom: “Denominamos *bom para* (o útil) algo que apraz somente como meio; outra coisa, porém, que apraz por si mesma denominamos *bom em si*”¹⁰⁷. Tentemos exemplificar como, no caso do bom para (o útil), também há interesse. Alguém que utilize um martelo não pode ficar indiferente ao fato de que ele exista ou não materialmente.

¹⁰⁴ KANT. (AA, 5:32); CFJ, p. 64.

¹⁰⁵ KANT. (AA, 5: 8); CFJ, p. 50.

¹⁰⁶ KANT. (AA, 5: 11); CFJ, p. 52.

¹⁰⁷ KANT. (AA, 5: 11); CFJ, p. 52.

Afinal de contas, para prender um quadro na parede não me basta a mera *representação* de um martelo, eu preciso que ele exista de fato, no mundo, na realidade sensível e material. No caso do bom em si, é necessário que uma ação aconteça materialmente no mundo, não basta que alguém se *represente* indo visitar um amigo doente, ele tem de ir à casa do amigo. Dessa exposição Kant conclui que:

O agradável e o bom têm ambos uma referência à faculdade da apetição e nesta medida trazem consigo, aquele um comprazimento patologicamente condicionada (por estímulos), este uma complacência prática, a qual não é determinada simplesmente pela representação do objeto, mas ao mesmo tempo pela representada conexão do sujeito com a existência do mesmo. Não simplesmente o objeto apraz, mas também sua existência¹⁰⁸.

Diferentemente da complacência do agradável e do bom, “a complacência no belo tem que depender da reflexão sobre um objeto, que conduz a um conceito qualquer (sem determinar qual), e desta maneira distingue-se também do agradável, que assenta inteiramente na sensação”¹⁰⁹.

É necessário apontar a diferença, para Kant, entre as noções de “sensação”, que é sempre material, e “sentimento”, que se detém apenas nas formas. Essa distinção serve para separar, de um lado, o sentimento de prazer com o belo, enquanto proveniente de uma reflexão – “que sempre tem de permanecer simplesmente subjetiva”¹¹⁰, de outro lado, a sensação do agradável, na qual não deixa de estar presente uma ideia de fim, a partir da qual o objeto é “instrumentalizado”. A maçã que serve (é instrumento) para saciar a minha fome. Não me detenho nas suas formas, mas o meu interesse a atravessa, ultrapassa-a para alcançar o meu fim: matar a minha fome. Ao contrário do agradável, minha fome saciada, o objeto belo aparece em sua plenitude, promovendo em mim um sentimento que, sendo desinteressado, deve ser válido a todos que julgarmos, pois, “o belo é representado *sem conceitos* como objeto de uma complacência universal”¹¹¹. No belo, pouco me importa a existência da coisa, isto é, do objeto, pois julgamos apenas a forma, ou seja, o seu próprio aparecer. Sobre isso, Françoise Dastur acrescenta:

Esse conceito de forma (*Form*) não é apenas o oposto do conceito de matéria ou de conteúdo, assume também o significado mais específico de figura (*Gestalt*), que remete àquilo que, no objeto, constitui a sua estrutura organizadora, e de jogo (*Spiel*), jogo das figuras no espaço ou das sensações

¹⁰⁸ KANT. (AA, 5:15), CFJ, p. 54.

¹⁰⁹ KANT. (AA, 5:11); CFJ, p. 52.

¹¹⁰ KANT. (AA, 5:9); CFJ, p. 51.

¹¹¹ KANT. (AA, 5: 17), CFJ, p. 211.

no tempo, que designa o próprio *movimento* do surgimento da coisa, o seu caráter meramente fenomenal.[16] O poder que, no homem, lhe permite acessar a fenomenalidade pura é precisamente a imaginação, cuja liberdade, “desenvolvendo-se, de algum modo, na contemplação da figura”[17], não está aqui limitada por algum fim e, assim, pode se abrir à livre beleza daquelas composições “que não representam nada, objeto algum, sob um conceito determinado”[18], e que são, para Kant, o próprio exemplo do Belo. A imaginação parece mesmo designar aqui um poder originário no homem, ao mesmo tempo receptivo e espontâneo, o de abrir para a dimensão não objetiva, a partir da qual algo pode se tornar objeto de conhecimento ou de desejo¹¹².

Como já dito, o juízo sobre o belo é livre de qualquer determinação cognitiva. O juízo estético não é capaz de predicar conceitos empíricos de objetos. A harmonia (sentimento) que é gerada em nós pelo livre jogo entre a imaginação e o entendimento é resultado de uma livre reflexão a partir da forma do objeto. Seja do lado subjetivo, seja do lado da forma do objeto, o que sobressai nessa passagem de Françoise Dastur é a importância não só da imaginação (o único poder que permite o homem ter acesso à fenomenalidade pura) como da *liberdade* da imaginação. Consistiria nisso – na liberdade da imaginação – o verdadeiro sentimento de prazer? Dizer que “o belo apraz universalmente sem conceito” é colocar como fundamento do belo uma experiência subjetiva, puramente formal.

O que Kant exclui, quando ele afirma que o belo apraz sem conceito, é que se pode dar uma definição de beleza que permita a alguém, ao qual o objeto em questão não está sensivelmente presente, demonstrar que ele é belo, ou que permita apresentar uma proposição fundamental “sob cuja condição se pudesse subsumir o conceito de um objeto e então, por uma inferência descobrir que ele é belo”¹¹³.

De acordo com Kulenkampff, exclui-se de um juízo de gosto a possibilidade de um conceito objetivo, uma vez que, *estético* é tudo “aquilo que na representação de um objeto é meramente subjetivo, isto é, aquilo que constitui a sua relação com o sujeito e não com o objeto”¹¹⁴. A respeito deste prazer, salienta Kant:

Se o prazer estiver ligado à simples apreensão (*Apprehension*) da forma de um objeto da intuição, sem relação dessa forma com um conceito destinado a um conhecimento determinado, nesse caso a representação não se liga ao objeto, mas sim apenas ao sujeito; e o prazer não pode mais do que exprimir a adequação desse objeto às faculdades de conhecimento que estão em jogo na faculdade do juízo reflexiva e por isso, na medida em que elas aí se

¹¹² DASTUR. A Arte no pensamento, p. 22.

¹¹³ KULENKAMPFF. A chave da crítica do gosto, p. 25-26.

¹¹⁴ KANT. (AA, 05: XLII); CFJ, p.32.

encontram, exprime simplesmente uma subjetiva e formal conformidade a fins do objeto¹¹⁵.

Este prazer é universal! Será o livre jogo entre a imaginação e o entendimento que permite essa universalização? O que torna universal a atitude ou a “experiência” particular é a sua estrita ligação com a “mera” reflexão. Pois, trata-se de pensar um sujeito (qualquer um) ocupando um lugar reflexivo diante do aspecto formal de um objeto (natureza ou obra de arte, como defenderemos adiante) afastando-se ao máximo dos seus próprios interesses (apetitivos: superior ou inferior) relativos ao objeto. Kant insiste: “a reflexão tem o papel de pensar a forma”¹¹⁶ e isso corresponde à condição indispensável para se ter comprazimento com o estético. Allen Wood nos ensina acerca de duas questões sobre o comprazimento estético:

A primeira é que o prazer estético requer uma certa reflexividade. Faz parte do próprio prazer estético que sejamos conscientes dele como tendo uma espécie de validade universal. Se nosso juízo estético de que alguma coisa é bela é um juízo estético genuíno e correto, então estamos cientes de que qualquer outro sujeito que faça um juízo estético genuíno sobre o objeto deve também ter prazer estético nele e julgá-lo como sendo belo [...]. A segunda é que a experiência do prazer estético sempre tem referência direta total à sua comunicabilidade aos outros e, por conseguinte, à nossa sociabilidade. É essencial ao nosso gozo do belo que sejamos conscientes dele como alguma coisa que os outros podem (e inclusive devem) apreciar como nós fazemos¹¹⁷.

Wood está chamando a nossa atenção para dois aspectos do prazer estético: o primeiro é o da “consciência” que pode ocorrer individualmente, numa experiência até solitária do indivíduo, e o segundo, é o da comunicabilidade essencial à experiência estética que parece ser, segundo Kant, sempre discursiva, ou, dito de outro modo, justamente “reflexiva” e nunca muda e sem palavras. Por isso, partindo dessa frutífera correspondência entre o sentimento de prazer estético e a consciência (discursiva? Comunicável?) dessa própria experiência (será a do aqui e agora?) que nos propõe Wood, gostaríamos de investigar a possibilidade de mais uma ligação: entre reflexão e crítica, a qual não passou despercebida por vários autores, como António Marques e Jean-François Lyotard, como veremos mais adiante.

O radical grego *krinein*, presente na raiz etimológica da palavra crítica, significa “separar”. A distinção e a diferenciação pressupõem uma operação de separação. Ora, distinguir um princípio objetivo de um princípio subjetivo, constitui a base da *Crítica da*

¹¹⁵ KANT. (AA, 05: XLIV); CFJ, p. 34.

¹¹⁶ KANT. (AA: 5), p. 116.

¹¹⁷ WOOD. *Kant*, p. 188.

faculdade do juízo. Kant, no prólogo à primeira edição da terceira *Crítica*, aponta que é uma tarefa árdua demonstrar um princípio subjetivo (distinto do objetivo) para o ajuizamento estético do belo e do sublime na natureza ou na arte. Para ele, “a investigação crítica de um princípio da faculdade do juízo [...] é a parte mais importante de uma crítica desta faculdade”¹¹⁸.

Testemunhamos, então, que a ação crítica aparece desde o primeiro momento, ainda nas Introduções, quando Kant separa o juízo determinante do juízo de reflexão; e, em seguida, e talvez mais importante para nós, a operação crítica que, talvez, consista na “mera” reflexão ao manter separados os sentimentos estéticos (prazer e desprazer) das sensações ligadas à apetição. Pois, embora a “mera” reflexão não contribua para nenhum conhecimento, ela é capaz de reconhecer no sujeito os sentimentos (do belo e do sublime), e assim, como dito inicialmente, garantir à estética, sua autonomia. Se o nosso foco é a autonomia do juízo estético, seguiremos a lição de Kant, que nos sugeriu colocar a crítica “no lugar da teoria”¹¹⁹, mesmo que (ou talvez exatamente porque) a crítica permaneça como algo indeterminado *a priori*, e tendo de ser “construída” a cada vez, pelo sujeito da experiência. Incapazes de fornecer qualquer teoria sobre o objeto estético, dedicar-nos-emos, nesta Dissertação, a questões como o livre jogo entre o entendimento e a imaginação, o sentimento de prazer e desprazer, mas, sobretudo, a “mera” reflexão, por entender que eles são os elementos “mais críticos” ou “críticos por excelência”, da terceira *Crítica*.

Para Lyotard, pensar criticamente é deixar levar-se pelos sentimentos de prazer e desprazer, antes de qualquer determinação objetiva, isto é, de um conceito. Sobre esta afirmação, Luís Sérgio de Oliveira Lopes argumenta que a “mera” reflexão é crítica na medida em que:

O pensamento torna-se juiz de si mesmo, por isso, crítico; crítico e desinteressado em conceder qualquer informação sobre o objeto, educado para resistir, por assim dizer, às pressões identificadoras. A reflexão manifesta-se em seu estado puro, imune a quaisquer determinações das outras faculdades de conhecimento em geral. O juízo é que se mostrará como faculdade emancipada, heautônoma, isto é, portadora de autonomia subjetiva. Esse é o juízo reflexionante estético, que possui o seu próprio princípio a priori, transcendental, que pressupõe uma finalidade da natureza com base no sujeito e não no objeto¹²⁰.

¹¹⁸ KANT. (AA, 5: VIII), CFJ, p.13.

¹¹⁹ Cf. KANT. (AA, 5: X); CFJ, p. 14.

¹²⁰ LOPES. A reflexão estética na filosofia de Kant, p. 79.

Parece-nos que a relação da crítica com a “mera” reflexão é importante. Outro comentador da obra de Kant, aliás, seu tradutor para o português, Antonio Marques, argumenta que “é notório que o conceito de reflexão possui um destino particular na terceira *Crítica* e que corresponde a uma evolução determinada no próprio interior do sistema crítico”¹²¹. No seu texto “O valor crítico do conceito de reflexão”, Marques ressalta que Kant, ao “introduzir o conceito de uma faculdade do juízo e em particular uma faculdade de juízo reflexiva, enriquece o conceito de actividade reflexiva e, portanto, o próprio conceito de actividade crítica”¹²². Marques observa que, sem esta actividade reflexiva, “a estética ficaria entre duas alternativas não críticas aos olhos de Kant: ou se declararia como bela a forma representada com agrado (empirismo do gosto) ou a forma [seria] representada como perfeita (um a *priori* dogmático que fantasia acerca das formas belas)”¹²³.

Como já mencionamos, a imaginação e o entendimento aparecem no jogo harmonioso da “mera” reflexão que é crítica. O fato de a reflexão não acrescentar propriamente um conhecimento não a torna menos importante; ao contrário, ela expande nossos modos de relação com os objetos (naturais ou não) para além da instrumentalização, mostra-nos a possibilidade de experimentarmos a natureza e o mundo de maneira não-instrumental. Não fazemos nada com a beleza da natureza ou da arte, a não ser admirá-la, contemplá-la e até amá-la! Ao contrário do que pode parecer, contemplar a forma de um objeto sem querer modificá-lo, deixando-o ser o que ele é, não é ser-lhe indiferente, mas expor-se à sua plenitude. Nesse sentido, dizemos que, ao refletir, ao colocar a nossa imaginação à disposição do livre jogo com o entendimento, estamos no exercício da crítica, e o resultado pode ser (se for o prazer) um sentimento que vivifica de modo reiterativo o nosso ânimo.

Ainda que o juízo de gosto vise algum conceito, a operação permanece reflexiva e, sobretudo, crítica. Uma das características importantes do sentimento de prazer é a de que ele tende a reproduzir-se a si mesmo, fazendo retornar a representação que intensifica o nosso ânimo. De fato, “a reflexão não guarda qualquer traço de motivação cognitiva, continua crítica na sua essência, isto é, não aceita para o juízo de gosto qualquer regra exterior, qualquer conceito de objeto”¹²⁴. A reflexão trabalha para estimular o livre jogo entre a imaginação e o entendimento e, uma das consequências desse processo é de a crítica manter-se constante. Mas, aqui Marques chama atenção para uma diferença do carácter crítico presente

¹²¹ MARQUES. O valor crítico do conceito de reflexão, p.51.

¹²² MARQUES. O valor crítico do conceito de reflexão, p.43-44.

¹²³ MARQUES. O valor crítico do conceito de reflexão, p.53.

¹²⁴ MARQUES. O valor crítico do conceito de reflexão, p.55.

nas duas noções kantianas de “reflexão”: a transcendental e a que estamos chamando aqui de “mera reflexão” (ou “reflexão estética”, como a denomina Marques):

No caso da reflexão estética a característica crítica advém-lhe precisamente de procurar o princípio ou justificação do prazer estético apenas no jogo interno das faculdades cognitivas *por ocasião* da percepção da forma. Assim como na Anfibologia cada representação era criticamente comparada com as faculdades no sentido de apurar em que lugar transcendental ela era gerada, assim agora o prazer estético apenas obtém a sua qualidade de “voz universal” se não estiver dependente de uma sensação privada¹²⁵.

Dessas observações, será legítimo concluir sobre esse caráter crítico: que o juízo estético é reflexivo na medida em que o julgamento se mantém indiferente à existência real do objeto? Que o juízo estético é meramente crítico, na medida em que o conceito de belo permanece indeterminado, sempre apto a absorver e acolher dentro de seus limites um novo objeto, inédito, imprevisto, pois não tem a menor “pretensão de decidir algo sobre o seu objeto”¹²⁶? Afirmar que a “mera” reflexão é crítica também significa dizer que o seu exercício é constante, isto é, sem fim. Com isso, Kant espera que, a partir da “mera” reflexão, sejamos capazes de ampliar a nossa noção de gosto – combatendo até mesmo o egoísta estético, isto é, “aquele ao qual o próprio gosto basta”¹²⁷. A “mera” reflexão desloca-nos dos nossos interesses privados, transporta-nos para fora de nós, faz com que nos esqueçamos de nós mesmos (livramo-nos provisoriamente de nós mesmos? Será essa a “fórmula” secreta do prazer?) e isso justamente “eleva” (ou, em termos kantianos, fornece as condições de tornar) o nosso sentimento de prazer, universal.

Após esse percurso, dedicar-nos-emos a partir de agora à questão da universalidade na estética kantiana, pois, como veremos, a “universalidade subjetiva” constitui uma característica marcante e específica dessa Estética. Entre outras teses que pretendemos mostrar e destacar está a de um aparente paradoxo, paradoxo para o qual nos chamou atenção Hannah Arendt. Pode-se formulá-lo assim: o sentimento de prazer (ou desprazer) que, como vimos, resulta de uma operação de reflexão, é *essencialmente subjetivo* e, portanto, o mais íntimo que é possível, mas ao mesmo tempo, ele é precisamente o que há de mais universal dentro da subjetividade. Dito de modo mais sucinto: quanto mais íntimo e “subjetivo”, mais universal! A pergunta é inevitável: seria a alteridade a essência da subjetividade? A “sociabilidade”, como diria Kant?

¹²⁵ MARQUES. O valor crítico do conceito de reflexão, p. 56.

¹²⁶ KANT. (AA, 5:330), CFJ, p. 237.

¹²⁷ KANT. (AA, 7: 130), *Antropologia*, p. 29.

II. A ESTÉTICA KANTIANA

2.1. Universalidade Subjetiva

Se há uma expressão que pode resumir a Estética reflexiva kantiana, esta é certamente “universalista subjetiva”. Segundo o “padrão de gosto”¹, não é necessário ser um entusiasta da música clássica para se ter comprazimento com a quinta sinfonia de Beethoven, com as cantatas de Bach, ou com o poema sinfônico *Uirapuru*, de Villa-Lobos. Nesse sentido, qualquer pessoa com um mínimo de sensibilidade que se proponha a escutá-los, dificilmente discordaria que eles aprazem, ainda que não se compreenda o que existe nelas para o sentimento de comprazimento. Sabemos que nenhuma obra de música, literatura, ou artes plásticas pode ser definida inteiramente por um conceito que advém da experiência empírica. Descartar questões do tipo “isto ou aquilo para *mim* é belo”² constitui um dos maiores desafios enfrentado pela estética kantiana. Fugindo do culto ao cânone, de qualquer decisão arbitrária, isto é, de regras, as questões que Kant se propõe diante deste desafio na *Crítica da faculdade do juízo* são: como podemos falar de uma universalidade estética? E, “existem sentimentos *a priori*”³? Para responder a essas questões, o filósofo leva o prazer estético a “uma direção subjetiva”, recorrendo a uma série de explicações estruturadas para defender a possibilidade de um

¹ Esta expressão faz referência ao texto de Hume *Do padrão de gosto*. Hume a explica: “É natural que procuremos encontrar um *padrão de gosto*, uma regra capaz de conciliar as diversas opiniões dos homens, pelo menos uma decisão reconhecida, aprovando uma opinião e condenando outra. Há uma espécie de filosofia que impede toda esperança de sucesso nessa tentativa, concluindo pela impossibilidade de se vir jamais a atingir qualquer padrão do gosto”. Hume concorda que “o mesmo Homero que agradava a Atenas e Roma há dois mil anos é ainda admirado em Paris e Londres. Todas as diferenças de clima, governo, religião e linguagem foram incapazes de obscurecer sua glória. A autoridade ou o preconceito são capazes de dar uma voga temporária a um mau poeta ou orador, mas sua reputação jamais poderá ser duradoura ou geral. Quando suas composições forem examinadas pela posteridade ou por estrangeiros, o encanto estará dissipado, e seus defeitos aparecerão em suas verdadeiras cores. Pelo contrário, no caso de um verdadeiro gênio, quanto mais suas obras durarem, mais amplo será seu sucesso, e mais sincera a admiração que despertam. Dentro de um círculo restrito há demasiado lugar para a inveja e o ciúme, e até a familiaridade com o indivíduo pode diminuir o aplauso devido a suas obras. Quando desaparecem estes obstáculos, as belezas que naturalmente estão destinadas a provocar sentimentos agradáveis manifestam imediatamente sua energia. E sempre, enquanto o mundo durar, conservarão sua autoridade sobre os espíritos humanos. Vemos portanto que, em meio a toda variedade e capricho do gosto, há certos princípios gerais de aprovação ou de censura, cuja influência um olhar cuidadoso pode verificar em todas as operações do espírito. Há determinadas formas ou qualidades que, devido à estrutura original da constituição interna do espírito, estão destinadas a agradar, e outras a desagradar”. Hume explica que é possível verificar uma uniformidade completa, ou por assim dizer, considerável nas opiniões dos homens saudáveis. Podemos derivar dessa constatação a ideia da “beleza perfeita”. HUME. *Do padrão de gosto*, p. 335-339.

² A respeito desta peculiaridade do gosto ser um juízo universal e ao mesmo tempo singular, Kant acrescenta: “se alguém me lê sua poesia ou leva-me a um espetáculo que ao final não satisfará meu gosto, então ele pode invocar Batteux, ou Lessing ou críticos do gosto ainda mais antigos e mais famosos e todas as regras estabelecidas por eles como prova de que sua poesia é bela; também certas passagens que precisamente não me aprazem podem perfeitamente concordar com regras da beleza (assim como lá são dadas e reconhecidas universalmente): eu tapo os meus ouvidos, não quero ouvir nenhum princípio e nenhum raciocínio, e antes admitirei que aquelas regras dos críticos são falsas ou que pelo menos aqui não é o caso de sua aplicação do que devesse eu deixar determinar meu juízo por argumentos *a priori*, já que ele deve ser um juízo de gosto e não do entendimento ou da razão. KANT. (AA, 5:141), CFJ, p.131.

³ GALEFFI. A filosofia de Immanuel Kant, p. 284.

comprazimento *desinteressado* à ideia de uma universalidade que repousa sobre um princípio estético sintético *a priori*.

Segundo Schopenhauer, “ao que tudo indica, Kant tinha pouca sensibilidade para o belo, que, além disso, provavelmente jamais teve ocasião de ver uma obra significativa”⁴. Entretanto, não podemos desconsiderar que Kant, mesmo passando a vida em Königsberg, não desconhecia a cultura do gosto do momento em que viveu. A sua estética universalista apareceu como uma alternativa para romper o modo como o gosto era visto naquela época, como nos recorda Chédin⁵. De um lado, Kant não ignorou que o gosto muda ao mesmo tempo em diferentes culturas, e que também é possível encontrar gostos diferentes em uma mesma cultura; de outro, diante dessa constatação de que o gosto era relativo, o filósofo conferiu um lugar importante ao gosto na sua estética universalista. Com efeito, Kant parece querer arruinar a ideia de que “cada um possui seu gosto particular”, pois, como ele mesmo alega: “isso equivaleria a dizer: não existe absolutamente gosto algum, isto é, um juízo estético que pudesse legitimamente reivindicar o assentimento de qualquer um”⁶. Por isso, insistiu tantas vezes em afirmar que, a despeito da relatividade do gosto, haveria um enorme e complexo campo teórico da crítica do gosto e da arte ainda a ser devidamente explorado. Ora, isso exigiria, com certeza, um trabalho analítico e dedutivo a ser realizado sobre os juízos estéticos, para chegar então à almejada universalidade subjetiva estética. Assim, nascendo da descoberta de um *a priori* estético, o verdadeiro juízo de gosto deve apenas solicitar a adesão dos outros sem poder recorrer a conceitos ou regras. São considerações como essas, na *Crítica da faculdade do juízo*, que fizeram os paradigmas do gosto perder a sua validade universal *objetiva*.

A “Analítica do Belo”, que é a primeira parte da “Analítica da faculdade de juízo estética”, é composta por quatro momentos: no *Primeiro momento do juízo de gosto, segundo a qualidade*, o belo é representado como algo que não comporta o mínimo de interesse; no *Segundo momento do juízo de gosto, a saber, segundo a quantidade*, o belo deve ser representado de modo universalmente válido. Baseando-se nessas afirmações e no princípio *a priori* (de finalidade sem fim) que discutimos no primeiro capítulo, cremos ser possível fazer frente ao paradoxo de um juízo que se mantém puramente subjetivo e ainda assim atinge uma universalidade. Será este aspecto universal da estética, presente na *Crítica da faculdade do Juízo*, o tema deste capítulo.

⁴ SCHOPENHAUER. *Crítica da Filosofia Kantiana*, p. 178.

⁵ CHÉDIN. *Sur l'esthétique de Kant*, p. 12.

⁶ KANT. (AA, 5: 20), CFJ, p. 57.

No *Primeiro momento do juízo de gosto, segundo a qualidade*⁷, Kant definiu que o juízo de gosto puro não deve ser orientado pelo interesse, pois “todo interesse pressupõe necessidade ou a produz; e, enquanto fundamento determinante da aprovação, ele não deixa mais o juízo sobre o objeto ser livre⁸. Segundo o filósofo, “todo interesse vicia o juízo de gosto e tira-lhe a imparcialidade”⁹. É o *desinteresse*, uma noção central que aparece logo no primeiro momento da “Analítica do belo”, e fornece uma condição *sine qua non* para que haja um juízo de gosto puro, pois o interesse é o comprazimento que se liga à representação da existência de um objeto. No juízo de gosto puro, o que está em jogo é sempre o julgamento e o prazer da “mera” reflexão do sujeito, em relação ao seu próprio sentimento de vida.

Além de contribuir para a autonomia do juízo de gosto, a noção de *desinteresse* também é uma das condições necessárias, conforme Kant elucida na CFJ, para assegurar à sua estética a pretensão de universalidade. Nesse sentido, dizemos que toda e qualquer representação estética precisa ser referida única e exclusivamente ao sujeito e ao seu sentimento, e jamais ao objeto, pois, como afirma Kant, “cada um tem de reconhecer que aquele juízo sobre a beleza, ao qual se mescla o mínimo de interesse [pelo objeto], é muito faccioso e não é nenhum juízo-de-gosto puro”¹⁰. A universalidade só ocorre quando se torna possível uma complacência desinteressada e livre. O desinteresse é, na verdade, condição da universalidade estética. Caso a noção de beleza não se referisse exclusivamente ao sujeito e ao seu sentimento, por si mesma ela não seria nada¹¹.

Kant nos chama atenção, no *Primeiro momento do juízo de gosto*, para uma confusão de palavras bem usual no senso comum, a qual envolve os modos de representação dos sentimentos de prazer e desprazer, tais como: agradável, bom e belo. O filósofo demonstra que não se distingue, no senso comum, os *sentimentos* estéticos (prazer e desprazer) de reflexão das *sensações* que são instantânea e imediatamente produzidas pela intuição empírica do objeto, isto é, não se diferencia o juízo (de reflexão) estético puro de um juízo empírico dos sentidos, proveniente do mero agrado.

Até 1781, quando foi publicada a primeira edição da *Crítica da razão pura*, Kant acreditava que “os conceitos de prazer e desprazer, de desejos e inclinações, etc.”¹² eram de origem exclusivamente empírica e em virtude disso, não eram suficientes para decidir sobre disputas estéticas e muito menos para fundamentar a pretensão de validade dos juízos.

⁷ KANT. (AA, 5:146), CFJ, p. 133.

⁸ KANT. (AA, 5: 16), CFJ, p. 55.

⁹ KANT. (AA, 5:38), CFJ, p. 69.

¹⁰ KANT. (AA, 5:7), CFJ, p.50.

¹¹ Cf. KANT. (AA, 5: 30), CFJ, p. 63.

¹² KANT. (AA, 3-4-B29), CRP, p. 55.

Entretanto, em um fragmento de 1787 muito anterior à terceira *Crítica*, Kant já suspeitava que “o que está de acordo com as leis universais e subjetivas do conhecimento (não da sensação) do homem é belo e apraz [*gefällt*] na reflexão, simplesmente porque está em harmonia com as condições da reflexão. O belo deleita [*vergnügt*] apenas em sociedade, mas apraz [*gefällt*] também na solidão”¹³. Portanto, nesse fragmento constatamos que, talvez, Kant já desconfiasse da possibilidade de estabelecer uma diferença entre uma universalidade objetiva, ligada às categorias e ao conhecimento e uma universalidade subjetiva, relacionada à reflexão.

Dessa forma, o filósofo transcendental desenha, de maneira inédita e de importância primordial, um território universalista para a estética do gosto, ao estabelecer distinções nessas “expressões estéticas na linguagem comum”¹⁴. Essas dessemelhanças consolidam-se em 1790 na CFJ quando Kant diferencia as *representações* estéticas dos *juízos* estéticos. Eis o primeiro contraste:

Representações dadas em um juízo podem ser empíricas (por conseguinte estéticas); mas o juízo que é proferido através delas é lógico se elas são referidas no juízo somente ao objeto. Inversamente, porém – mesmo que as representações dadas fossem racionais, mas em um juízo fossem referidas meramente ao sujeito (seu sentimento) – elas são sempre estéticas.¹⁵

E Kant prossegue na distinção entre de *sensação* e *sentimento*, presente nas representações estéticas e no juízo estético:

“sensação” é uma representação objetiva dos sentidos; e para não correremos sempre o perigo de ser falsamente interpretados, queremos chamar aquilo que sempre tem de permanecer simplesmente subjetivo, e que absolutamente não pode constituir nenhuma representação de um objeto, pelo nome, aliás, usual de *sentimento*.¹⁶

Às distinções (entre representações e juízos estéticos; entre sensações e sentimentos) mencionadas nas citações acima, corresponde outra distinção de igual importância e à qual também já nos referimos: a diferença entre o agradável e o belo. Essa última distinção será reiterada muitas vezes nos primeiros quatro momentos da “Analítica do belo”. Numa delas, Kant considera o agradável como algo que “apraz aos sentidos [inteiramente] na sensação”¹⁷. E perguntamos: o que quer dizer “apraz aos sentidos na sensação”? Em busca de uma resposta possível, apelamos para Alberto Caeiro, heterônimo do poeta Fernando Pessoa:

¹³ GUYER. *Kant and the Claims of Taste*, p.24

¹⁴ LOPARIC. *Acerca da sintaxe e da semântica dos juízos estéticos*, p.57.

¹⁵ KANT. (AA, 5:5), CFJ, p. 48.

¹⁶ KANT. (AA, 5: 9), CFJ, p. 51.

¹⁷ KANT. (AA, 5: 7), CFJ, p. 50.

Sou um guardador de rebanhos.
 O rebanho é os meus pensamentos
 E os meus pensamentos são todos sensações.
 Penso com os olhos e com os ouvidos
 E com as mãos e os pés
 E com o nariz e a boca.

Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
 E comer um fruto é saber-lhe o sentido¹⁸.

De modo surpreendentemente próximo de Kant, Caeiro nos dá uma oportuna definição de “sensação”. Deixando de lado a engenhosíssima associação entre pensamento e sensação que o poeta (e só um poeta poderia fazê-lo) faz e que seria inadmissível para o filósofo transcendental, voltemo-nos para os versos que se seguem, quando Caeiro define as sensações pelos *sentidos*: visão (“penso com os olhos”); audição (“e com os ouvidos”); tato (“com as mãos e os pés”); olfato (“com o nariz”) e paladar (“[com] a boca”). O “agradável” para Kant é distinto do “belo” exatamente porque ele lida com os *sentidos*, “materiais”, no entender do filósofo, por oposição ao sentimento que se detém exclusivamente nas *formas* dos objetos. Por isso, o prazer com o “agradável” (ao qual Kant refere, de modo extremamente rigoroso, o termo “sensação”) é imediato, promovido pela relação dos nossos “sentidos” (visão, audição etc.) com as coisas do mundo (objetos).

Não é nosso intuito, de modo algum, restringir o alcance da poesia de Fernando Pessoa a uma ilustração dos conceitos kantianos! Seria um verdadeiro insulto a essa poesia ignorar sua pretensão anti-metafísica, entre outras, ao exigir, por exemplo, materialidade e corporeidade ao pensamento (“os meus pensamentos são todos sensações”). Embora se possa aproximar o “tema” do poema de Alberto Caeiro com a questão do “agradável”, de acordo com a terminologia estritamente kantiana, não é o caso de classificar o *poema* como tal, uma vez que, tratando-se de uma inegável obra de arte (bela ou sublime), estamos lidando com “formas” e “sentimentos”, penetrando, portanto, o domínio que Kant designaria ser “da reflexão”. Ao tratar como “pensamento” o cheiro da flor ou o sabor do fruto, Caeiro podia até estar conscientemente confundindo aquelas fronteiras tão caras à Estética kantiana entre o agradável, o belo e o bom.

Voltando a Kant, vemo-lo excluir do território da CFJ tudo o que é efêmero, privado e interessado, que são as características do agradável ou dos juízos empíricos dos sentidos. Exatamente por sua materialidade e sem pretender examinar a particularidade desses juízos, ele afirma que seria tolice da nossa parte contestar ou “censurar como incorreto o juízo de outros,

¹⁸ PESSOA. *Poesia completa de Alberto Caeiro*, p. 34.

que é diverso do nosso”¹⁹, uma vez que, nesses casos, não seria possível reivindicar qualquer universalidade. E, não havendo universalidade, em última instância, pode-se mesmo perguntar se os juízos sobre o agradável seriam matéria ou objeto da filosofia. O filósofo transcendental conclui então que a respeito do agradável, vale o princípio: “*cada um tem seu próprio gosto (dos sentidos)*”²⁰.

A expressão “*gosto dos sentidos*”²¹ foi usada para definir o gosto do agradável, pois o agradável “efetivamente produz prazer”²², de tipo diferente do prazer com o belo e o bom. Não há dúvida de que Kant força um pouco *teoricamente* (apelando para a distinção, por exemplo, entre matéria e forma) a diferença entre os prazeres que, na prática, são evidentes. Ninguém pode recusar que o prazer de “comer um fruto” é absolutamente distinto daquele de ver um quadro de Cézanne onde estão representadas várias maçãs. Ora, é preciso perceber que o agradável, prazer que é produzido numa determinada relação sujeito-objeto, advém de simples gozo particular, *individual* (poderíamos até dizer: “egoísta”) dos sentidos. E que este prazer é totalmente diferente do prazer presente no juízo de gosto, que depende da reflexão. Finalmente, conclui Kant, o agradável não é universal. Acerca dessa contingência no juízo de gosto empírico, Lebrun, em *Kant e o fim da metafísica*, observa que:

Mesmo se um juízo de agrado obtém a unanimidade, ela sempre será considerada como contingente; mesmo se, de fato, julgo em nome de todos os outros, de direito profiro apenas para mim. Ao inverso, mesmo se ninguém assente ao meu juízo de gosto, tenho o sentimento de julgar universalmente. [...] o prazer desinteressado é signo de uma pretensão espontânea à universalidade²³.

Em outras palavras, dizemos que a unanimidade do agradável, qualquer que seja a sua pretensão, só se torna possível comparativamente através de regras gerais (empíricas) e jamais se tornam universais subjetivas *a priori*, como é o caso do juízo de gosto sobre o belo, que analisaremos mais cuidadosamente a seguir.

Em oposição ao agradável, o bom pode ser definido como aquilo “que apraz mediante a razão pelo simples conceito”²⁴. O bom foi dividido por Kant de dois modos: o bom para (útil) e o bom *em si*. O primeiro apraz, de acordo com Kant, somente como meio, enquanto o segundo apraz por si mesmo. Para declarar algo como bom, é necessário, portanto, saber o que a coisa deva ser, isto é, ter previamente um conceito dela. Essa explicação sobre o bom ilustra

¹⁹ KANT. (AA, 5:19), CFJ, p. 57.

²⁰ KANT. (AA, 5: 19), CFJ, p. 57.

²¹ KANT. (AA, 5: 22), CFJ, p. 58.

²² KANT. (AA, 5. 62), CFJ, p. 82.

²³ LEBRUN. *Kant e o fim da metafísica*, pp. 485-492.

²⁴ KANT. (AA, 5:10), CFJ, p. 52.

que, nesse caso, a universalidade é objetiva ou “lógica”. Esta universalidade jamais seria estética, pois a satisfação com o bom depende do objeto, e em que medida ele está de acordo com um conceito de fim.

O que se nota é que tanto o agradável quanto o bom estão ligados a interesse²⁵ e ao seu objeto, pois ambas as experiências contêm um conceito de fim. Segundo Kant, “todo fim, se é considerado como fundamento do comprazimento, comporta sempre um interesse como fundamento de determinação do juízo sobre o objeto do prazer. Logo, não pode haver nenhum fim subjetivo como fundamento do juízo de gosto”²⁶. A partir daí, compreende-se que:

O agradável e o bom têm ambos uma referência à faculdade da *apetição* e nesta medida trazem consigo, aquele um comprazimento patologicamente condicionado (por estímulos), este um comprazimento prático, a qual não é determinado simplesmente pela representação do objeto, mas ao mesmo tempo pela representada conexão do sujeito com a existência do mesmo. Não simplesmente o objeto apraz, mas também sua existência. Contrariamente, o juízo de gosto é meramente *contemplativo*, isto é, um juízo que, indiferente em relação à existência de um objeto, só considera sua natureza em comparação com o sentimento de prazer e desprazer. Mas esta própria contemplação é tampouco dirigida a conceitos, pois o juízo de gosto não é nenhum juízo de conhecimento (nem teórico nem prático), e por isso tampouco é fundado sobre conceitos e nem os tem por fim²⁷.

Logo se percebe, a partir do trecho mencionado, que na medida em que tentamos julgar os objetos simplesmente segundo conceitos, temos que excluir de imediato a ideia de que este juízo seja estético. Tal delimitação no julgamento estético ocorre, por assim dizer, na medida em que Kant considera o conceito com relação ao objeto ao qual ele se refere como uma espécie de “causalidade” ou “conformidade a fins”. Poderíamos chamar essa última “conformidade a fins” de “teórica”, uma vez que o “fim” dela é o próprio objeto (de conhecimento). Enquanto o fim da conformidade a fins estética (embora não sejam esses os termos de Kant) é um “estado de ânimo”²⁸. Quando recorremos a conceitos, “toda a representação da beleza é [sempre] perdida”²⁹.

A medida da discrepância entre o agradável e o bom em relação ao belo é dada pela questão do interesse. Pois, o juízo sobre o belo não depende de nenhum interesse do sujeito em relação o que a coisa é, isto é, de um conceito determinado para proporcionar prazer. O belo acontece apenas na experiência do sujeito desinteressado diante de uma representação de um

²⁵Kant ainda faz um adendo apontando que o absolutamente bom, isto é, o bem moral – comporta o máximo de interesse.

²⁶KANT. (AA, 5:34), CFJ, p. 66.

²⁷KANT. (AA, 5: 14), CFJ, p. 54. Grifos meus.

²⁸KANT, (AA, 5: 33), CFJ, p. 64

²⁹KANT. (AA, 5;25). CFJ, p. 60.

objeto. Conclui-se então disso que “o belo é aquilo que apraz universalmente sem conceito”³⁰. Esse *desinteresse* pelo objeto constitui a possibilidade de garantir uma condição subjetiva³¹ “livre de si mesmo” para a universalidade, pois o juízo de gosto é meramente *contemplativo*, isto é, um juízo que, indiferente em relação à existência de um objeto, só considera sua natureza em comparação com o sentimento de prazer e desprazer³². O comprazimento no belo advém da “mera” reflexão sobre uma representação do objeto.

Dessa forma, na *Explicação do belo inferida do primeiro momento*, Kant define que o “gosto é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante um comprazimento ou descomprazimento *independente* de todo *interesse*. O objeto de uma tal complacência chama-se *belo*”³³. Vale lembrar que: “o juízo de gosto é sempre proferido como um juízo singular sobre o objeto”³⁴ e que mesmo assim, tem a pretensão à universalidade subjetiva (sem fundamento conceitual).

Kant utiliza a expressão “gosto da reflexão”³⁵ para explicar o sentimento interno que ocorre com o sujeito no juízo sobre o belo. O gosto da reflexão aparece como diferente do gosto dos sentidos, que “profere meramente juízos privados [...], o gosto da reflexão, profere pretensos juízos comumente válidos (públicos)”³⁶ na medida em que declaramos de forma espontânea algo como belo, “não possuímos como *fundamento determinante nenhum interesse*”³⁷. Kant observa que contrariamente ao gosto dos sentidos, que declara que “isto é agradável *para mim*” e não “isto é agradável”, o juízo sobre o belo diz: “esta flor é bela”³⁸ e que seria até “ridículo” declarar

³⁰KANT. (AA, 5:32), CRJ, p. 64.

³¹“Se juízos de gosto (identicamente aos juízos de conhecimento) tivessem um princípio objetivo determinado, então aquele que os profere segundo esse princípio reivindicaria necessidade incondicionada de seu juízo. Se eles fossem desprovidos de todo princípio, como os do simples gosto dos sentidos, então ninguém absolutamente teria a ideia de alguma necessidade dos mesmos. Logo, eles têm que possuir um princípio subjetivo, o qual determine, somente através de sentimento e não de conceitos, e contudo de modo universalmente válido, o que apraz ou desapraz. Um tal princípio, porém, somente poderia ser considerado como um *sentido comum*, o qual é essencialmente distinto do entendimento comum, que às vezes também se chama *senso comum (sensus communis)*; neste caso, ele não julga segundo sentimento, mas sempre segundo conceitos, se bem que habitualmente somente ao modo de princípios obscuramente representados. Portanto, somente sob a pressuposição de que exista um sentido comum (pelo qual, porém, não entendemos nenhum sentido externo, mas o efeito decorrente do jogo livre de nossas faculdades de conhecimento), somente sob a pressuposição, digo eu, de um tal sentido comum o juízo de gosto pode ser proferido”. KANT. (AA, 5: 65), CFJ, pp. 83-84.

³²KANT. (AA, 5: 14), CFJ, p. 54.

³³ KANT. (AA, 5: 16), CFJ, p. 55.

³⁴ KANT. (AA, 5: 142), CFJ, p. 131.

³⁵ KANT. (AA, 5: 22), CFJ, p. 58.

³⁶ KANT. (AA,5:22), CFJ, p. 58.

³⁷ KANT. (AA,5:162), CFJ, p. 143.

³⁸ Kant esclarece mais esta questão quando diz: O entendimento pode, pela comparação do objeto sob o aspecto da complacência com o juízo de outros, formar um juízo universal: por exemplo, “todas as tulipas são belas”, mas este então não é um juízo de gosto e sim um juízo lógico, que faz da relação de um objeto ao gosto o predicado das coisas de uma certa espécie em geral. Unicamente aquilo, porém, pelo qual considero uma dada tulipa singular bela, isto é, considero minha complacência nela válida universalmente, é um juízo de gosto. Sua peculiaridade, porém, consiste em que, embora ele tenha validade meramente subjetiva, ele contudo estende a sua pretensão a todos os

“esta flor é bela *para mim*”³⁹. Embora o juízo “esta flor é bela” tenha aparência de um juízo lógico, objetivo, como qualquer outro, o predicado “bela” no juízo de gosto não corresponde a qualquer propriedade da flor, mas apenas uma experiência subjetiva que a representação puramente formal de um objeto pode provocar de forma singular e ao mesmo tempo universal em mim.

Kant utiliza as flores no *Terceiro momento da analítica sobre belo* para distinguir dois tipos de beleza: “a beleza livre (*pulchritudo vaga*) e a beleza simplesmente aderente (*pulchritudo adhaerens*)”⁴⁰. A respeito dessas belezas, acrescenta:

A primeira, não pressupõe nenhum conceito do que o objeto deva ser; a segunda pressupõe um tal conceito [...]. Os modos da primeira chamam-se belezas (por si subsistentes) desta ou daquela coisa; a outra, como aderente a um conceito (beleza condicionada), é atribuída a objetos que estão sob o conceito de um fim particular⁴¹.

As flores são sempre belezas naturais livres e ninguém, a não ser um botânico ou alguém que conheça esta ciência, pode responder exatamente o que seja uma flor. E até mesmo este botânico, segundo Kant, saberá apenas descrever de modo científico (o que quer dizer: segundo suas leis *internas*) que ela corresponde a um órgão reprodutor das angiospermas. Portanto, sem levar em conta qualquer perspectiva estética (o que quer dizer: as formas *externas*) específica do juízo de gosto sobre a flor. Assim sendo, nenhum conceito do que a *coisa deva ser*, isto é, o que é uma flor, pode ser considerado como fundamento de um juízo de gosto, pois o juízo de gosto apenas postula que algo é belo a partir da forma pura e simples da representação. Aqui se poderia perguntar: como é possível algo ser belo pela simples representação? Kant recorre a vários exemplos para nos responder a esta questão.

O canto de um pássaro – abrisileiremos o exemplo de Kant e pensamos no misterioso e mágico Uirapuru, pássaro considerado como “o músico” da fauna brasileira – “não pode ser submetido a nenhuma regra musical”⁴². É nesse sentido que o canto de um pássaro pode ser considerado como *beleza livre*. O ajuizamento de uma *beleza livre*, como definida por Kant, só é possível quando julgamos segundo a mera forma. Ao julgarmos dessa maneira, o juízo de gosto pode ser considerado como um *autêntico* juízo de gosto puro. A imaginação na representação de uma beleza livre permanece “livre”, isto é, ela não se submete às regras do

sujeitos, como se ele pudesse ocorrer sempre caso fosse um juízo objetivo, que assenta sobre fundamentos cognitivos, e pudesse ser imposto mediante uma prova. KANT. (AA, 5: 142), CFJ, pp. 131-132.

³⁹ C.f Kant (AA, 5: 19), CFJ, p. 57

⁴⁰ KANT. (AA,5:48), CFJ, p. 75.

⁴¹ KANT. (AA,5:48), CFJ, p. 75.

⁴² KANT. (AA, 5: 72), CFJ, p. 89

entendimento, cujos conceitos permanecem sempre indeterminados ou inadequados. Em oposição à noção de beleza livre, a beleza dita aderente é aquela que depende de um conceito, isto é, de uma finalidade e de um fim. Os exemplos que Kant nos fornece são: um edifício, a beleza de um ser humano, um cavalo (quando é utilizado como meio de transporte). O comprazimento neste tipo de beleza é fundado sobre um conceito, o objeto belo aderente é sempre encarado do ponto de vista de uma função e assim, nosso juízo sobre eles não constituem nenhum juízo de gosto livre e puro. A gente se pergunta, por exemplo: a beleza das pernas do cavalo não está “contaminada” por uma avaliação quanto à força delas para suportar o peso da charrete? E a beleza do prédio que foi construído para ser uma igreja não é secundária com relação à função principal que é a de acolher a multidão de fiéis de modo confortável?

Em suma, “um juízo de gosto seria puro com respeito a um objeto de fim interno determinado somente se o julgante não tivesse nenhum conceito desse fim ou se abstraísse dele em seu juízo”⁴³. Ao pronunciar que “esta flor é bela”, suspendemos a nossa relação cotidiana com o mundo, o que quase sempre quer dizer nossa relação instrumental e utilitária com o mundo e nos dispomos a “demorarmo-nos (*weilen*) na contemplação do belo, porque esta contemplação fortalece e reproduz a si própria”⁴⁴. O belo vivifica, intensifica as forças vitais na medida em que nós nos deixamos levar pela contemplação. Logo, o “belo é o que apraz no simples ajuizamento”, isto é, não mediante uma sensação ou um conceito fornecido pelo entendimento. Mas então que tipo de beleza é esta? Ela não é uma concepção de ordem intelectual, mas talvez seja, como descreve com precisão Alberto Caeiro, “o nome que eu dou em troca do agrado” que um objeto pode me fornecer:

Às vezes, em dias de luz perfeita e exacta,
Em que as cousas têm toda a realidade que podem ter,
Pergunto a mim próprio devagar
Por que sequer atribuo eu
Beleza às cousas.

Uma flor acaso tem beleza?
Tem beleza acaso um fruto?
Não: têm cor e forma.
E existência apenas.
A beleza é o nome de qualquer cousa que não existe
Que eu dou às cousas em troca do agrado que me dão.
Não significa nada.
Então porque digo eu das cousas: são belas?⁴⁵

⁴³ KANT. (AA, 5: 52), CFJ, p. 77.

⁴⁴ KANT. (AA, 5: 37), CFJ, p. 38.

⁴⁵ PESSOA. *Poesia completa de Alberto Caeiro*, p. 51.

Dizer que beleza é o nome que eu dou as coisas que me agradam é o mesmo que dizer que a beleza em si (ou objetivamente) não significa nada; que a beleza só é algo se referida ao sujeito; finalmente, como formula Kant no terceiro momento da “Analítica do Belo”, 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*”⁴⁶. Portanto, se a beleza fornece algum agrado, ele ocorre de modo *involuntário*, sem que o intencionemos ou ainda, repetindo Kant, sem que algum fim seja representado previamente em/por nós. A experiência estética sobre “o que pode ser belo” permanece em aberto tanto em Kant quanto em Alberto Caieiro. Disso resulta espontaneamente que o sujeito tem de comprazer-[se] sem nenhum interesse⁴⁷. A contemplação permanece ativa, livre, singular e universal. A pergunta que se segue dessa afirmação é: como é possível um juízo (no caso, isto é belo?) ser singular e, ao mesmo tempo, universal? Kant responderia que:

Se [alguém], porém, toma algo por belo, então atribui a outros precisamente a mesma complacência: ele não julga simplesmente por si [como ocorre no julgamento sobre o agradável], mas por qualquer um e neste caso fala da beleza *como se* ela fosse uma propriedade das coisas. Por isso ele diz: a coisa é bela, e não conta com o acordo unânime de outros em seu juízo de complacência porque ele a tenha considerado mais vezes em acordo com o seu juízo, mas a exige deles⁴⁸.

Quando declaro algo agradável” estou expressando um prazer *interessado* (ou *apetitivo*, pois todo “interesse” em Kant refere-se necessariamente à apetição) que o próprio objeto da sensação suscita em mim e esta declaração não “traz consigo uma *quantidade* estética da universalidade, isto é, da validade para qualquer um”⁴⁹. Enquanto a complacência que determina se algo é belo é independente de todo e qualquer interesse do sujeito em relação ao objeto. Estritamente falando, pouco importa se a coisa existe de fato, isto é, para contemplação do belo, pouco importa a existência *material* do objeto. Nem sempre se tem em mente que, na análise kantiana do sentimento do belo é o próprio julgamento que está em questão, e ele ocorre através da simples contemplação (intuição⁵⁰ e reflexão).

É importante lembrar aqui a distinção entre o juízo de gosto e o juízo lógico para entender o julgamento estético. Enquanto o juízo lógico subsume uma representação a um conceito do objeto, o juízo de gosto não subsume a representação a nenhum conceito, pois a

⁴⁶ KANT. (AA, 5: 61), CFJ, p. 82.

⁴⁷ KANT. (AA, 5: 115), CFJ, p. 114.

⁴⁸ Cf. KANT. (AA, 5: 20), CFJ, p. 57. Grifo meu.

⁴⁹ KANT. (AA, 5: 25), CFJ, p.60.

⁵⁰ Lembramos que aqui, o termo “intuir” é visto apenas como uma receptividade das representações estéticas e que em nada contribui para o conhecimento do objeto (ainda que contenha as condições subjetivas para um conhecimento em geral).

imaginação permanece “livre” e produtora, isto é, sem se submeter a uma regra fixa do entendimento. O jogo das faculdades no juízo de gosto apenas compara os nossos juízos com os juízos que são possíveis, sem se preocupar com o conhecimento ou com a realidade do objeto. Não pode haver nenhuma regra de gosto objetiva que determine através de conceitos que o belo seja universal⁵¹.

Dizemos que no juízo lógico a universalidade é deduzida através de conceitos, regras e leis. Apesar de o juízo de gosto assemelhar-se formalmente ao juízo lógico quando afirma uma universalidade e uma necessidade, a universalidade estética é totalmente distinta, pois nela importam apenas as condições reflexivas do sujeito que julga e não os conceitos do objeto que é julgado. Diferentemente do prazer com o agradável, o prazer no belo é um prazer simples, pois “não é nem um prazer do gozo, nem de uma atividade legal, tampouco contemplação raciocinante segundo ideias; mas um prazer da simples reflexão”⁵². Ainda sobre esse sentimento de o prazer e sua universalidade, podemos considerar que “não é o prazer [em si], mas a validade universal deste prazer, que é percebida como ligada na mente ao simples ajuizamento de um objeto, e que é representada *a priori* em um juízo de gosto como regra universal para a faculdade do juízo e válida para qualquer um”⁵³.

Além do agradável, o belo se diferencia do bom, mas, apesar de sua profunda distinção do sentimento moral, Kant chega a se referir ao sentimento do belo como um “dever”, como escreve na seguinte passagem:

O juízo de gosto imputa o assentimento a qualquer um; e quem declara algo belo quer que qualquer um *deva* aprovar o objeto em apreço e igualmente declará-lo belo. O *dever*, no juízo estético, segundo todos os dados que são requeridos para o ajuizamento, é, portanto ele mesmo expresso só condicionadamente. Procura-se ganhar assentimento de cada um, porque se tem para isso um fundamento que é comum a todos; com esse assentimento também se poderia contar se apenas se estivesse sempre seguro de que o caso seria subsumido corretamente sob aquele fundamento como regra da aprovação⁵⁴.

Em outras palavras, no juízo estético que é um juízo-de-reflexão formal, o sujeito imputa o comprazimento a qualquer um como necessário; seu sentimento de prazer está fundado em algo que funciona como um princípio *a priori*, cuja jurisdição, todavia, está “restrita” à subjetividade (mas, temos de observar aqui que o princípio deve funcionar para toda e qualquer subjetividade, e é aí, precisamente, onde reside a “universalidade”), jurisdição essa que *não* pode

⁵¹KANT. (AA, 5: 53), CFJ, p. 77.

⁵²KANT. (AA, 5: 155), CFJ, p. 138.

⁵³KANT. (AA, 5: 150), CFJ, p. 135.

⁵⁴KANT. (AA, 5:64), CFJ, p.83 – Grifo do autor.

ser estendida à objetividade, isto é, não é capaz de reger a natureza, mas somente o conceito de natureza em nós⁵⁵.

O outro modo de Kant formular a necessidade no juízo de gosto é chamá-la de necessidade *exemplar* (4º momento da “Análítica do Belo”), isto é, uma necessidade voltada para a concordância de todos os sujeitos com um juízo que pode ser considerado como um exemplo da regra universal, e que, entretanto, não pode ser uma regra objetiva. Podemos assumir que a necessidade que afeta o sentimento do belo não é nem teórica, uma vez que ela não deriva da aplicação de conceitos, nem prática, como ocorre no caso do “bom”, seja do “bom para”, i.e., da utilidade, seja do “bom em si”, i.e., da vontade racional. Aqui, não temos de examinar (ou comparar) o caso do “agradável”, pelo fato de este tipo de juízo ser, para Kant, um juízo empírico, *a posteriori*, e não poder, portanto, reivindicar qualquer necessidade ou universalidade. A necessidade que afeta o sentimento do belo está referida ao *juízo*, lembrando mais uma vez que a Estética de Kant está fundada no juízo! E é o juízo que, referido ao comprazimento, aparece como “exemplo de uma regra que ele não pode indicar”, constituindo assim essa necessidade de um modo bastante peculiar, a qual só vem endossar a universalidade subjetiva. Tentemos compreender melhor esta necessidade:

Não é uma necessidade objetiva teórica, na qual pode ser conhecido *a priori* que qualquer um *sentirá* esta complacência no objeto que denomino belo; nem será uma necessidade prática, na qual, através de conceitos de uma vontade racional pura – que serve de regra a entes que agem livremente – esta complacência é a consequência necessária de uma lei objetiva e não significa senão simplesmente (sem intenção ulterior) se deve agir de um certo modo. Mas, como necessidade que é pensada em um juízo estético, ela só pode ser denominada exemplar, isto é, uma necessidade do assentimento de todos a um juízo que é considerado como exemplo de uma regra universal que não se pode indicar. Visto que um juízo estético não é nenhum juízo objetivo e de conhecimento, esta necessidade não pode ser deduzida de conceitos determinados e não é, pois, apodítica⁵⁶.

De acordo com Kant, em um juízo determinante, isto é, em um juízo lógico, “os conceitos formam o seu conteúdo (pertencente ao conhecimento do objeto)”⁵⁷. No juízo de gosto, por sua vez, nada pode ser determinado por conceitos, porque “ele se funda somente sobre a condição formal subjetiva de um juízo em geral”⁵⁸. Neste juízo não é possível encontrar nenhum conceito de objeto como fundamento do juízo, pois o juízo, como já foi dito antes, apenas “requer a concordância de duas *faculdades* de representação, a saber, da faculdade da

⁵⁵ Cf. KANT. (AA, 5:149), CFJ, p. 135.

⁵⁶ KANT. (AA, 5: 62-63), CFJ, p.82

⁵⁷ KANT. (AA, 5:145), CFJ, p.133.

⁵⁸ KANT. (AA, 5:145), CFJ, p.133.

imaginação (para a intuição e a composição do múltiplo da mesma) e do entendimento (para o conceito como representação da unidade desta compreensão)⁵⁹. Repetindo que, apesar de o sentimento de prazer intensificar aquelas capacidades, potências (*Kraft*) ou, simplesmente, as “faculdades”, como se costuma traduzir, o conceito (de belo) permanecerá sempre (até o fim da CFJ) indeterminado. O que não quer dizer necessariamente sua ausência; pode querer dizer sua proliferação! Será legítimo afirmar que essa intensidade ou intensificação das faculdades se deve justamente à indeterminação conceitual? E que a “indeterminação” conceitual pode significar “excesso” e não “carência” de conceitos?

Sobre este acordo entre as faculdades, Kant acrescenta:

Visto que a liberdade da faculdade da imaginação consiste no fato de que esta esquematiza sem conceitos, assim o juízo de gosto tem que assentar sobre uma simples sensação das faculdades reciprocamente vivificantes da imaginação em sua liberdade e do entendimento com sua conformidade a leis, portanto, sobre um sentimento que permite ajuizar o objeto segundo a conformidade final da representação (pela qual um objeto é dado) à promoção da faculdade do conhecimento em seu livre jogo⁶⁰.

Além do seu aspecto essencialmente universal, a Estética kantiana pode ser caracterizada por sua reivindicação de “autonomia”. É por isso que Kant afirma, no §8, que “a gente quer submeter o objeto aos seus próprios olhos, *como se* seu comprazimento dependesse da sensação; e contudo, se a gente então chama o objeto de belo, crê ter em seu favor uma voz universal e reivindica a adesão de qualquer um”⁶¹. Tentando desdobrar um pouco o sentido daquela autonomia, diríamos que ela decorre exatamente de o juízo estético não estar fundado em conceitos e assim, não poder ser designado como um juízo lógico e objetivo. Todos têm de concordar que $2 + 2 = 4$. Agora, que algo seja belo, será sempre possível discutir, duvidar, questionar. O que significa que cada um tem de formular, “construir” o seu próprio gosto. Autonomia estética, em Kant, portanto, não deixa de ligar-se de certo modo à autonomia moral.

Ao mesmo tempo, essa formulação, construção ou orientação subjetivas parecem “obedecer” àquilo que Kant chamou de “voz universal”⁶², que aparece no *Segundo momento do juízo de gosto, a saber, o da quantidade*. Recuando um pouco, lemos no início do § 6, no qual o “Segundo momento” começa, nosso filósofo insistir na “ordem das razões” e afirmar que a explicação – a de que “o belo é representado sem conceitos como objeto de comprazimento

⁵⁹ KANT. (AA, 5:146), CFJ,p.133.

⁶⁰ KANT. (AA, 5:146), CFJ, p. 133.

⁶¹ KANT. (AA, 5: 25), CFJ, p. 60.

⁶² KANT. (AA, 5: 25-26), CFJ, p. 60.

universal”⁶³ – “é inferida da sua explicação anterior, como um objeto de comprazimento independente de todo interesse”⁶⁴. Tentando acompanhar a explicação kantiana, só é possível deduzir a universalidade do juízo de gosto se nele nenhuma condição privada servir de fundamento. Isso significa que o fundamento determinante do juízo de gosto vem “da reflexão [singular] do sujeito [desinteressado] sobre o seu próprio estado (de prazer ou desprazer), com rejeição de todos os preceitos e regras”⁶⁵. Em outras palavras, só se torna possível falar de uma universalidade quando se compreende que no belo, o objeto do comprazimento é independente do interesse:

[...] conseqüentemente, se tem que atribuir ao juízo de gosto, com a consciência da separação nele de todo interesse, uma reivindicação de validade para qualquer um, sem universalidade fundada sobre objetos, isto é, uma reivindicação de universalidade subjetiva tem que estar ligada a esse juízo⁶⁶.

Para que o comprazimento do juízo estético puro seja considerado válido para qualquer um, segundo Kant, seria necessário que todos os sujeitos julgassem segundo uma *finalidade sem fim*. Esta indeterminabilidade presente na conformidade a fins no julgamento fornece à “mera” reflexão uma “vivificação das forças vitais”. Allison resume este pensamento subjetivo kantiano da seguinte maneira: “Se x é subjetivamente conforme a fins para mim, então tem que ser subjetivamente conforme a fins para todos”⁶⁷. Em outras palavras, quando o sujeito se sente inteiramente livre, isto é, livre de inclinação ou qualquer outro interesse, é possível pressupor que o prazer, isto é, a vivificação das forças vitais, que ocorre nele de forma *desinteressada*, seja compartilhada. Aqui, novamente, entra em jogo a famosa expressão kantiana *como se*, que aparece quando nos referimos ao julgamento estético *como se* ele fosse um juízo lógico.

Na primeira *Crítica*, o entendimento corresponde a uma faculdade de produzir conceitos. Apesar de o juízo estético possuir uma semelhança com juízo lógico na medida em que ambos pressupõem uma *validade comum*, o que é notoriamente diferente na experiência estética em relação à experiência do conhecimento, isto é, a estrutura *a priori* do juízo de gosto em relação à estrutura *a priori* do juízo de conhecimento, é que a validade do juízo estético não está fundada em conceitos. Deve-se entender que a universalidade estética é válida para qualquer um na medida em que ela surge de um sentimento *desinteressado* do sujeito.

⁶³ KANT. (AA, 5: 17), CFJ, p. 56.

⁶⁴ KANT. (AA, 5: 17) CFJ, p. 56.

⁶⁵ KANT. (AA, 5: 143), CFJ, p. 132.

⁶⁶ KANT. (AA, 5: 18), CFJ, p. 56.

⁶⁷ ALLISON. O *quid facti* e o *quid juris* na Crítica de Kant do Gosto, p. 96.

Diferentemente da validade objetiva, que é sustentada através de conceitos, a validade do juízo estético só ocorre quando “ele somente imputa *<es sinnt an>* a qualquer um, este acordo como um caso da regra, com vista ao qual espera a confirmação não de conceitos, mas da adesão de outros”⁶⁸. Logo, dizemos que é pelo acordo do livre jogo entre a imaginação e o entendimento que ocorre o comprazimento.

É relevante considerar ainda, que o juízo estético é um discurso da própria reflexão, portanto, ele exige que o sujeito pense no lugar do outro, promovendo uma noção de um “dever” estético, o que o afasta de um juízo egoísta. Kant, no livro, *Antropologia de um ponto de um ponto de vista pragmático*, define que:

O egoísta *estético* é aquele ao qual o próprio *gosto* basta, ainda que outros possam achar ruins, censurar ou até ridicularizar seus versos, quadros, músicas etc. Ele priva a si mesmo do progresso para o melhor, se isola com seu juízo, aplaude a si mesmo e só em si mesmo busca a pedra de toque do belo da arte ⁶⁹.

Em contraposição a esta ideia do juízo egoísta, alguns intérpretes defendem que o juízo estético puro se funda sobre o *sensus communis*⁷⁰. O filósofo apresenta o *sensus communis* como pertencente à “ideia de um sentido comunitário *<gemeinschaftlichen>*, isto é, de uma faculdade de ajuizamento que em sua reflexão toma em consideração em pensamento (*a priori*) o modo de representação de qualquer *outro*”⁷¹. Este sentimento comum só se torna possível na medida em que eliminamos no julgamento “aquilo que no estado da representação é matéria, isto é, sensação, e presta-se atenção pura e simplesmente às peculiaridades formais de sua representação ou de seu estado de representação”⁷².

No § 40, são-nos apresentadas as máximas do entendimento que, apesar de não fazerem parte da crítica do gosto, podem elucidar melhor a questão do *senso comum* no juízo de gosto. As máximas são leis práticas que se tomam princípios subjetivos das ações. Elas são três: pensar por si; pensar no lugar de qualquer outro; e pensar sempre em acordo consigo próprio⁷³. De acordo com Kant, “A primeira é a máxima da maneira de pensar livre de preconceito *<Vorurteil>*, a segunda, a da maneira de pensar *alargada*; a terceira, a da maneira de pensar *consequente*”⁷⁴. O filósofo transcendental esclarece que a primeira máxima combate o

⁶⁸ KANT. (AA, 5: 25-26), CFJ, p. 60.

⁶⁹ KANT. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p. 29.

⁷⁰ Segundo alguns intérpretes – Hannah Arendt e Jean-François Lyotard – o *sensus communis* é uma espécie de fundamento do juízo de gosto.

⁷¹ KANT. (AA, 5: 157), CFJ, p. 140.

⁷² KANT. (AA, 5: 157), CFJ, p. 140.

⁷³ KANT. (AA, 5: 158), CFJ, p. 140.

⁷⁴ KANT. (AA, 5: 158), CFJ, p. 140.

preconceito, pois quando o sujeito é capaz de pensar por si ele liberta-se do preconceito através do esclarecimento. Quando o sujeito não é capaz de pensar por si, ele se cobre pela cegueira e, nesse sentido, ele é “guiado por outros” permanecendo no estado de uma razão passiva. Orientado pela segunda máxima, ao invés de um pensamento limitado e estreito, o sujeito é capaz de refletir “sobre o seu juízo desde um ponto de vista universal (que ele somente pode determinar enquanto se imagina no ponto de vista dos outros.)”⁷⁵. Em outras palavras, ele é capaz de pensar de forma *alargada*. A terceira máxima, que corresponde à maneira de pensar consequente, seria a mais difícil de ser alcançada, pois ela depende da ligação das duas primeiras máximas. Kant conclui da seguinte forma esta passagem sobre as máximas: “Pode-se dizer: a primeira dessas máximas é a máxima do entendimento; a segunda, a da faculdade do juízo; a terceira, a da razão”⁷⁶. A que nos importa aqui, a máxima do juízo, combate tanto o egoísmo estético, voltado para o sujeito privado e isolado, quanto a estética dogmática, pautada em regras, na medida em que “torna o nosso sentimento universalmente comunicável em uma representação dada, sem mediação de um conceito”⁷⁷.

O senso comum deve ser pensado de acordo com essas máximas, isto é, “deve ser compreendido como se referindo tanto a uma capacidade compartilhada de reações estéticas quanto à regra não enunciável (ou norma indeterminada) à qual supostamente a gente recorre ao fazer um juízo de gosto”⁷⁸. Conclui-se que o juízo “não pode ser fundado na experiência [egoísta], [é necessário] legitimar juízos que contém um dever-ser: não diz que todos *irão* concordar com nosso juízo, mas que *devem (sollen)* concordar com ele”⁷⁹. A respeito disso, Ivanilde Francalossi acrescenta:

Ora, o assentimento universal não pode ser sustentado na experiência, senão seria contingente e não necessário, também não pode contar com o apoio de proposições lógicas, senão sua necessidade seria objetiva e não subjetiva; é estabelecida, então, uma validade *exemplar* que Kant denomina como “mera norma ideal”, uma norma indeterminada do senso comum que é efetivamente pressuposta para nós e que pode oferecer ao juízo de gosto a possibilidade de passar por objetivo conservando sua subjetividade de juízo estético⁸⁰.

Em outras palavras, quando julgo algo belo, estou exigindo um acordo de todos, uma vez que eu tomo o meu juízo *como se* ele fosse uma “regra universal”, mas esta regra é uma

⁷⁵ KANT. (AA, 5: 159), CFJ, p. 141.

⁷⁶ KANT. (AA, 5: 160), CFJ, p. 142.

⁷⁷ KANT. (AA:5,160), CFJ, p. 142

⁷⁸ ALLISON. *O quid facti e o quid juris* na Crítica de Kant do Gosto, p. 87.

⁷⁹ KANT. (AA, 5:67), CFJ, p. 85.

⁸⁰ FRANCALOSSO. *A universalidade subjetiva do juízo de gosto em Kant*. p. 83.

regra não-enunciável, como já dito, ela pressupõe de um sentido comum. Completando a citação acima sobre o sentido comum, Allison nos esclarece que:

Ele deve ser compreendido como se referindo tanto a uma capacidade compartilhada das reações estéticas quanto à regra não enunciável (ou norma indeterminada) à qual supostamente a gente recorre ao fazer um juízo de gosto. A primeira é necessária porque, sem a possibilidade de uma reação compartilhada à conformidade da forma a um fim, não poderia haver uma audiência da qual se poderia exigir acordo. [...]. A segunda é exigida porque, se não se considera um juízo com a expressão de algo como *sensus communis*, não haveria base alguma para se atribuir a ele qualquer força normativa⁸¹.

A pergunta inevitável que se segue sobre o senso comum é: como é possível sujeitos diferentes terem o mesmo sentimento? Kant nos responde dizendo que somente “estamos autorizados a pressupor universalmente em cada homem as mesmas condições subjetivas da faculdade do juízo que encontramos em nós”⁸². Nas palavras de Guyer, “Kant deve oferecer o argumento de que a harmonia das faculdades ocorre em diferentes pessoas sob as mesmas condições, ou que ao atribuir um prazer a este estado se está ligando-o a uma origem pública que ‘ele pode pressupor em qualquer outro’ e não a alguma ‘condição privada’ da qual somente ele poderia ser partidário”⁸³.

Ao pressupor que todo ser humano possui as mesmas faculdades para julgar, podemos considerar que todos são capazes de ter o sentimento do belo. Kant então passa a analisar a especificidade desse sentimento, isto é, deste prazer que é comunicável, começando por uma “*Investigação da questão, se no juízo de gosto o sentimento de prazer precede o ajuizamento do objeto ou se este ajuizamento precede o prazer*” conforme anuncia o título do § 9 da CFJ. Logo na primeira alínea, o filósofo aponta que a “solução deste problema constitui a *chave* da crítica do gosto”. Retomando a já conhecida (para nós) distinção entre o agradável e o belo, o § 9 reafirma assim seu argumento contra uma estética empirista:

Se o prazer no objeto dado fosse o *antecedente* e no juízo de gosto somente a comunicabilidade <*Mitteilbarkeit*> universal do prazer devesse ser concedida à representação do objeto, então um tal procedimento estaria em contradição consigo mesmo. Pois tal prazer não seria nenhum outro que o simples agrado na sensação sensorial e, por isso, de acordo com sua natureza, somente poderia ter

⁸¹ ALLISON. O *quid facti* e o *quid juris* na Crítica de Kant do Gosto, p. 87-88.

⁸² KANT. (AA, 5: 152), CFJ, p. 137.

⁸³ “Thus Kant must provide an argument that the harmony of the faculties occurs in different persons under the same conditions, or that in attributing a pleasure to this state one is indeed linking it to a public source which ‘he may also presuppose in everyone else’ rather than to some ‘private condition’ to which he alone might be party”. GUYER. *Kant and the Claims of Taste*, p. 228-229.

validade privada, porque dependeria imediatamente da representação pela qual o objeto é dado⁸⁴.

Nas palavras do próprio Kant, esta questão é fundamental para compreender a crítica do gosto. Antes de partir para a crucial solução do problema, recordemos, concordando com Marques, que, para Kant, “a experiência humana em todas [as suas] formas tem *a estrutura do juízo*, não existindo aquilo a que chamamos experiência, seja cognitiva, prática ou estético-teleológica independentemente do exercício do juízo⁸⁵. Essa primazia do juízo fica evidenciada mais uma vez neste ponto, no qual a questão fundamental diz respeito justamente ao juízo de gosto; no qual a experiência estética é definida como uma experiência judicativa. O passo seguinte é caracterizar o juízo estético. Nasce aqui, portanto, o que talvez seja mais próprio deste juízo – o prazer com a “mera” reflexão; nasce aqui a especificidade do juízo estético (que o diferencia dos cognitivos ou práticos): o fato de ser reflexionante! É a reflexão que “torna” universal a natureza deste sentimento. É dela que provém o sentimento de prazer. E Kant explica que, no caso do prazer com o belo, o juízo deve preceder o sentimento:

Este ajuizamento simplesmente subjetivo (estético) do objeto ou da representação, pela qual ele é dado, *precede*, pois, o prazer no mesmo objeto e é *o fundamento* deste prazer na harmonia das faculdades de conhecimento; mas esta validade subjetiva universal da complacência, que ligamos à representação do objeto que denominamos belo, funda-se unicamente sobre aquela universalidade das condições subjetivas do ajuizamento dos objetos⁸⁶.

Notável e peculiar, o prazer estético se diferencia de todos os outros tipos de prazer, pois como Kant assinalou, o “prazer no juízo estético é simplesmente contemplativo”⁸⁷ e, segundo o filósofo, “a consciência da conformidade a fins meramente formal no jogo das faculdades de conhecimento do sujeito em uma representação, pela qual um objeto é dado, é o próprio prazer”⁸⁸. Se prestarmos atenção, percebemos que este prazer não é imediato, ele vem sempre acompanhando a “mera” reflexão estética; além disso, fica claro que não produz nenhum tipo de conhecimento, nem mesmo o autoconhecimento. Ao caracterizar este prazer, mostrou-se que ele advém da vivificação de ambas as faculdades (da imaginação e do entendimento), operação que ocorre no âmbito da subjetividade, antes de qualquer conceito. Isso mostra que este prazer estético antecede a razão, pois este prazer não é de modo algum prático.

⁸⁴ KANT. (AA, 5: 27), CFJ, p. 61. Grifo meu.

⁸⁵ MARQUES. “O valor crítico do conceito de reflexão em Kant”, p. 50.

⁸⁶ KANT. (AA, 5: 29), CFJ, p. 62. Grifo meu.

⁸⁷ KANT. (AA, 5: 36), CFJ, p. 36.

⁸⁸ KANT. (AA, 5: 37), CFJ, p. 68.

Retomando uma citação já iniciada há algumas páginas atrás nesta Dissertação, podemos concluir que, na dedução dos juízos estéticos puros:

Não é o prazer, mas a *validade universal deste prazer*, que é percebida como ligada no ânimo ao simplesajuizamento de um objeto, e que é representada *a priori* em um juízo de gosto como regra universal para faculdade do juízo e válida para qualquer um. É um juízo empírico o fato de que eu perceba e ajuíze um objeto com prazer. É, porém, um juízo *a priori* que eu o considere belo, isto é, que eu deva imputar aquele comprazimento a qualquer um como necessário⁸⁹.

Na dedução dos juízos estéticos puros, isto é, na conclusão dos quatros momentos da “Analítica do Belo”, assim como da “Analítica do Sublime”, Kant discutirá as peculiaridades que garantirão a universalidade dos juízos estéticos. O filósofo começa por afirmar que a validade universal de um juízo singular de gosto deve se apoiar em um princípio *a priori* (subjetivo). Seguindo os passos desta parte da CFJ, devemos indicar que esse princípio é o da *finalidade sem fim* proporcionado pela “mera” reflexão válida para qualquer um sem exceção, e que tem ainda como consequência, a produção de um prazer *desinteressado*.

A primeira peculiaridade é que “o juízo de gosto determina seu objeto com respeito à complacência (como beleza) com uma pretensão de assentimento de qualquer um, *como se fosse objetivo*”⁹⁰. Novamente, recorrendo ao exemplo da flor, o filósofo nos aconselha a afastar do julgamento qualquer sensação que a flor possa nos proporcionar, isto é, sobretudo, o seu efeito agradável, para julgá-la *como se* a beleza fosse algo objetivo. O problema apresentado aqui, é que, caso não julgássemos dessa forma, o odor da flor poderia proporcionar para alguns o deleite, mas, para outros, o sentimento de repulsão. Para Kant, é na matéria onde reside o que é imediato, parcial, numa palavra: o privado. No julgamento estético, o que está em questão é sempre a forma da representação do objeto, o que permite o assentimento de qualquer um e a universalidade estética.

A segunda peculiaridade do juízo de gosto consiste no fato que “o juízo de gosto não é absolutamente determinável por argumentos como se ele fosse simplesmente subjetivo”⁹¹. Se, por exemplo, uma pessoa não tiver o sentimento de prazer lendo uma bela poesia, Kant sugere que ela que não foi capaz de “sentir”, devendo se perguntar se o seu juízo foi puro, isto é, se julgou de forma *livre e desinteressada*. Caso alguém dissesse para ela que algo é belo, imediatamente ela poderia perceber “que a aprovação de outros não fornece absolutamente

⁸⁹ KANT. (AA, 5: 150), CFJ, p. 135.

⁹⁰ KANT. (AA, 5: 136), CFJ, p. 128.

⁹¹ KANT. (AA, 5: 140), CFJ, p. 130.

nenhuma prova válida para o ajuizamento da beleza”⁹². O juízo de gosto é singular, isto é, ninguém pode sentir pelo outro. Ele promove este sentimento íntimo que é ao mesmo tempo (paradoxalmente?) universal. Como não se trata de um juízo teórico, ou seja, não tem um conceito (ou certeza) no seu fundamento, é comum haver discordâncias, divergências, “o juízo [estético] de outros, desfavorável a nós, na verdade pode com razão tornar-nos hesitantes com respeito ao nosso juízo, jamais, porém pode convencer-nos da sua incorreção. Portanto, não existe nenhum *argumento* empírico capaz de impor um juízo de gosto a alguém”⁹³.

Como Kant pretendeu, com a CFJ, incluir a Estética no sistema da sua filosofia transcendental, é natural que, de novo aqui, na “Dedução dos juízos de gosto”, a pergunta que oriente os argumentos seja: como são possíveis os juízos de gosto *a priori*?

Se um tal juízo não é um simples juízo de sensação, mas um juízo-de-reflexão formal que imputa esta complacência a qualquer um como necessária, tem que encontrar-se à sua base algo como princípio *a priori*, o qual, todavia, pode ser um princípio simplesmente subjetivo (na suposição de que um princípio objetivo devesse ser impossível a tal espécie de juízos), mas também como tal precisa de uma dedução, para que se compreenda como um juízo estético possa reivindicar necessidade⁹⁴.

Kant relaciona este problema ao *tipo* de princípio, no qual se funda o juízo estético, que é um princípio *subjetivo*. E explica que, diferentemente de um juízo lógico, capaz de subsumir o particular ao universal (teórico), o juízo estético reflexivo apenas reivindica a adesão do outro, ao subsumir o particular (subjetivo) no universal também subjetivo. Ao fim da Dedução, o filósofo resume em uma pergunta as necessidades, pretensões e questionamentos que o juízo de gosto sustenta:

Como é possível um juízo que, simplesmente a partir do sentimento próprio de prazer em um objeto, independentemente de seu conceito, ajuíze *a priori*, isto é sem precisar esperar por assentimento estranho, este prazer como unido à apresentação do mesmo objeto em todo outro sujeito?⁹⁵

E segue com a seguinte resposta:

O fato de que juízos de gosto são sintéticos pode descortinar-se facilmente, porque eles ultrapassam o conceito e mesmo a intuição do objeto e acrescentam a esta, como predicado, algo que absolutamente jamais é conhecimento, a saber, o sentimento de prazer (ou desprazer). Mas que, apesar de o predicado (do prazer *próprio* ligado à representação) ser empírico, esses juízos, contudo, no que concerne ao requerido assentimento *de qualquer um*, sejam *a priori* ou

⁹² KANT. (AA, 5: 140), CFJ, p. 130.

⁹³ KANT. (AA, 5: 141), CFJ, p. 131.

⁹⁴ KANT. (AA, 5:148), CFJ, p. 134.

⁹⁵ KANT. (AA, 5:148), CFJ, p. 134.

queiram ser considerados como tais, já está igualmente contido nas expressões de uma pretensão; e assim este problema da *Crítica da faculdade do juízo* pertence ao problema geral da filosofia transcendental: como são possíveis juízo sintéticos *a priori*?⁹⁶

As noções que caracterizam o juízo estético enquanto um juízo meramente reflexivo são as seguintes: o *desinteresse*, a *universalidade subjetiva*, a *finalidade sem fim* e, por último, a *legalidade sem lei* que correspondem respectivamente aos modos de qualidade, quantidade, relação e modalidade e constituem o juízo sintético *a priori* por excelência da *Crítica da faculdade do juízo*.

Nas observações acerca da Dedução, Kant afirma que a Dedução apresentada “foi fácil” na medida em que ela não tem nenhuma necessidade de justificar um conceito, pois a beleza não é nenhum conceito e o juízo de gosto não corresponde a um juízo de conhecimento. De modo que, para finalizar a questão da dedução, ele reconhece que no juízo de gosto estamos somente autorizados a pressupor de forma universal que cada homem possui as mesmas condições subjetivas da faculdade do juízo para chegar à universalidade. Kant conclui a Dedução afirmando que, a cada ocorrência da universalidade subjetiva, “a efetividade das belezas da natureza permanece *aberta à experiência*”⁹⁷ e acrescentamos que só é possível compreender o modo desta experiência aberta na natureza a partir da distinção entre arte e natureza, tema da próxima seção.

2.2. Natureza e arte, Gosto e Gênio

Ao fim do § 42, Kant inicia uma discussão importante que seguirá para os parágrafos posteriores, a saber: sobre arte e natureza. O filósofo começa dizendo:

O fato de que no juízo de gosto puro a complacência na arte bela não está ligada a um interesse imediato, do mesmo modo que a complacência na natureza bela, é também fácil de explicar. Pois a arte bela ou é imitação desta a ponto de chegar ao engano, e então a produz o efeito de ser (tida por) uma beleza da natureza; ou ela é uma arte visível e intencionalmente dirigida à nossa complacência; mas neste caso a complacência nesse produto na verdade ocorreria através do gosto, e não despertaria senão um interesse mediato pela causa que se encontraria como fundamento, a saber, por uma arte que somente pode interessar por seu fim, jamais em si mesma.⁹⁸

⁹⁶ KANT. (AA, 5: 149), CFJ, p. 135. Grifos do autor.

⁹⁷ KANT. (AA, 5:153), CFJ, p. 137.

⁹⁸ KANT. (AA, 5:171), CFJ, p. 147.

Já se indicou, no primeiro capítulo, que “a beleza da natureza pode com razão ser designada como um analogon *da arte*”⁹⁹ na medida em que “a natureza é um vasto repertório de formas cuja regra de composição não nos é acessível, e sobre a qual não é necessário sequer pensar para sentirmos prazer em sua contemplação”¹⁰⁰. Dissemos no primeiro capítulo que tínhamos muito mais a ser dito sobre a relação entre a natureza e a arte, e agora, chegou o momento de abordar os parágrafos da terceira *Crítica* que foram dedicados a esta temática.

Quer seja esta a sua intenção, quer não, tanto a arte quanto a natureza despertam em nós um sentimento prazeroso. Anne Cauquelin, no seu livro, *L'invention du paysage*, relembra que a paisagem é “um monumento natural de caráter artístico; a floresta, uma galeria de quadros naturais, um museu verde”¹⁰¹. Essa definição foi elaborada pelo ministério da Instrução pública e das Belas-Artes Francês em 1930. Neste resgate do belo natural, Cauquelin acrescenta que estas definições enunciam “uma perfeita equivalência entre a arte (quadro, museu, caráter artístico) e a natureza”¹⁰². Existe também a teoria que “a arte é um espelho voltado para a natureza”¹⁰³. Entretanto, não será legítimo propor uma perfeita equivalência entre essas reflexões contemporâneas sobre a “artisticidade” da natureza e a aproximação entre arte e natureza para a qual, desde o século XVIII, Kant apontou. Corre-se o risco de ignorar o papel fundamental que a analogia ocupa na Estética kantiana e quiçá, no sistema transcendental da filosofia de Kant como um todo. Há uma lógica da aparência (do como se, *als ob* kantiano) ou da “verossimilhança” (como a chamaria o velho Aristóteles) que faz a arte parecer (e *não ser*) natureza, por um lado; e a natureza parecer (e *não ser*) arte, por outro.

Partindo da distinção entre o fazer (*facere*) e o agir (*agere*), e dos diferentes modos de seus produtos: obra (*opus*), no caso da arte, efeito (*effectus*), no caso da natureza, o §43 distingue arte de natureza. Para delinear melhor a diferença entre fazer e agir, Kant recorre aos favos que as abelhas produzem na natureza, na medida em que eles são produtos do instinto das abelhas e não dos homens. Como se nota, ele esclarece a primeira diferença entre arte e natureza: enquanto esta é produto do instinto, aquela é produto da razão (ainda que o gênio não tenha um domínio completo das suas ações). Complementando, pode-se dizer que o homem é o único ser dotado de razão e as abelhas, ainda que pudessem refletir, só são capazes de produzir “instintivamente, ou seja, não em referência a um conceito”¹⁰⁴. De nenhuma liberdade, de

⁹⁹ KANT. (AA, 5: 294), CFJ, p. 218.

¹⁰⁰ OLIVEIRA. *Sentido e arte contemporânea*, p. 118

¹⁰¹ CAUQUELIN. *A invenção da paisagem*, p. 41.

¹⁰² CAUQUELIN. *A invenção da paisagem*, p. 41.

¹⁰³ Cf. DANTO. *Transfiguração do lugar comum*, p. 41

¹⁰⁴ KANT. (AA, 20:16), PI. p. 47

nenhum arbítrio gozam as abelhas, por isso, se a colméia parece uma obra de arte, de fato, ela não é. Pois, falta-lhe justamente o ingrediente essencial à arte, obra humana: a liberdade.

Como é do seu gosto, Kant multiplica as distinções, e, além daquela essencial (entre arte e natureza), ele estabelece outra diferença, a saber: entre ciência e arte. Lebrun relembra que, na *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, Kant diferenciou inventar de descobrir (*entdecken*) e afirmou que: “Inventar algo é inteiramente diferente de *descobrir* algo. Pois a coisa que se descobre é suposta já antes existente, só que ainda não era conhecida [...] o que se inventa, não é conhecido antes de o artista tê-lo criado”¹⁰⁵. A arte não descobriria algo que já fosse existente, no entanto inventaria algo que ainda não é. Entre outras, pode-se apontar aqui a oposição entre teoria e prática: se a arte liga-se à prática, a ciência preocupa-se apenas com a teoria. E logo adiante, quase sem importância, Kant acrescenta mais outra diferença, entre arte e ofício: enquanto a primeira permanece livre, o segundo é remunerado.

No §44, *Da arte bela*, Kant deixa claro que não há uma ciência do belo, o que existe é apenas uma crítica do belo. Também não há uma ciência bela, pois se fosse possível a beleza se tornar uma ciência, ela perderia a sua liberdade imaginativa para ligar-se a um referencial teórico. Ao falar sobre “Crítica do Belo”, o texto não deixa de nos deslocar da perspectiva da arte (obra de arte) para a do ajuizamento ou avaliação. E aqui convém acrescentar que o juízo sobre a arte bela contém as características muito semelhantes àquelas do juízo de gosto sobre a bela natureza, as quais já examinamos anteriormente. Por isso, podemos escrever agora, como antes, que, em oposição à regra, o juízo sobre a arte é produto da “mera” reflexão e não poderíamos decidir a questão se “esta obra de arte é bela” ou não, de forma científica, isto é, através de conceitos, como, aliás, acreditamos já ter sido “demonstrado” nesta Dissertação. Se tal juízo sobre o belo (artístico) pertencesse à ciência, ele com certeza *não* poderia mais ser classificado como um juízo de gosto. Mantendo-nos fiéis ao *espírito* de Kant, apesar de reconhecer que estamos extrapolando a *letra* kantiana, pois a CFJ se dedica muito pouco à arte propriamente dita e, menos ainda, às obras de arte, propomos que, também na contemplação de uma obra de arte considerada bela, será possível manter aquela mesma atitude reflexiva, que não se liga imediatamente a conceitos, enfatizando assim o aspecto essencialmente livre e espontâneo que caracteriza a própria obra de arte. Voltaremos a esse problema no capítulo III, quando trataremos da atualidade da Estética kantiana para a recepção da arte contemporânea.

Voltando para suas distinções, ainda no § 44, Kant nos alerta que quando a arte é destinada apenas para um fim, isto é, quando ela possui uma utilidade, ela é uma arte mecânica.

¹⁰⁵ KANT. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p. 122.

Porém, se tem apenas a intenção de proporcionar o sentimento de prazer, ela pode ser caracterizada como uma arte estética. Esta arte estética pode, por sua vez, ser dividida em duas: agradável ou bela¹⁰⁶. Enquanto as artes agradáveis têm em vista apenas o gozo momentâneo, a arte bela, ao contrário, é:

um modo de representação que é por si própria conforme a fins e, embora sem fim, todavia promove a cultura das faculdades do ânimo para a comunicação em sociedade. A comunicabilidade universal de um prazer já envolve em seu conceito que o prazer não tem que ser um *prazer do gozo* a partir de simples sensação, mas um *prazer da reflexão*; e assim a arte estética é, enquanto arte bela, uma arte que tem por padrão de medida a faculdade do juízo reflexiva e não a sensação sensorial.¹⁰⁷

Saltamos para o § 46, que introduz a Teoria do Gênio na CFJ, afirmando que, se existe uma Teoria da Arte na Estética de Kant, ela só se completa com estes 4 ou 5 parágrafos dedicados ao Gênio. No § 46, o gênio é aquele capaz de produzir (e não apenas julgar) representações que são originais, isto é, exemplares. Essas representações não se inspiram em modelos, não são cópias, não resultam, portanto, de imitação, mas, ao contrário, acabam por se tornar modelos, padrões de medidas para os outros (não só artistas, como homens/mulheres de gosto). Em contraposição com a ideia de “cópia”, o filósofo aprofundará a noção de ideia estética, enquanto uma das quatro importantes características do gênio, a qual se ligará estreitamente outra, não menos importante característica, que é a originalidade.

A fim de examinar essa estranha e difícil, para não dizer paradoxal noção de “ideia estética”, definida como “a contrapartida <Pendant> de uma ideia da razão”¹⁰⁸, voltemos à *Crítica da Razão Pura*, onde as ideias da razão eram apresentadas como princípios objetivos e possuíam uma função reguladora. Já na segunda *Crítica*, as ideias da razão prática possibilitavam uma moral racional. Na *Crítica da faculdade do juízo*, este novo tipo de ideias, as estéticas, para as quais jamais se pode encontrar adequadamente um conceito¹⁰⁹, funciona como princípios subjetivos, cuja finalidade é “animar o espírito, dando-lhe uma perspectiva sobre um campo de representações de um mesmo gênero que se estende a perder de vista”¹¹⁰. Essas representações da imaginação aspiram a algo (a uma realidade) que vai além dos limites da experiência.

¹⁰⁶ Em oposição a arte agradável, Kant aponta que uma das características da arte bela, é a seriedade na representação dos objetos tal como ocorre no ajuizamento do gosto. O riso, definitivamente, segundo o filósofo, não seria uma categoria da arte bela. Cf. KANT. (AA, 5:226), CFJ, p.177.

¹⁰⁷ KANT. (AA, 5: 179), CFJ, p. 151.

¹⁰⁸ KANT. (AA, 5: 193), CFJ, p. 159.

¹⁰⁹ A respeito dessa diferença, Kant deixa claro que: “uma *ideia estética* não pode tornar-se um conhecimento porque ela é uma intuição (da faculdade da imaginação), para a qual jamais se pode encontrar adequadamente um conceito. Uma ideia da razão jamais pode torna-se conhecimento, porque ela contém um conceito (do suprassensível) ao qual uma intuição jamais pode ser convenientemente dada”. KANT. (AA, 5: 240), CFJ, 187.

¹¹⁰ KANT. (AA, 5: 193), CFJ, p. 159.

Segundo Kant, “*espírito*, em sentido estético, significa o princípio vivificante no ânimo”¹¹¹. Kant afirma que este princípio nada mais é do que as ideias estéticas, que permanecem em um jogo fortalecendo o ânimo. Assim, “as ideias estéticas dão muito a pensar, sem que, contudo, qualquer pensamento determinado, isto é, conceito, possa ser-lhe adequado.”¹¹². Elas não fornecem nenhum pensamento determinado, isto é, permanecem no livre jogo do pensamento. Este livre jogo seria a “alternância de representações na faculdade do juízo, pelo qual na verdade não é produzido nenhum pensamento que comportasse qualquer interesse e contudo é vivificado o ânimo.”¹¹³ Deve-se considerar que elas ocorrem todas as vezes que o objeto é dado como um produto da arte e como tal deve ser declarado belo e, ainda que arte sempre pressuponha um fim na causa (e na sua causalidade), a criação estética não pode ser derivada de nenhuma regra¹¹⁴.

É fácil perceber que esta ideia estética está presente na obra de arte e no próprio criador da obra, isto é, na faculdade do gênio. Ela corresponde a uma intuição da imaginação que não tem nenhuma ligação com um conceito que lhe seja adequado. Do ponto de vista do gênio, esta intuição da imaginação nunca se tornará conhecimento, pois esta ideia não é “um conceito da razão”.

Segundo Kant, “a palavra ‘gênio’ foi derivada de *genius* [que significa] o espírito peculiar, protetor e guia dado conjuntamente a um sujeito por ocasião do nascimento, e de cuja inspiração aquelas ideias originais procedem”¹¹⁵. Em outras palavras:

Gênio é o talento (dom natural) que dá regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: *Gênio* é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá regra a arte¹¹⁶.

Também “a originalidade (produção não imitada) da imaginação [...] chama-se gênio”¹¹⁷. Podemos perguntar-nos se à harmonia que encontramos no julgamento estético, corresponde uma harmonia na criação estética. O artista é, segundo Oscar Wilde, “o criador de coisas belas”¹¹⁸ e “revelar a arte e ocultar o artista é a finalidade da arte”. Para Kant, a arte é a obra do gênio e no gênio também se encontra aquela proporção entre a imaginação e o entendimento do homem de gosto. Segundo Ivanilde Francalossi, “o gênio é um princípio formal e a expressão arrematada da ação do juízo reflexionante; é ele que mantém e anima o jogo por

¹¹¹ KANT. (AA, 5: 193), CFJ, p. 159. Grifos do autor.

¹¹² KANT. (AA, 5: 193), CFJ, p. 159.

¹¹³ KANT. (AA, 5: 224), CFJ, p. 176.

¹¹⁴ KANT. (AA, 5:189), CFJ, p. 157.

¹¹⁵ KANT. (AA, 5: 183), CFJ, p. 154.

¹¹⁶ KANT. (AA, 5:182), CFJ, p. 153.

¹¹⁷ KANT. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p.71.

¹¹⁸ WILDE. *O retrato de Dorian Gray*, p. 9.

meio das ideias estéticas que produz”¹¹⁹. Com este pensamento do subjetivamente presente no julgamento do gosto e na criação da bela arte, Otfried Höffe afirma que:

Kant consoma o afastamento de toda a estética de regras, que prescreve regras fixas para uma bela imagem, para uma bela obra de teatro ou de música. Tais regras, de bom grado altamente estilizadas como “clássicas”, contêm uma violentação alheia ao objeto da criação estética. No lugar da estética de regras, entra em Kant uma estética do gênio; “Arte bela é a arte do gênio”. As regras que a arte não encontra, ela deve ao gênio, um favorito da natureza, que se distingue por uma originalidade exemplar. Portanto, Kant não investiga somente a relação do espectador com a arte, o ajuizamento de objetos belos com a ajuda do gosto. Ele considera também o artista, de modo que a objeção de Nietzsche, de que Kant tenha refletido sobre a arte e o belo “apenas a partir do espectador” não confere.¹²⁰

Não podemos falar que o produto da arte bela seja deduzido de um conceito que tem a regra como critério determinante, isto é, “a própria arte bela não pode ter ideia da regra segundo a qual ela deva realizar o seu produto”¹²¹. É por isso que Kant também caracteriza o gênio como um *talento* para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada e “se o artista trabalha com imagens semelhantes às obras da natureza, seus produtos se chamam *naturais*.”¹²² O gênio é o oposto da docilidade ou da aptidão para a imitação, que é mais característica do “cérebro”, daquele que possui uma grande disposição para o aprendizado e cujo desenvolvimento é comum no campo da ciência; enquanto a *originalidade* constitui a primeira propriedade do gênio.

Se a originalidade deve ser a primeira propriedade do gênio, logo, a obra do gênio não toma nada como modelo e, em geral, é ela que se torna exemplar. O produto do gênio nunca é resultado da imitação. É comum o próprio fazer (original) da obra fornecer o padrão ou regra, não só para a sua produção, como também para o seu ajuizamento. O gênio não pode descrever nem sequer indicar de forma objetiva como realiza a sua produção. Kant opõe o espírito do gênio *ao espírito de imitação*¹²³. O gênio possui o dom natural e é ele que fornece a regra à arte (enquanto esta é bela). No que diz respeito a esta regra:

¹¹⁹ FRANCALOSSO. *A universalidade subjetiva do juízo de gosto em Kant*, p.14.

¹²⁰ HÖFFE. *Immanuel Kant*, p. 301.

¹²¹ KANT. (AA, 5:181), CFJ, p. 153.

¹²² KANT. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p.73.

¹²³ A respeito dessa diferença, Kant aponta que Newton “poderia mostrar, não somente a si próprio mas a qualquer outro, de modo totalmente intuitivo e determinado para a sua sucessão, todos os passos que ele deveria dar desde os primeiros elementos da geometria até as suas grandes e profundas descobertas; mas nenhum Homero ou Wieland pode indicar como suas ideias ricas de fantasias e contudo ao mesmo tempo densas de pensamentos surgem e reúnem-se em sua cabeça, porque ele mesmo não sabe, e, portanto, também não pode ensiná-lo a nenhum outro”. KANT. (AA, 5: 184), CFJ, p. 154.

Ela não pode ser captada em uma fórmula e servir como preceito; pois do contrário, o juízo sobre o belo seria determinável segundo conceitos; mas a regra tem que ser abstraída do ato, isto é, do produto, no qual outros possam testar o seu próprio talento para servirem-se daquele enquanto modelo não da cópia, mas da *imitação*¹²⁴.

A regra não-enunciável é o ponto de partida tanto do ajuizamento do gosto quanto da produção do gênio. Kant pressupõe através desta regra não enunciável *a relação do gênio com o gosto*. De início, deve-se evidenciar que o julgamento da beleza da natureza é diferente do julgamento da beleza da arte. Enquanto a primeira requer somente o gosto, a segunda requer gênio. A fim de compreender as diferenças entre beleza na natureza e beleza na arte, Kant declara que “uma beleza da natureza é uma *coisa bela*; a beleza da arte é uma *representação bela de uma coisa*”¹²⁵. Kant chama atenção para as seguintes observações:

Para ajuizar uma beleza da natureza enquanto tal não preciso ter antes um conceito de que coisa um objeto deva ser, isto é, não preciso conhecer a conformidade a fins material (o fim), mas a simples forma sem conhecimento do fim apraz por própria no ajuizamento. Se, porém, o objeto é dado como um produto da arte e como tal deve ser declarado belo, então tem que ser posto antes como fundamento um conceito daquilo que a coisa deva ser, porque a arte sempre pressupõe um fim na causa (e na sua causalidade)¹²⁶.

Impõe-se uma questão crítica: e se fosse possível falar de uma arte que não pressupõe um fim? Este é o caso da arte contemporânea. Voltemos a discutir, no terceiro capítulo, esta relação entre arte e fim. Destacamos agora que, ao caracterizar a arte bela, Kant nos mostra que a arte contém a capacidade de transformar em beleza os eventos que na natureza são considerados feios ou desaprazíveis. Essa forma de modificar algo “feio” em belo acontece a partir da imaginação do gênio-artista, que merece agora, toda nossa atenção.

É preciso evidenciar que embora não chegue a nenhum conceito, a imaginação na criação estética permanece ativa e criadora. Tanto a imaginação quanto o entendimento constituem as faculdades livres do gênio. Assim como no julgamento estético em que a imaginação é livre de regras— assim ocorre no gênio. Kant especificará no §50, *Da ligação do gosto com o gênio em produtos da arte bela*, a relação ente gênio e gosto. O filósofo começa se perguntando: o que importa mais em assuntos da arte bela, que nelas se mostre gênio ou gosto? A esta pergunta, ele mesmo responde, que equivaleria a perguntar-se se neles [no gosto e no gênio] importa mais a imaginação do que a faculdade do juízo. O gosto é indispensável no que tange o ajuizamento da arte como bela. E, supondo que haja conflito, Kant não hesita em

¹²⁴ KANT. (AA, 5: 185), CFJ, p. 155.

¹²⁵ KANT. (AA, 5: 189), CFJ, p. 157.

¹²⁶ KANT. (AA, 5: 189), CFJ, p. 157.

sacrificar o lado do gênio, da imaginação que, correndo frouxa, “não produz [...] senão disparates”¹²⁷. Assim, para que a *arte* seja bela, é necessário que sejam convergentes, que atuem de modo a intensificar-se a “faculdade da imaginação, [o] entendimento, [o] espírito e [o] gosto”¹²⁸.

Seguindo o fio condutor da CFJ, vamos em direção à conclusão, à parte intitulada “Dialética da faculdade de juízo estética”, na qual Kant explica que uma faculdade do juízo deve ser sempre dialética na medida em que os seus juízos reivindicam universalidade *a priori*, pois, como ele continua, “a dialética consiste na contraposição de tais juízos”¹²⁹. Kant faz questão de assegurar a forma desta dialética. Não configura uma dialética a incompatibilidade dos juízos estéticos dos sentidos (agradável e desagradável). Também não configura uma dialética o conflito do juízo de gosto na medida em que o gosto é somente particular e não tem a pretensão de tornar juízo particular em uma regra universal. A única possibilidade de uma dialética do gosto é, na verdade, “uma dialética da *crítica* do gosto (não do próprio gosto) com respeito a seus princípios”¹³⁰, uma vez que é com respeito ao fundamento dos juízos de gosto que surgem conceitos conflitantes.

A crítica transcendental do gosto, isto é, a investigação da sua possibilidade e dos seus limites só conterà alguma coisa que mereça rigorosamente o nome, segundo Kant, de “dialética da faculdade do juízo”, na medida em que for possível encontrar uma antinomia, a saber, se o juízo se funda ou não sobre algum conceito.

No §56, sobre a representação da antinomia do gosto, Kant descreve que o lugar-comum do gosto está contido em todas as proposições que contem a noção simplesmente particular do gosto, isto é, cada sujeito tem seu próprio gosto. Dizer que cada um possui o seu próprio gosto seria o mesmo que afirmar que o princípio que determina este juízo é simplesmente individual e que o juízo não possui o direito de reivindicar a adesão de outros. Na segunda representação de uma antinomia do gosto ocorre também um lugar-comum, na medida em que os sujeitos concordam em que “não se pode disputar sobre o gosto”¹³¹. Dizer que não é possível *disputar* sobre o gosto equivale a dizer que o princípio determinante de um juízo de gosto pode ser objetivo, mas que “ele não se deixa conduzir a conceitos determinados; por

¹²⁷ KANT. (AA: 5: 203), CFJ, p. 165.

¹²⁸ KANT. (AA: 5: 203), CFJ, p. 165.

¹²⁹ KANT. (AA: 5, 231), CFJ, p. 182.

¹³⁰ KANT. (AA: 5, 232), CFJ, p. 182.

¹³¹ KANT. (AA: 5, 234), CFJ, p. 183.

consequente que nada pode ser *decidido* sobre o próprio juízo através de provas, conquanto se possa perfeitamente e com direito *discutir* a respeito”¹³².

Segundo Kant, as palavras discutir <*Streiten*> e disputar <*Disputieren*> são inicialmente idênticas na medida em que buscam determinar uma unanimidade através de argumentos opostos dos juízos, porém, discutir e disputar aparecem como diferentes na medida em que quando disputamos algo, disputamos através de conceitos determinados, que aparecem como argumentos, isto é, os argumentos são admitidos como fundamento do juízo. Assim considerados, “pode-se discutir sobre o gosto (embora não disputar)”¹³³. Quando discutimos sobre algo, temos “esperança de chegar a um acordo entre as partes”¹³⁴, por conseguinte, temos o fundamento de um juízo que não tem validade simplesmente privada, ou seja, não se trata de um fundamento apenas subjetivo; a tudo isso se contrapõe a proposição: “cada um tem seu próprio gosto”¹³⁵. Toda contradição no juízo de gosto, isto é, a possibilidade de um princípio subjetivo que é, contudo, universalmente válido, desaparece na medida em que Kant afirma:

O juízo de gosto funda-se sobre um conceito (de um fundamento em geral da conformidade a fins subjetiva da natureza para a faculdade do juízo), a partir do qual, porém, nada pode ser conhecido e provado acerca do objeto, porque esse conceito é em si indeterminável e inadequado para o conhecimento; mas o juízo ao mesmo tempo alcança justamente por esse conceito validade para qualquer um¹³⁶.

A partir da argumentação desenvolvida até aqui, se pôde constatar que a possibilidade de uma estética universalista ocorre porque o juízo estético permanece simplesmente reflexivo. Na abertura deste capítulo explicitamos os problemas que o juízo de gosto enfrentou e ainda enfrenta na atualidade. No entanto, como se pôde perceber no desenvolvimento do texto, deixamos uma lacuna quando respondemos apenas à questão “isto é belo?”, que parecia, em Kant, estar reduzida ao âmbito da natureza¹³⁷. Examinaremos no terceiro capítulo, a questão “isto é arte?” na pretendida atualização dos conceitos presentes na Estética kantiana.

¹³² KANT. (AA, 5; 233), CFJ, p. 183.

¹³³ KANT. (AA: 5; 233), CFJ, p.183.

¹³⁴ KANT. (AA: 5; 233), CFJ, p. 183.

¹³⁵ KANT. (AA: 5; 233), CFJ, p.183.

¹³⁶ KANT. (AA: 5; 237), CFJ, p.185.

¹³⁷ É necessário dizer que essa afirmação deriva de uma determinada interpretação, cujo arauto principal foi Hegel: a de que o belo kantiano reduz-se ao belo natural. Embora não seja o lugar aqui de discutir se Hegel tem (ou não) razão, sinalizemos, pelo menos, que há muitas interpretações que vão, hoje em dia, na direção oposta, i.e., que defendem haver na *Crítica da Faculdade do Juízo* uma clara e distinta (ainda que pequena) Teoria kantiana da Arte.

III. A REFLEXÃO BATE À PORTA

3.1. A reflexão na arte contemporânea

A ligação entre arte e reflexão proposta por Kant produz efeitos relativamente duráveis na arte contemporânea. O uso frequente da frase “Isso não é arte¹³⁸”, “This is not art”, “Ceci n’est pas de l’art”, “Questa non è arte”, proferida em qualquer que seja o idioma, por indivíduos com olhares perscrutadores em relação às variegadas manifestações da arte contemporânea, aponta para uma questão reflexiva nos museus¹³⁹. Os visitantes com sensibilidade soluçante, desconfiados, acautelam-se em afirmar, no “limite do impronunciável”¹⁴⁰, de forma inequívoca, o que seja arte, colocando, portanto, em “suspeita”, o próprio conceito de arte¹⁴¹. Tais frases, como sabemos, são o resultado de um sentimento de estranheza despertado pelas intrigantes obras da arte contemporânea expostas mundo afora. Mas, é surpreendente que, apesar da desaprovação observada, espectadores continuem incessantemente procurando “algo” neste “cenário contemporâneo – movediço, pluralista e fragmentário”¹⁴². No ambiente da arte contemporânea, “são eles o sopro e os sujeitos vivos” do período contemporâneo. Não são rostos apressados, metidos a encurralarem-se com questões difíceis, pois o período contemporâneo é realmente obscuro. Neste contexto obscuro, recordemos uma passagem particularmente importante presente no livro *O que é o contemporâneo?*, de Giorgio Agamben:

[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. Mas o que significa “ver as trevas”, “perceber o escuro?”¹⁴³

¹³⁸ Em *A Transfiguração do lugar comum*, Arthur Danto descreve que “em períodos de estabilidade artística somos capazes de identificar obras de arte por indução e isso nos leva a crer que dispomos de uma definição, quando na verdade tudo o que temos é uma generalização extremamente circunstancial. Os próprios Weitz e Kennick admitem que um objeto que contraria essa generalização pode entrar no mundo da arte e, por conseguinte, ser uma obra de arte. Considerando que sempre existe a possibilidade de uma revolução total nas fronteiras da arte, esses autores concluem que nenhuma generalização é possível: a generalização de hoje se transformará radicalmente em esquecimento amanhã”. DANTO, *Transfiguração do lugar comum*, p. 110.

¹³⁹ “A arte contemporânea tem permitido experimentos extraordinários, imensamente mais ricos do que a desamparada imaginação filosófica poderia conceber por si só”. DANTO, *Após o fim da arte*, p. XXIX.

¹⁴⁰ MAMMI. *O que resta: Arte e Crítica de arte*, p. 13.

¹⁴¹ A respeito do conceito de arte, Debora Pazetto, na sua tese intitulada *Investigações acerca do conceito de arte*, afirma que: “‘arte’ é uma palavra que circunscreve dois conceitos relacionados, porém distintos. Não é difícil perceber, apenas com um ligeiro olhar para a história da filosofia e da estética, que ‘arte’ é uma palavra complexa e polissêmica, abordada e/ou definida de modos diferentes por diversos autores”. PAZETTO. *Investigações acerca do conceito de arte*, p. 20.

¹⁴² DANTO. *Após o fim da arte*, p. 274.

¹⁴³ AGAMBEN. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*, p. 62-63.

O tom da dúvida e incerteza é um traço deste período, e, sob esse aspecto obscuro, por mais que Kant afirmasse que “a imaginação se compraz em passear no escuro”¹⁴⁴, para muitos, hoje em dia, passear no escuro da arte constitui uma experiência de desconforto, como podemos ver nos debates de curadores, críticos de arte e artistas. Neste contexto em que quase nada é certo, torna-se um incentivo indagar: por que a arte contemporânea é algo sobre o qual é possível manter um sentimento reflexivo?¹⁴⁵

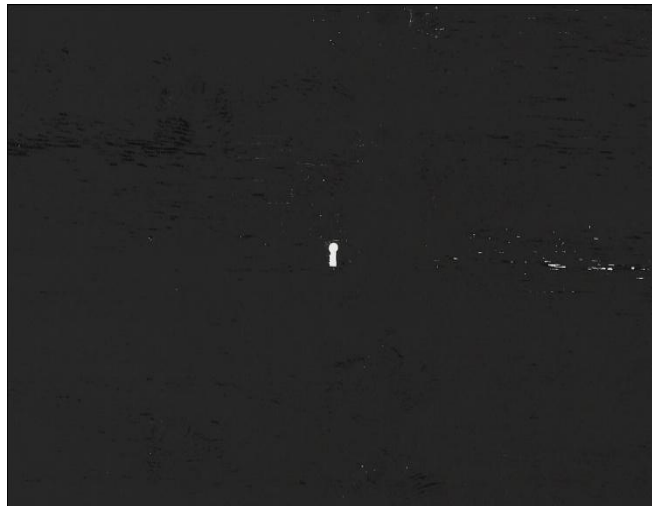


FIGURA 1: Andrea Büttner, “Keyhole”, 2013.

Não é tarefa simples escolher uma chave para entrar no escuro e dizer algo sobre a arte, ou mesmo responder o que é arte, pois a afirmação de que *tudo pode ser arte* parece ser uma premissa deste presente esquizofrênico imposto pela arte contemporânea. Marcel Duchamp pôde ilustrar de forma singular esta premissa, pois a sua obra e as suas atitudes suscitaram difíceis questões sobre a arte, as quais, aliás, continuam reverberando até nos escritos mais recentes da filosofia da arte. Não é a toa que no epitáfio irônico do seu túmulo encontra-se escrito: “*D’ailleurs, c’est toujours les autres qui meurent*” [aliás, são os outros que morrem]¹⁴⁶. No caminho aberto pelas controversas obras de Duchamp, restou para nós o ponto fundamental, isto é, quer decidamos ou não o que é arte hoje, ao fim, o que permanece neste caminho é a volta à experiência da reflexão.

Segundo Tomkins, Duchamp foi caracterizado como um antirromântico, irônico, cético e ascético, tendo passado a maior parte da sua vida como um ilustre desconhecido.

¹⁴⁴ KANT. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, p. 36.

¹⁴⁵ Parafrazeando Danto, que indaga: “por que a arte é a espécie de coisa sobre a qual é possível haver uma filosofia?”. DANTO. *A Transfiguração do lugar comum*, p.114.

¹⁴⁶ DANTO. *Andy Warhol*, p. 69.

Destruindo a “visão ingênua e romântica da arte e do artista”¹⁴⁷, Duchamp apareceu produzindo a indiferença da beleza e, diante desta produção, o artista, antes desconhecido, passou a ocupar um papel primordial na arte.

Foi na primavera de 1905 que Duchamp, aos dezessete anos, sofreu o seu grande revés humilhante. O artista foi reprovado no exame para entrar na escola de belas-artes, que na época “era ainda a principal porta de entrada para o reconhecimento de um artista”¹⁴⁸. Em muitas ocasiões anteriores e posteriores ao exame, os quadros de Duchamp foram recusados e ignorados pelos críticos. Essas recusas foram significativas em sua trajetória, pois, ao invés de o desestimularem a tornar-se artista, elas fizeram nascer o desejo de questionar o que poderia ser ou não considerado arte.

Mal sabiam os críticos de arte que, em 1917, diante de todos os reveses humilhantes da sua trajetória artística, Duchamp mudaria o rumo do que até então era considerado arte. Ele inventou o termo *ready-made* para descrever os objetos fabricados em série que ele escolhia, comprava e, a seguir, designava como obras de arte”¹⁴⁹. A grande pergunta suscitada pelos objetos *ready-made* era: “o que é arte?”. Diante desta pergunta, alguns “sugeriam, de modo muito perturbador, que ela podia ser qualquer coisa – um ready-made, de fato, era uma forma de negar a possibilidade de definir arte”¹⁵⁰.

Sabemos que o maior exemplo do *ready-made* foi apresentado em 1917, quando o próprio Duchamp saiu para comprar a sua mais emblemática “obra”: um urinol de porcelana. Depois de comprado, o artista pintou o nome R. Mutt, colocou a data 1917 e o mictório passou a ser designado *Fountain* (Fonte).

¹⁴⁷ TOMKINS. *Duchamp*, p.7

¹⁴⁸ TOMKINS. *Duchamp*, p.42

¹⁴⁹ ARCHER. *Arte contemporânea: uma história concisa*, p. 3.

¹⁵⁰ TOMKINS. *Duchamp*, p. 181.



FIGURA 2: Marcel Duchamp, “Fonte”, 1917.

O mictório foi enviado para ser exposto no Grand Central Palace, em Nova York. Nenhum membro do comitê da Sociedade de Artistas Independentes que patrocinava a exposição compreendeu o tal objeto como “obra de arte”. Eles chegaram até mesmo a duvidar, com razão, se o que estava diante dos seus olhos tinha algum sentido. No caso específico da *Fountain* a maioria das pessoas rejeitou o direito de aquele objeto estar na galeria de arte, revelando, assim, uma dificuldade e até intolerância em relação ao processo que, muito mais tarde, Danto denominaria de “transfiguração” do objeto comum. Como não poderia deixar de ser, houve muita resistência em “compreender”, assimilar o mictório como uma obra de arte, pois como define Fernando Mendes Pessoa, “compreender é a possibilidade de descobrir um nexos que, reunindo e articulando as coisas em uma mútua referencialidade, apreende (apreende) o significado de cada coisa”¹⁵¹. Dessa forma, “a descompreensão corresponde à não articulação de nenhum nexos, que desvia, inviabiliza e impede de compreender o que a coisa é”¹⁵². Não há dúvida de que a “obra” de Duchamp não foi compreendida e muito menos a ela foi atribuído, inicialmente, algum sentido. Rejeitada na exposição, a *Fonte* é até hoje considerada a mais emblemática e escandalosa obra do século XX. Ora, podemos concordar com Michael Archer, no livro *Arte contemporânea: uma história concisa*, que Duchamp, ao enviar um urinol para a galeria de arte:

¹⁵¹ PESSOA. O(s) sentido(s) na arte contemporânea, p. 13.

¹⁵² PESSOA. O(s) sentido(s) na arte contemporânea, p. 13.

Pedia que o observador pensasse sobre o que definia a singularidade da obra de arte em meio à multiplicidade de todos os outros objetos. Seria alguma coisa a ser achada na própria obra de arte ou nas atividades do artista ao redor do objeto? Tais perguntas reverberam por toda a arte dos anos 60 e além deles¹⁵³.

Após a recusa desta obra, de maneira irônica, o artista se candidatou para ser o editor de uma pequena revista chamada *The Blind Man*. No segundo número desta revista, que trazia na capa um moedor de chocolate, Duchamp publicou uma foto da *Fonte* e, na página oposta, uma galhofeira matéria intitulada “O caso Richard Mutt”. Cito o texto na íntegra:

Dizem que qualquer artista que pagasse seis dólares podia expor. Richard Mutt enviou uma fonte. Sem discussão, essa peça desapareceu e nunca foi exposta. Quais são as bases para a recusa da fonte de Mutt? 1. Alguns alegaram que ela era imoral, vulgar. 2. Outros que era um plágio, uma mera louça sanitária. Bem, a fonte de Mutt não é imoral, isso é absurdo, ela é tão imoral quanto uma banheira. É um acessório que se vê todos os dias nas lojas de aparelhos sanitários. Se Mutt fez ou não com suas próprias mãos a fonte, isso não tem importância. Ele ESCOLHEU-A. Ele pegou um objeto comum do dia a dia, situou-o de modo que seu significado utilitário desaparecesse sob um título e um ponto de vista novo – criou um novo pensamento para o objeto. Quanto a ser uma louça sanitária, isto é uma tolice. As únicas obras de arte que a América já produziu são seus aparelhos sanitários e suas pontes¹⁵⁴.

A despeito da evidente ironia, Duchamp aponta para uma nova perspectiva – a de que para que algo fosse considerado arte, bastava apenas que o artista assim o considerasse, isto é, “a prática artística passa a assumir-se como um projeto de negociação incessante com os acontecimentos e as percepções da vida, incorporando-a e comentando-a em suas grandezas e pequenezas, em seus potenciais de estranhamento, em suas banalidades e seus afetos”¹⁵⁵. Michael Archer ressalta que a obra de Duchamp coincide “temporalmente, com a vida do artista e, espacialmente, com o mundo em que essa vida é vivida”¹⁵⁶. É fato que o emprego de objetos do cotidiano gerou um empobrecimento estético, pois a obra não tinha mais sua posição, isto é, sua razão de ser, e em contraste apareciam os objetos “ambíguos”, que até então não eram considerados como objetos da arte. Não é por acaso que o surgimento desses objetos levou à necessidade de um debate reflexivo e filosófico sobre o conflito inegável que foi aí inaugurado entre arte e não arte. Tal atmosfera de insatisfação atingiu artistas, visitantes e críticos de arte. Foi essa mesma atmosfera, vigente muitos anos depois da obra de Duchamp, que levou Danto, o filósofo estadunidense atento às contradições da arte, a reconhecer, no seu famoso ensaio de

¹⁵³ ARCHER, *Arte contemporânea: uma história concisa*, p. 3.

¹⁵⁴ Apud TOMKINS. *Duchamp*, p. 208-209. Para Tomkins, ainda que a autoria desse texto seja incerta, as ideias são visivelmente de Duchamp.

¹⁵⁵ CANTON. *Os sentidos da arte contemporânea*, p. 23

¹⁵⁶ ARCHER. *Arte contemporânea: uma história concisa*, p. 73

1964, “O mundo da arte”, a dificuldade de distinguir vida e arte, arte e vida, e por isso afirmar que “a década de 1970 [foi] um período, à sua própria maneira, tão obscuro quanto o século X”¹⁵⁷.

3.2. Danto e o Mundo da arte

Não há dúvida de que esses acontecimentos no meio artístico tornaram a própria arte “um objeto filosófico por natureza”¹⁵⁸. Como exemplo, “Duchamp não só levantou a questão ‘o que é arte?’, mas, antes, por que algo é uma obra de arte, quando algo exatamente idêntico *não* o é?”¹⁵⁹. Essas questões, ao que tudo indica, genuinamente irrompidas na arte foram transformadas, “transfiguradas” em problemas autenticamente filosóficos. A arte põe, então, a filosofia para pensar, para tentar responder à sua questão. Pergunta essa, talvez, que ela – a arte – saiba de antemão ser sem resposta, irrespondível. Aí podendo residir a extrema ironia do gesto de Duchamp. Foi assim que se estreitou ainda mais o vínculo entre arte e filosofia, ao tornar-se filosófica a questão da diferença entre obras de arte e coisas reais, como veremos mais adiante.

Danto reconheceu a profunda originalidade *filosófica* de Duchamp, mesmo manifestando que “nem tudo que um artista põe a mão se torna arte”¹⁶⁰. Sob esse aspecto, o crítico afirma ser perfeitamente possível interpretar os atos de Duchamp na medida em que eles constituíram tentativas de impor certo distanciamento estético, isto é, uma neutralidade estética¹⁶¹. É neste distanciamento estético provocado por Duchamp que surge o socorro da filosofia à arte, pois a teoria institucional da arte já não conseguia explicar mais por que algo poderia ser considerado arte. A teoria apenas justifica e anuncia por que a *Fonte*, isto é, por que aquele urinol que Duchamp enviou para o museu, ao ser valorizado e promovido a obra de arte, passou a merecer tanto respeito e estima, enquanto os reles urinóis que eram obviamente objetos idênticos continuaram volatilizados e dissipados numa classe ontologicamente depreciada. Danto explica que “a teoria deixa ainda em aberto o problema de outros objetos indiscerníveis, dos quais um é uma obra de arte e o outro não”¹⁶². A tendência foi admitir que diante da ruptura provocada na arte por Duchamp, era preciso uma nova abordagem da filosofia da arte em relação à arte e à sua história, assunto que será trabalhado mais adiante.

¹⁵⁷ DANTO. *Após o fim da arte*, p. 15.

¹⁵⁸ DANTO. *A Transfiguração do lugar comum*, p. 129.

¹⁵⁹ DANTO. *O descredenciamento filosófico*, p. 48.

¹⁶⁰ DANTO. *A Transfiguração do lugar comum*, p. 37. Ver também a p. 24.

¹⁶¹ Sobre isso, Danto afirma: “Devo a Duchamp a ideia de que, na perspectiva da arte, a estética é um perigo, já que, na perspectiva da filosofia, a arte é um perigoso e a estética é a instância para lidar com ela. Mas, então, o que a arte deveria ser, se ela joga o liame com a beleza?”. DANTO. *O descredenciamento filosófico*, p. 46.

¹⁶² DANTO. *A Transfiguração do lugar comum*, p. 39.

Apesar de Danto reconhecer que a atitude de Duchamp de enviar um mictório para a galeria de arte corresponde a um ato filosófico¹⁶³, foi Andy Warhol que brilhantemente estendeu e explorou essas questões. Foi ele o artista fascinante eleito por Danto para discutir e aprofundar a questão entre arte e realidade, isto é, a perspectiva dos “indiscerníveis”.



FIGURA 3: Andy Warhol, *Brillo Box (Soap Pads)*, 1964.

Ver as caixas de Brillo constituiu uma experiência transformadora na sua teoria da arte, como confessou Danto, depois da qual nada mais foi o mesmo: “a *Brillo Box* [Caixa Brilho] ajudou-me a resolver um problema tão antigo quanto a própria filosofia, isto é, como definir arte. Mais ainda, ela me ajudou a explicar, em primeiro lugar, por que esse é um problema filosófico”¹⁶⁴. Assim, na opinião de Danto, Warhol foi o responsável por levar a questão do que é arte a um novo patamar:

refletindo sobre a história do modernismo como uma luta da arte para trazer à consciência o entendimento do que ela, a arte, é, as “as caixas de supermercado” de Andy Warhol estão entre as mais importantes obras modernistas já feitas. Na

¹⁶³ A respeito deste acontecimento, Danto diz que: “[...] se deve pensar antes de mais nada em Duchamp, pois terá sido ele o primeiro a realizar na história da arte o sutil milagre de transformar objetos do *Lebenswelt* cotidiano em obras de arte: um pente de pelos, um porta-garrafas, uma roda de bicicleta, um urinol. É perfeitamente possível interpretar os atos de Duchamp como tentativas de impor um certo distanciamento estético a esses objetos nada edificantes, apresentando-os como improváveis candidatos à fruição estética: demonstrações práticas de que se pode descobrir alguma espécie de beleza onde menos se espera”. DANTO. *Transfiguração do lugar comum*, p. 24.

¹⁶⁴ DANTO. *Andy Warhol*, p. 11.

verdade, ele pôs fim ao modernismo mostrando como se deve responder à pergunta sobre o que é arte¹⁶⁵.

Ao enviar um urinol para ser exposto, talvez, um dos principais motivos de Duchamp fosse liberar a arte da necessidade de agradar aos olhos. Já para Andy Warhol os motivos eram mais políticos, pois ele “celebrava a vida cotidiana americana”¹⁶⁶. Outra possível oposição entre Duchamp e Warhol seria a estética propriamente dita. O *ready-made* de Duchamp, a *Fonte*, não foi feita para satisfazer o *gosto* dos amantes da arte. É certo que, por mais que Danto admirasse o ato de filosófico de Duchamp, ele não a apreciava, e afirma que seria incapaz de comprar e manter a *Fonte* dentro de sua própria casa¹⁶⁷. Ao contrário da ausência de qualquer aspecto propriamente *estético* da *Fonte*, “uma coisa [tinha de ser] dita a respeito das *Brillo Boxes*”, confessa Danto: “elas são muitas bonitas”¹⁶⁸. Danto orgulhava-se de ter um exemplar delas em sua casa, e sempre declarou que ele e sua esposa ficavam maravilhados com a beleza daquela caixa. Daí a pergunta: por que teríamos de conviver com objetos esteticamente desinteressantes em vez de coisas tão bonitas quanto a *Brillo Box*? Esse foi um dos traços inconsistentes da arte que chamou a atenção do crítico ao discutir a arte “pós-histórica”.

Escrito com admirável clareza, em seus trabalhos, artigos e livros, Danto evidencia mais uma vez a diferença entre Duchamp e Andy Warhol:

Uma possível vantagem de ver a arte no contexto mais amplo que nos for possível é que, pelo menos no caso presente, isso nos auxilia em um problema um tanto restrito de diferenciar entre os produtos acabados de Duchamp e as obras da *pop*, como a *Brillo Box* de Warhol. O que quer que tenha conseguido, Duchamp não estava celebrando o comum. Ele estava, talvez, depreciando a estética e testando os limites da arte. Não há, de fato, na história, nada como ter feito algo anteriormente. Existe uma semelhança externa entre Duchamp e o *pop*, que é um aspecto que a produção do *pop* alcança. As semelhanças são muito menos surpreendentes do que aquelas entre a *Brillo Box* e as caixas de papelão Brillo. O que faz a diferença entre Duchamp e Warhol é, analogamente, muito menos difícil de afirmar do que o que faz a diferença entre arte e realidade. Situar a *pop* em seu momento cultural profundo nos permite constatar quão diferentes eram suas causas daquelas que guiaram Duchamp meio século antes¹⁶⁹.

Em 1964, uma exposição de Andy Warhol, realizada na Stable Gallery, na East 74th Street, em Manhattan, deixou Danto estupefato. Diferente do sentimento de admiração

¹⁶⁵ DANTO. *Andy Warhol*, p. 79.

¹⁶⁶ DANTO. *Andy Warhol*, p. 84.

¹⁶⁷ Cf. DANTO. *O descredenciamento filosófico da arte*, p. 70.

¹⁶⁸ DANTO. *Andy Warhol*, p.95.

¹⁶⁹ DANTO. *Após o fim da arte*, p. 146-147.

(*Bewunderung*), a estupefação (*Verwunderung*) constitui, segundo Kant, um “afeto na representação da novidade que ultrapassa a expectativa”¹⁷⁰, isto é, “um impulso do ânimo produzido pela impossibilidade de unificação de uma representação e da regra por ela dada [...] tal estupefação produz sempre assim uma dúvida em relação a saber se vimos ou julgamos bem”¹⁷¹. Nesta exposição, Andy Warhol empilhou réplicas idênticas de embalagens do sabão em pó Brillo que eram encontradas normalmente nos supermercados. A indiscernibilidade entre as caixas da Stable Gallery e as de um supermercado qualquer gerou um tremendo desconforto em Danto, que tentou logo aceitar as caixas empilhadas de *Brillo Box* no museu como arte. O problema certamente surgiu em seguida, quando ele se perguntou “por que aquelas caixas [de Warhol] eram arte enquanto que as embalagens comuns dos supermercados não eram”¹⁷², isto é, qual é a diferença entre a *Brillo Box* [caixa Brillo] de Andy Warhol, que estava ali exposta na galeria, e as caixas de sabão em pó Brillo que estavam armazenadas em depósitos e prateleiras dos supermercados?

Essas perguntas designaram, em parte, a sua relação com o objeto, e, em parte, a relação do objeto com a arte – no primeiro caso, o espanto com o objeto visto (transfigurou-se), no segundo caso, a ideia dos “indiscerníveis”, isto é, o objeto do cotidiano (transfigurado) em objeto de arte. Tal atmosfera o levou a compreender que o terreno da arte estava fértil para o nascimento e a multiplicação das idiossincrasias e que o problema decorrente das caixas *Brillo* eclipsava em sua forma uma questão filosófica; afinal, como um objeto comum pôde adquirir o status de obra de arte? Isto é, “o que faz a diferença entre uma obra de arte e algo que não é uma obra de arte quando não se tem nenhuma diferença perceptual interessante entre elas?”¹⁷³.

A vacuidade de sentimentos diante da “revolução artística”¹⁷⁴ o levou a colocar em questão o que era arte e até a se perguntar “como um objeto [advindo do mundo da vida – *Lebenswelt*] adquire o direito de participar, como obra, do mundo da arte?”¹⁷⁵. Tal estranhamento exigiu de Danto uma abordagem radicalmente nova na filosofia da arte para descrever e interpretar esses novos eventos. Danto dizia que Andy Warhol “não mudou apenas o nosso modo de ver a arte, mas o modo de compreendermos a arte”¹⁷⁶. Por exemplo, nesta nova

¹⁷⁰ KANT. (AA; 5;122), CFJ, p.119.

¹⁷¹ KANT. (AA; 5;277), CFJ, p.208.

¹⁷² DANTO. *Transfiguração do lugar comum*, p. 16.

¹⁷³ DANTO. *Após o fim da arte*, p. 40.

¹⁷⁴ “Em fases de estabilidade artística costumava-se pensar que as obras de arte possuíam certas propriedades, cuja ausência bastava para pôr seriamente em dúvida seu status de arte. Mas esse tempo já passou há muito, e assim como qualquer coisa pode expressar qualquer coisa, desde que se conheçam as convenções pertinentes e os fatores que explicam seu status como expressão, qualquer coisa pode ser uma obra de arte: não há condições necessárias enunciáveis na forma de predicados de um lugar”. DANTO. *Transfiguração do lugar comum*, p. 113.

¹⁷⁵ DANTO. *A Transfiguração do lugar comum*, p. 16.

¹⁷⁶ DANTO. *Andy Warhol*, p.23.

abordagem do contexto artístico, Danto deixou claro que a caixa de *Brillo* do ícone norte-americano:

Descendia da evolução da teoria da obra de arte, bem como da história recente da arte. Para considerar um objeto como obra de arte era preciso conhecer essa história, ter participado dos vários debates ocorridos. A condição de obra de arte era um resultado da história e da teoria. Na maior parte das fases da história da arte, algo parecido com a *Brillo Box*, ainda que pudesse ter existido como objeto, não o teria como obra de arte. O trabalho só se tornou viável como arte quando o mundo da arte – o mundo das obras de arte – estava pronto para recebê-lo entre seus pares¹⁷⁷.

Sem sombra de dúvida que os objetos expostos na galeria de arte eram indiscerníveis dos objetos expostos, por exemplo, nas prateleiras do supermercado. O conteúdo da arte de Andy Warhol era inspirado diretamente no modo de vida dos norte-americanos, nos personagens da cultura de massa, nas comidas que estes escolhiam para comer. Danto rastreia esta fronteira conturbada entre arte e vida, fazendo uma intensa investigação das condições que permitiram um objeto da vida comum ganhar o status de objeto da arte. Nas palavras dele: “distinguir obras de arte de outras coisas não é uma tarefa tão simples, mesmo para falantes nativos, e hoje em dia alguém pode não estar cômico de estar num terreno artístico sem uma teoria artística para lhe dar conta disso”¹⁷⁸.

Em vista dessa dificuldade, Danto não excluiu o esforço e a necessidade de traçar um diálogo entre arte e filosofia nesse ambiente plural em que tudo aparentemente pode ser arte e todos podem ser artistas, como afirmava o *slogan* de Joseph Beuys. Danto valorizou tanto a *Pop Art* que estendeu à Filosofia (da Arte, sobretudo) os efeitos, segundo ele mesmo, revolucionários que a obra de Warhol tinha promovido dentro da Arte (e da História da Arte), como se evidencia na frase a seguir: “Somente quando ficou claro que tudo poderia ser uma obra de arte foi que se pôde pensar filosoficamente. Só então surgiu a possibilidade de uma *filosofia da arte geral e verdadeira*”¹⁷⁹. Fazendo eco a esta ideia, o filósofo acrescenta que este é um momento e pelo menos (talvez excepcionalmente) na arte, de profundo “pluralismo e total tolerância. Nada é excluído”¹⁸⁰. Partamos de algumas considerações iniciais de Danto para entender um dos principais debates contemporâneos.

A *transfiguração do lugar comum*, livro publicado em 1981, parece voltado para essas preocupações correntes do mundo da arte. O primeiro passo para discutir os problemas e

¹⁷⁷ DANTO. *A Transfiguração do lugar comum*, p. 17.

¹⁷⁸ DANTO. *O mundo da arte*, p.14.

¹⁷⁹ DANTO. *Após o fim da arte*, p. 17. Grifos meus.

¹⁸⁰ DANTO. *Após o fim da arte*, p. P. XVI.

as inquietações deste período é compreender suas causas. Antes, portanto, de passarmos à análise da expressão “mundo da arte”, é necessário indicar os acontecimentos que mudaram expressivamente o caminho da arte na década de 1960, especialmente em Nova York, e que suscitaram, segundo Danto, “questões nunca antes levantadas na filosofia”¹⁸¹. Danto sugere com esta passagem que a arte anterior aos eventos de Duchamp¹⁸², ou mesmo, do Andy Warhol¹⁸³, são resultados da história e da teoria da arte, e que os novos “objetos”, tais como a *Fonte* e a *Brillo Box* em outras épocas, não seriam considerados obras de arte, como lembra a tese de Wölfflin de que “nem tudo é possível em qualquer época”¹⁸⁴. O crítico afirma que era preciso uma nova abordagem na filosofia da arte “na qual os objetos transfigurados estivessem tão imersos na banalidade que seu potencial para a contemplação estética permaneceria inacessível ao escrutínio mesmo depois da metamorfose”¹⁸⁵. Dessa forma, o filósofo inicia uma discussão sobre o que transformou as *Brillo Box* em obras de arte sem introduzir, isto é, sem necessitar de qualquer tipo de avaliação ou consideração estética, e essa, foi a seu ver, mais uma das contribuições do artista pop Andy Warhol para tornar a arte um objeto filosófico¹⁸⁶.

Em todos os aspectos, as caixas foram a maneira mais perfeita e eficaz de desestabilizar toda a história da arte. A insustentável leveza da *Brillo Box* foi uma das principais razões para justificar a crença no fim história da arte, pois a arte rompeu com o seu cordão umbilical (a sua história linear).

Aquilo que Ronell, citada por Eduardo Kac, dizia do telefone, pode ser dito das caixas Brillo: “força desarticuladora” [...], tão perturbadora e tão atrativa, tão desestabilizadora e tão cativante”¹⁸⁷. Esta força desarticuladora produz, por sua vez, o “alarme destinal” para o naufrágio das narrativas mestras da arte. Assim sendo, “não há mais qualquer razão para pensar

¹⁸¹ Cf. DANTO. *A transfiguração do lugar comum*, p. 13.

¹⁸² “O objeto poderia muito bem ter existido nessa época, mas certamente não como obra de arte, simplesmente porque o conceito de arte da época ainda não tinha evoluído a ponto de aceitar a peça de feltro como obra. A pá de neve de Duchamp era bastante trivial no início do século xx, pela simples razão de ter sido escolhida entre os produtos industriais indiscerníveis de uma fábrica de pás, e seus similares podiam ser encontrados em inúmeras garagens espalhadas por todo o mundo burguês. Mas um objeto idêntico – uma chapa de metal achatada como rebordos laterais presa a uma haste de madeira e tendo na outra extremidade uma forma parecida com a dos cabos das pás de neve atuais – seria, a meu ver, um objeto muito misterioso no século XIII. É duvidoso, porém, que pudesse ser aceito como obra de arte naquele tempo e naquele lugar. Não é difícil imaginar objetos que, embora não tenham sido aceitos como obras de arte na época em que foram criados, possam ter, em épocas posteriores, equivalentes exatamente iguais que são obras de arte”. DANTO. *Transfiguração do lugar comum*, p. 89.

¹⁸³ Diante de Duchamp, Danto afirma “era preciso, portanto, uma nova abordagem, na qual os objetos transfigurados estivessem tão imersos na banalidade que seu potencial para a contemplação estética permaneceria inacessível ao escrutínio mesmo depois da metamorfose. Dessa forma, podia-se iniciar a discussão sobre o que os transformou em obras de arte sem introduzir qualquer tipo de consideração estética. Foi essa, a meu ver, a contribuição do artista pop Andy Warhol”. DANTO. *A transfiguração do lugar comum*, p.25.

¹⁸⁴ DANTO. *A transfiguração do lugar comum*, p.174.

¹⁸⁵ DANTO. *A transfiguração do lugar comum*, p. 177.

¹⁸⁶ DANTO. *A Transfiguração do lugar comum*, p. 25.

¹⁸⁷ KAC. *Telepresença e bioarte*, p. 48.

na arte como tendo uma história progressiva”¹⁸⁸. É bom lembrar que não se segue da palavra “fim”, de maneira alguma, que a arte acabou¹⁸⁹. Dizemos que “ela chegou ao fim porque não podemos pensar sobre ela nos mesmos termos que anteriormente”¹⁹⁰. Era isso mesmo que Danto queria anunciar:

que havia ocorrido algum tipo de encerramento no desenvolvimento histórico da arte, que uma era de surpreendente criatividade, com uma duração de aproximadamente seis séculos no Ocidente, havia chegado a fim, e que, qualquer que fosse o tipo de arte a ser desenvolvido a partir de então, seria marcado pelo que [...] estava preparado para chamar de caráter *pós-histórico*¹⁹¹.

O momento pós-histórico é definido por Danto como aquele em que não existe mais tradicionalmente o “limite da história”¹⁹² na arte. Tudo é permitido neste novo contexto. “E os artistas, liberados do peso da história, ficavam livres para fazer arte da maneira que desejassem, para quaisquer finalidades que desejassem ou mesmo sem nenhuma finalidade”¹⁹³. A “história da arte não tem um futuro que seja semelhante àquele inferido em relação ao paradigma do progresso: ela se divide numa sequência de atos individuais, um depois do outro”¹⁹⁴. Este aspecto “pós-histórico” da arte será discutido quando adentrarmos no livro *Após o fim da arte*¹⁹⁵.

Até um determinado momento da (história da) arte, os eventos de Duchamp e Andy Warhol eram considerados atos individuais, mas, na medida em que eles tornaram-se atos filosóficos, eles passaram a contribuir, segundo Danto, para o fim da arte e o início da arte “pós-histórica”. Sem dúvida que este momento de passagem mostrou os limites da teoria da arte convencionalista, incapaz de responder à profusão de particularidades dos objetos do cotidiano que estavam sendo transfigurados em arte¹⁹⁶. Assim Danto se exprime:

Qualquer definição que pretenda sustentar-se precisa adquirir imunidades contra essas revoluções [...] gostaria de crer que depois das caixas de Brillo as possibilidades para isso realmente se encerraram e a história da arte chegou, de certa maneira, a um fim. A história da arte não foi interrompida, mas acabada, no sentido de que passou a ter uma espécie de autoconsciência, convertendo-se,

¹⁸⁸ DANTO. *O descredenciamento filosófico da arte*, p. 141.

¹⁸⁹ A respeito disso, escreve Danto: Nem tudo é possível em qualquer momento, como escreveu Heinrich Wölfflin para dizer que algumas obras simplesmente não podiam ser integradas ao mundo da arte em determinados períodos da história, embora objetos idênticos a obras de arte pudessem ter sido feitos nessas mesmas épocas. É fácil perceber a força dessa afirmação no curso posterior da história”. DANTO, *Transfiguração do lugar comum*, p. 88.

¹⁹⁰ DANTO. *O descredenciamento filosófico da arte*, p. 224.

¹⁹¹ DANTO. *Após o fim da arte*, p. 23.

¹⁹² DANTO. *Após o fim da arte*, p. XVI. Ver também: *O descredenciamento filosófico da arte*, p. 148-149.

¹⁹³ DANTO. *Após o fim da arte*, p. 18.

¹⁹⁴ DANTO. *O descredenciamento filosófico da arte*, p. 141.

¹⁹⁵ Segundo Danto, o livro *Após o fim da arte* é “dedicado à filosofia da história da arte, à estrutura das narrativas, ao fim da arte e aos princípios da crítica de arte”. DANTO, *Após o fim da arte*, p. XVII.

¹⁹⁶ DANTO. *Transfiguração do lugar comum*, p. 72.

de certo modo, em sua própria filosofia: um estado de coisas que Hegel previu em sua filosofia da história¹⁹⁷.

A partir da perspectiva do encerramento da história da arte, a primeira condição que Danto aponta na *Transfiguração do lugar comum* para uma obra de arte ser considerada arte no período “pós-histórico” é a de possuir significado e, “ainda que não fosse suficiente, essa condição deveria bastar para justificar a afirmação de que toda arte é representacional, e por isso mesmo passível de uma espécie de análise semântica, e de que o formalismo é inadequado como filosofia da arte”¹⁹⁸.

A primeira condição que Danto exige das obras de arte é que elas sejam *significados corporificados*, seguindo uma sugestão que Susanne K. Langer desenvolveu muito bem em *Philosophy in a New Key*. Danto chama a nossa atenção para a distinção que Langer estabeleceu entre o que ela chamou de formas *discursivas* e formas *presentificadas*. E Danto se apropria daquela distinção, ao definir as obras de arte como sendo capazes de presentificar seus significados¹⁹⁹. Quanto ao sentido do conceito de “significados corporificados”, Danto acrescenta que a chave para entender a corporificação é a interpretação. Assim, ao entrar nas trevas e deparar com o *Keyhole*, devemos, segundo Danto, recorrer à interpretação na medida em que “a interpretação de obras de arte é o cerne do exercício da crítica de arte”²⁰⁰. Isso nos lembra a posição de Fredric Jameson, no seu livro *The ideologies of theory*, a qual acrescenta que “toda interpretação deve incluir uma interpretação de sua própria existência”²⁰¹, isto é, examinar as condições de possibilidade de existência do que está sendo representado. No caso, as caixas de Brillo Box foram submetidas à interpretação para verificar a possibilidade de sua (delas) existência no “mundo da arte”. A interpretação é, com efeito, “a alavanca com a qual um objeto é alçado para fora do mundo real para dentro do mundo da arte”²⁰². Ele ainda escreve “na filosofia da arte não há apreciação sem interpretação”²⁰³. De fato, Danto²⁰⁴ acredita que cada nova interpretação constitui uma revolução copernicana, pois, para ele, a interpretação, além de transfigurar, estabelece uma nova obra:

¹⁹⁷ DANTO. *Transfiguração do lugar comum*, p. 26.

¹⁹⁸ DANTO. *Transfiguração do lugar comum*, p. 18.

¹⁹⁹ DANTO. *A Transfiguração do lugar comum*, p. 18.

²⁰⁰ DANTO. *A Transfiguração do lugar comum*, p. 19.

²⁰¹ JAMESON. *The ideologies of theory*, p. 7-8.

²⁰² DANTO. *O descredenciamento filosófico da arte*, p. 74.

²⁰³ DANTO. *A Transfiguração do lugar comum*, p.174.

²⁰⁴ “Minha teoria da interpretação é, ao contrário, constitutiva, porque um objeto é *de fato* uma obra de arte apenas em relação a uma interpretação. Podemos expressar isso de um modo um pouco lógico. A interpretação, no sentido que uso, é transfigurativa. Ela transforma objetos em obras de arte e depende do ‘é’ da identificação artística”. DANTO. *O descredenciamento filosófico da arte*, p.79.

Se as interpretações são o que constitui as obras, não há obras sem elas, e as obras são malformadas quando a interpretação é errada. E conhecer a interpretação do artista é, de fato, identificar o que ele fez. A interpretação não é algo exterior à obra: obra e interpretação surgem juntas na consciência estética. Como a interpretação é inseparável da obra, ela é inseparável do artista, se ela é obra do artista²⁰⁵.

Ao aceitar a distinção que Danto faz entre contemplação e interpretação, teremos de admitir que toda a sua filosofia da arte constitui uma ruptura com a estética de Kant, pois não há dúvida de que o sentimento estético (belo ou sublime) na CFJ é decorrente de uma atitude reflexiva que pode muito bem ser chamada de “contemplação”. Enquanto Danto vai defender que, além da contemplação, é necessária a interpretação da obra por parte do observador, mesmo que ela “seja uma interpretação imediata e sem qualquer esforço consciente”²⁰⁶. Danto argumenta que:

Contemplar um objeto e contemplar um objeto que a interpretação transformou em obra são coisas muito diferentes, mesmo quando a interpretação devolve o objeto a ele mesmo ao declarar, por assim dizer, que a obra *é* o objeto. Mas que tipo de identificação é essa? Dado o caráter constitutivo da interpretação, o objeto não era obra antes de ser interpretado. Na qualidade de um processo de transformação, a interpretação é algo como um batismo, não por dar um nome ao objeto, mas por emprestar-lhe uma nova identidade e fazê-lo ingressar na comunidade dos eleitos²⁰⁷.

Isso significa que cabe ao crítico de arte o importante papel de dizer que algo é arte na medida em que ele “procura identificar o significado de uma obra e mostrar como o objeto em que o significado está corporificado efetivamente o incorpora”²⁰⁸. Com efeito, Danto observou que o problema fundamental da filosofia da arte é explicar como os termos operativos *obra e objeto* se relacionam, isto é, como a obra se relaciona com o objeto. Por conseguinte, ele afirma que “a obra é o objeto *mais* o significado, e a interpretação explica como o objeto traz em si o significado que o observador – no caso das artes visuais – percebe e ao qual reage de acordo com o modo como o objeto o apresenta”²⁰⁹.

No entanto, é possível dizer que não é só a interpretação que faz uma obra ser considerada arte, há outras formas de considerar arte um objeto material (ou um artefato). Assim, Danto chama atenção para o arcabouço institucional presente no mundo (atual) da arte, isto é, a existência de um conjunto de condições necessárias que entrelaçadas podem justificar a

²⁰⁵ DANTO. *O descredenciamento filosófico da arte*, p. 80.

²⁰⁶ DANTO. *A Transfiguração do lugar comum*, p. 190.

²⁰⁷ DANTO. *A Transfiguração do lugar comum*, p. 190-191.

²⁰⁸ DANTO. *A Transfiguração do lugar comum*, p. 19.

²⁰⁹ DANTO. *A Transfiguração do lugar comum*, p. 19.

concepção transfigurada de um simples objeto em obra de arte. Pois, alguém que argumente sem levar em conta o ato de Duchamp e de Andy Warhol, não poderá aceitar que objetos do mundo da vida possam ser considerados arte, porque eles são indiscerníveis. É por esta razão que Danto faz sérios ataques àqueles críticos que utilizam teorias anteriores da história da arte para explicar os problemas decorrentes da arte do século XX.

Um desses esses ataques, como não poderia deixar de ser, é dirigido ao grande crítico norte-americano, seu contemporâneo, Clement Greenberg, que baseava sua crítica nos termos da Estética kantiana. Danto escreve contra Greenberg e, indiretamente, contra Kant, que “o erro da crítica de arte kantiana esteve em segregar forma e conteúdo”²¹⁰, e esta divergência se aprofunda, como mostra esta longa citação:

Os estetas pensaram ter encontrado uma utilidade no conceito de distanciamento psicológico, uma separação especial entre nós e o objeto de nossa atenção provocada por uma transformação de atitudes, a fim de contrastá-la com o que chamam de atitude prática. O fundamento da distinção está na *Crítica do juízo*, onde Kant parece *sugerir*, e talvez pretendendo apenas sugerir, que é possível assumir duas atitudes distintas em relação a qualquer objeto, de modo que, em última análise, a diferença entre arte e realidade seria menos uma questão das coisas em si do que das atitudes, e portanto não dependeria das coisas com que nos relacionamos, mas de como nos relacionamos com elas. Essa ideia é geralmente defensável quando os objetos em questão não são obras de arte, mas tão somente coisas que desempenham funções na rede de utilidades que definem o mundo prático. É sempre possível suspender a atitude prática, recuar e assumir uma visão distanciada do objeto, ver suas formas e cores, apreciá-lo e admirá-lo pelo que é, afastando toda consideração de utilidade. Mas como essa atitude de desligamento contemplativo pode ser adotada para qualquer coisa, até mais inverossímil (basta pensar no modo como as ferramentas saem do *Zeugganzes* do trabalho prático e são elevadas à categoria de objetos de contemplação estética), é possível ver o mundo todo com uma atitude de distanciamento estético, como um espetáculo, uma comédia ou o que for. Mas *exatamente por isso* não se pode analisar a relação entre obras de arte e realidade com base nessa distinção, que se situa numa dimensão diferente²¹¹.

Num certo sentido, Danto tem razão e é difícil defender a atualidade da Estética kantiana se a reduzirmos ao formalismo (àquela separação entre forma e conteúdo), através do qual ela foi muitas vezes, equivocadamente recebida (como foi o caso do próprio Greenberg). Há aspectos na CFJ que se tornaram indefensáveis. Entre outros, talvez esteja, precisamente, este: o de que se trata de uma Estética que privilegia a forma. Mas, a Estética de Kant é muito mais do que isso. Ela nos fornece várias perspectivas que podem, inclusive, ser contraditórias. Como

²¹⁰ DANTO. *A Após o fim da arte*, p. 109.

²¹¹ DANTO. *A Transfiguração do lugar comum*, p. 60.

Deleuze escreveu de modo muito apropriado: a CFJ nos propõe “ora uma estética da forma, de inspiração “clássica”; ora uma meta-estética da matéria e da ideia, próxima do Romantismo”²¹².

Voltando nossa atenção para a longa citação que fizemos acima, temos de conceder, em primeiro lugar, que ela analisa com muita propriedade uma das principais contribuições da Estética kantiana, a saber: a possibilidade de examinar o “mesmo” objeto, natureza ou mundo numa perspectiva distinta da teórica (*Crítica da Razão Pura*) e da prática (*Crítica da Razão Prática*), com outras palavras, nós diríamos: com Kant, a Estética conquistou sua autonomia de modo definitivo! Sem concluir assim, claro, pois isso seria dar o braço a torcer, Danto, no entanto, interpreta acertadamente que a visada estética, para Kant, “suspende a atitude prática” (relacionada à utilidade predominante na nossa vida cotidiana) diante do mundo e que a diferença não reside nas coisas *em si* e sim no modo, na “atitude” que o sujeito assume com relação aos objetos. Ora, a objeção que vamos fazer a Danto é tão grave quanto dizer que a contribuição dele, que pretende distinguir obras de arte de objetos mundanos, depende exatamente daquele “distanciamento”, daquela indicação kantiana (a famosa Revolução Copernicana, aliás) que nos retira do dogmatismo (que acredita que conhecemos as coisas tal como elas *são*) e nos lança na posição crítica (na imanência da crítica), bem mais “humilde” e que consiste em reconhecer que conhecemos as coisas tal como elas nos *parecem ser*.

Aliás, dessa diferença que é sempre primeiramente subjetiva e só secundariamente objetiva, dependem não só o crítico, mas também os artistas e os espectadores. Ora, antes de colocar a pá de neve na galeria de arte, Duchamp pôde olhar para ela destituído do pragmatismo imediato do dia-a-dia, ou não? Assim como Warhol, com as suas mais do que famosas *Brillo Boxes*. Antes de o espectador e o crítico de arte interpretarem os respectivos gestos de um e de outro, quase cinquenta anos depois, aqueles artistas *fizeram* o gesto que consistiu em *objetivar* a possibilidade percebida *subjetivamente*. Que possibilidade era esta? – A de justamente tratar um mesmo objeto de, pelo menos, dois modos distintos: o prático (segundo a utilidade) e o estético. Com outras palavras, mais kantianas: quais foram as condições de possibilidade dos gestos de Duchamp e Warhol?

É necessário ainda responder a Danto, de que o fato de a atitude de desligamento contemplativo poder ser adotada para qualquer coisa e ainda ser estender ao mundo todo tal atitude de distanciamento estético, não constituem uma verdadeira objeção a Kant. Pois é isso

²¹² DELEUZE. “L’idée de genèse dans l’esthétique de Kant”, p. 113: “As dificuldades da estética kantiana, na primeira parte da *Crítica da Faculdade do Juízo*, estão ligadas a uma diversidade de pontos de vista. Ora Kant nos propõe uma estética do espectador, como na teoria do gosto; ora uma estética, ou antes, uma meta-estética do criador, como na teoria do gênio. Ora uma estética do belo na natureza, ora uma estética do belo na arte. Ora uma estética da forma, de inspiração “clássica”; ora uma meta-estética da matéria e da Idéia, próxima do Romantismo.”

mesmo que interessa a Kant afirmar, que a macieira que nos dá o fruto nutritivo é a *mesma* que pode nos dar prazer ao olharmos sem fome para ela. E que *tudo* possa ser transformado em arte, como o próprio Danto não cansou de nos lembrar, é uma prerrogativa da arte contemporânea (e não kantiana, claro, mas não insistiremos que a *possibilidade* de tratar tudo como se fosse arte ou ficção foi, talvez, “inaugurada” pelo perspectivismo kantiano). Por isso, ousamos concluir o parágrafo citado acima afirmando o oposto, ou seja: foi *exatamente* aquela distinção entre teoria, prática e estética que nos permitiu retomar a relação entre obras de arte e realidade, segundo uma dimensão diferente (do Platonismo, por exemplo, mas isso seria outra história)!

Também Virginia Figueiredo defendeu a estética kantiana, contra o argumento do filósofo estadunidense de que uma das razões principais da sua obsolescência seria a sua adoção do critério qualitativo²¹³. Segundo ela, esse seria um dos argumentos mais agudos e negativos contra Kant, pois concordando com Danto, ela reconheceu que, na experiência contemporânea da arte, deixou de ser possível discernir, pela qualidade estética, obra de arte e objeto da realidade. Dizendo de outra maneira, do ponto de vista da qualidade estritamente estética, não seria mais possível distinguir objetos de arte dos objetos reais, ambos teriam se tornado indiscerníveis. Ora, ninguém pode rejeitar os motivos de Danto, continuou Virginia Figueiredo, pois ninguém duvida de que o que torna a *Fontaine*²¹⁴ de Duchamp uma “obra de arte” (se assim a considerarmos), de modo algum, resulta de seus predicados estéticos (imediatamente sensíveis), i.e., não resulta nem da brancura nem da superfície lisa e polida da peça de louça²¹⁵. Para Danto, em resumo, a obra de arte contemporânea se distingue do objeto mundano pelo elemento filosófico que ela passa necessariamente a conter. Esse questionamento acrescenta uma espécie de valor que permite a entrada da peça de louça (no caso em questão) numa das instituições (museu, galeria de arte etc.) que abrigam o “mundo da arte”.

O que Kant nos dá, e Danto não, é a possibilidade de uma noção como a de reflexão, que pode oscilar para frente e para trás na história da arte, permanecendo em vigência, na medida em que não sendo objetiva, ela mantém o conceito de arte indeterminado, em aberto, exigindo tão somente a experiência da subjetividade, indiferentemente se trata de objetos mundanos,

²¹³ Cf. FIGUEIREDO. Kant e a arte contemporânea.

²¹⁴“Duchamp, então um artista bem-estabelecido, era um dos membros do comitê de seleção em uma exposição aberta de esculturas em Nova York. Comprou um urinol numa loja de ferragens e o submeteu como escultura – assinada com o pseudônimo “R. Mutt” – aos outros membros do comitê. A obra foi rejeitada pelo júri – apesar do suposto caráter aberto da exposição, acessível a qualquer um que pagasse a taxa de inscrição – e não foi exibida. As alegações eram de que a obra era de certo modo “imoral”; de que se tratava “simplesmente” de uma peça de banheiro, e assim por diante. A questão se fez ainda mais seriamente cômica pela semelhança formal entre o urinol e as esculturas abstratas organicamente moldadas de Constantin Brancusi, algumas das quais já tinham sido expostas nos Estados Unidos”. WOOD. *Kant*, p. 12.

²¹⁵ DANTO. *Após o fim da arte*, p. 15

naturais, artificiais ou artísticos... Indiscerníveis! A outra diferença importante entre Kant e Danto concerne à história. De fato, diferentemente do universalismo de Kant, que não se preocupa muito com a perspectiva histórica, Danto defende que obras de arte, não só dizem respeito a algo, mas encontram-se presas em seu momento histórico²¹⁶. Esse também é um dos pressupostos do historicismo como abordagem crítica, pois, como Danto lembrou, “tudo aquilo que é relevante para tratar uma obra de arte precisa estar presente e acessível a qualquer momento da existência da obra”²¹⁷.

Se existe uma reflexão em Danto, ela é puramente intelectual e teórica, pois “uma coisa é uma obra de arte quando preenche determinadas condições definidas pelas instituições, embora em sua aparência exterior não se diferencie de um objeto que não é uma obra de arte”²¹⁸, em outras palavras, a reflexão presente nas condições de possibilidade de algo vir a ser arte, é uma reflexão puramente lógica, isto é, *objetiva e conceitual*. A isso se opõe vivamente a Estética de Kant! Para quem o belo e o sublime não são conceitos, mas precisamente “sentimentos” suscitados na subjetividade, como já repetimos inúmeras vezes nos capítulos anteriores. Como uma das formulações kantianas do belo é a de que ele é uma *finalidade sem fim*, não é possível dele se ter um conceito e muito menos um conteúdo específico.

Sob nosso ponto de vista, uma das maiores contribuições de Kant à Estética e à Filosofia da Arte é justamente o seu conceito de reflexão. Como já tivemos a oportunidade de dizer, é porque o juízo estético é um juízo de reflexão, que Kant consegue manter sua universalidade, e sua singularidade. Isso quer dizer que cabe a cada sujeito esforçar-se por formulá-lo, enunciá-lo, quando se encontra diante de um objeto, e não simplesmente adotar o (sem crítica, i.e., obedecendo, submetendo-se ao) juízo do outro (quem quer que ele seja: curador, artista, filósofo, crítico de arte). A reflexão é um princípio exigente, trabalhoso, não preguiçoso, numa palavra: crítico. Pode-se afirmar que a noção de “crítica”²¹⁹ tem uma vigência quase inquestionável, como prova sua permanência (nem que seja nominal ou terminológica) na atividade “Crítica da Arte”. No entanto, nosso problema não é demonstrar a permanência da crítica, mas antes estabelecer uma aliança (e até uma imbricação necessária) entre a “crítica” e a noção de “reflexão” em Kant, isto é, num certo sentido, “atualizar” essa última noção.

Em defesa da crítica kantiana, Luiz Camillo Osório escreveu que: “(...) a responsabilidade de julgar em Kant é fundamental para a crítica de arte desde sempre, pois a

²¹⁶ DANTO. *A Transfiguração do lugar comum*, p. 36.

²¹⁷ DANTO. *O abuso da beleza*, p. X

²¹⁸ DANTO. *A Transfiguração do lugar comum*, p. 68.

²¹⁹ Mesmo sem afirmar que a noção de “crítica” aparece pela primeira vez em Kant, não temos dúvida de que a ideia de uma “crítica imanente” (que nos interessa aqui e ainda hoje permanece em vigor) é tributária do Criticismo kantiano.

crítica, como ele afirma, nasce da vivência singular dos fenômenos e das negociações de sentido nas quais se desdobra”²²⁰. Nesse mesmo sentido, o filósofo francês Gérard Lebrun, afirmou que “a Crítica não tem, portanto, como tarefa munir-nos de convicções novas, mas sim fazer-nos colocar em questão o modo que tínhamos de ser convencidos. Ela não nos traz uma outra verdade; ela nos ensina a pensar de outra maneira”²²¹, e nós acrescentaríamos, a crítica e a “mera” reflexão nos ensinam a sentir de outra maneira, isto é, sem precisar definir o que é arte.

A possibilidade do diálogo da Estética Kantiana com a arte contemporânea surge principalmente do conceito de “mera” reflexão, próprio e específico da faculdade do juízo. A autonomia do juízo estético em Kant é definida precisamente pelo sujeito e não pelo “mundo da arte” (ateliê, galeria e museu) como propôs Arthur Danto. Discordamos de Danto quando fala que Kant “parece ter sido particularmente insensível à arte”²²² e concordamos quando ele fala que Kant

[...] completou seu ciclo com uma das mais importantes reflexões sobre a arte já feitas em toda a literatura filosófica. É difícil encontrar um filósofo que tenha escrito exclusivamente sobre arte fazendo abstração das matrizes conceituais mais gerais nas quais de fato, e provavelmente por princípio, a arte sempre esteve inserida²²³.

Provavelmente com tom irônico, é nessa situação que Danto afirmou que “a filosofia deveria ser um dia: verdadeira em todos os tempos e em todos os lugares”²²⁴. Apesar disso, continuaremos a tentar provar a nossa tese, a de que o conceito filosófico de reflexão, entendido como uma experiência contemplativa permanece atual para receber a arte contemporânea.

O ponto a que queremos chegar não é a elucidação de uma reflexão lógica, mas sim uma reflexão que não quer possuir nada da obra. Todo desejo é “possessivo”, numa certa medida, “egoísta”. Enquanto Danto acredita que “possuir um objeto pode ser uma forma de reação *estética*”²²⁵, a estética kantiana opõe-se radicalmente a isso, pois nela, a relação entre sujeito e objeto estético é sempre desinteressada. Diferentemente de Kant, ver uma coisa como arte, de acordo com Danto, requer no mínimo uma atmosfera de teoria artística, isto é, um conhecimento da história da arte. Com isso, ele afirma que “a existência da arte depende de teorias; sem uma teoria da arte a tinta preta é apenas tinta preta e nada mais. [...] é obvio que não pode haver um mundo da arte sem teoria, pois o mundo da arte é logicamente dependente da

²²⁰ OSÓRIO. *Razões da Crítica*, p. 19.

²²¹ LEBRUN. *Kant e o fim da metafísica*, p. 5.

²²² DANTO. *A Transfiguração do lugar comum*, p. 100.

²²³ DANTO. *A Transfiguração do lugar comum*, p.100.

²²⁴ DANTO. *A Transfiguração do lugar comum*, p. 14.

²²⁵ DANTO. *A Transfiguração do lugar comum*, p. 155. Grifo nosso.

teoria”²²⁶. Já a posição de Kant é diametralmente oposta a isso, pois o desinteresse pelo objeto e a indeterminação conceitual, teses fundamentais da sua Estética, nos ajudam a romper com a necessidade de uma busca pelos elementos que determinam a essência (ou conceito) da arte. Defendemos que esse objeto banal e comum (a caixa de sabão Brillo) só poderia alcançar status de arte pelo sentimento (e conseqüentemente pela articulação reflexiva-crítica) que ela desperta no sujeito. Nota-se que em Kant não existe uma resposta para o que é arte, mas sim a possibilidade de refletir sobre os objetos que estão por aí, como é o caso dos “Bichos”, de Lygia Clark.

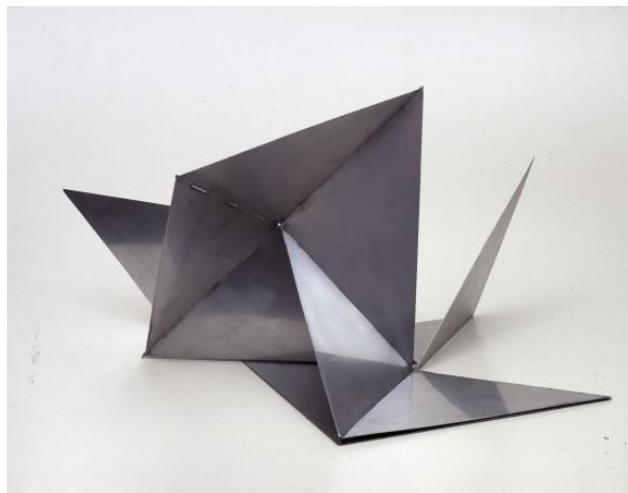


FIGURA 4: Lygia Clark. Série Bichos, 1960 a 1964.

O próprio Danto reconhece que nenhum exame sensorial do objeto poderá me assegurar de que ele seja uma obra de arte. Tentando entender como se daria a experiência de um objeto da arte contemporânea, exemplifiquemos os “Bichos”, de Lygia Clark, segundo a perspectiva kantiana: ao tocá-los com o nosso olhar reflexivo desinteressado, podemos constatar que ele desencadeia em nós o que Kant define como “um livre jogo entre a imaginação e o entendimento”, isto é, um sentimento decorrente da pura reflexão. Não existe uma definição intelectual ou experiência sensorial capazes de responder “o que é arte”. O próprio Danto reconhece que: “estamos mais aptos a entender o que se pode esperar de uma definição de arte: não se pode esperar que ela nos forneça um critério para o reconhecimento de obras de arte”²²⁷, pois “o fato de que uma coisa dessemelhante de todas as anteriores possa ser uma obra de arte

²²⁶ DANTO. *A Transfiguração do lugar comum*, p. 203.

²²⁷ DANTO. *A Transfiguração do lugar comum*, p.108.

pode nos levar a concluir que é impossível haver generalizações ou definições sobre obras de arte”²²⁸.

Estamos tentando provar que é um erro, tratando-se justamente de obras de arte contemporâneas, estabelecer, definir objetivamente “o que seja arte”, na medida em que esta pergunta leva a dois caminhos, todos dois indesejáveis: ou a generalizações ou ao relativismo. Percebe-se um esforço em Danto para apontar alguns elementos presentes em objetos para reconhecê-los como objetos artísticos. Por exemplo, Danto afirma que “um título é mais que um nome; geralmente é uma orientação para a interpretação ou a leitura de uma obra”²²⁹.

Constatamos que, de fato, nem sempre um título pode ajudar na interpretação ou na leitura da obra, pois algumas obras se resistem à interpretação objetiva, a uma conceituação. Muitas vezes, os títulos são puramente descritivos, como é o caso da performance *512 Hours*, apresentada por Marina Abramovic em Londres, na Serpentine Galleries.

Marina Abramovic – captadora de instantes retirados do tempo da presença – propunha um espaço vazio e as possibilidades ilimitadas de se refletir, e seus únicos materiais eram ela mesma, o público e uma seleção de objetos comuns que ela usou em uma sequência, mudando constantemente de eventos. Não existia aquela atmosfera institucional/instrucional do museu que sempre impõe um silêncio autoritário. No caso, o silêncio (que não era autoritário) fazia parte da performance. “O público tornou-se o corpo realizando, participando da entrega de um momento sem precedentes na história da arte da performance”²³⁰. Uma performance como essa não opõe resistência se a aproximarmos de um dos momentos da “Análise do Belo”, da CFJ, quando Kant afirma ser o belo um sentimento de “finalidade sem um fim específico”²³¹. Ela se deixa “experimentar” ainda, através do que o filósofo de Königsberg, denominou “o livre jogo da imaginação e o entendimento”, no qual o entendimento não é capaz de nos fornecer um conceito definitivo, uma vez que a experiência se caracteriza por um inacabamento essencial, que é também a característica da reflexão. Para Danto, ao contrário, “não existe arte sem conhecimento, sem habilidade, sem treinamento”²³².

Num trecho bem conhecido do seu livro *Após o fim da arte*, o crítico afirma que “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

²²⁸ DANTO. *A Transfiguração do lugar comum*, p.110.

²²⁹ DANTO. *A Transfiguração do lugar comum*, p. 36.

²³⁰ <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/marina-midnight-serpentine-diaries>

²³¹ Cf. DANTO. *O descredenciamento filosófico*, p.43.

²³² DANTO. *A Transfiguração do lugar comum*, p. 288.

estética. Hoje não há mais qualquer limite histórico. Tudo é permitido”²³³. À luz do que já demonstramos, Danto parece estar pensando mais uma vez em termos objetivos, i.e., da “produção do artista” (que pode fazer qualquer coisa), ou ainda, no “mundo da arte”, do qual fazem parte, certamente, as instituições da arte. Embora a ideia de liberdade estética também tenha uma importância inegável para a Estética kantiana, não se pode deixar, mais uma vez, de apontar para uma diferença notável entre Danto e Kant. A liberdade que está em jogo na CFJ está ligada ao exercício da reflexão e não tem nada a ver com o pluralismo das obras de arte e o relativismo da crítica de arte. Kant diz que a reflexão é uma operação exclusivamente subjetiva e intrinsecamente atrelada à noção de liberdade. Com outras palavras, a autonomia do sujeito reflexivo diante da obra de arte e, conseqüentemente, o uso *livre* da (mera) reflexão é parte essencial do exercício da crítica.

Acerca dessa experiência subjetiva esclarece-nos ainda Eva Schaper que “[...] o prazer comunicável informa uma atitude de espanto para com o mundo, e aquele que sente esse espanto não procura egoisticamente possuir objetos de seu prazer: ele apenas os aprecia e lhes dá valor”²³⁴. Talvez se possa aproximar o sentimento diante da arte contemporânea a esse espanto. Talvez ninguém se torne um “apreciador” ou “crítico” se não for capaz de espantar-se e surpreender-se com o que vê, ouve, toca, numa palavra: “sente”. Esse espanto nos diz algo sobre a crítica, precisamente, o fato de ela se referir a um sentimento do sujeito. Cito novamente Virginia Figueiredo: “o que seria do prazer do espectador se não fosse o seu vínculo estreito com este sentimento mediato que Kant chamou de ‘reflexão’?”²³⁵ Concordamos com ela e com o modo que caracteriza a experiência da reflexão como sendo o verdadeiro exercício da crítica²³⁶, para o qual, apesar de tudo poder ser arte, nem sempre tudo “o” será (às vezes, nem mesmo aquelas que estão nos museus e galerias de arte), assim como, apesar de todos poderem ser artistas, nem todos afinal, na verdade, o são.

Tudo isso parece sugerir que podemos, no fim das contas, atualizar a estética kantiana para o debate da arte contemporânea. Temos que agradecer a Thierry De Duve, profundo e influente interprete da obra kantiana por ter desenvolvido a partir da leitura da *Crítica da faculdade do juízo* o importante estudo *Kant depois de Duchamp*.

De Duve nos lembra inicialmente que o artista alemão Joseph Beuys, ao ser perguntado sobre o que mais apreciava em Marcel Duchamp fez pesadas críticas a este. Beuys criticou o silêncio contido na ação de Duchamp ao enviar um urinol para ser exposto. Desse

²³³ DANTO. *Após o fim da arte*, p. 15.

²³⁴ SCHAPER. Gosto, sublimidade e gênio: A estética da natureza e da arte, p. 444.

²³⁵ FIGUEIREDO. Kant after Kac, s.p.

²³⁶ Não se trata de uma reflexão lógica, mas sim estética.

modo, o artista alemão descreveu que “no preciso momento em que poderia ter desenvolvido uma teoria com base no trabalho realizado, Duchamp se calou”²³⁷. Diante desse descontentamento com Duchamp, Beuys, em vez disso, ofereceu-se como candidato para desenvolver uma teoria que o próprio Duchamp poderia ter desenvolvido. O artista alemão observa ainda que Duchamp “fez aquele objeto (o urinol) entrar no museu e percebeu que seu deslocamento de um lugar para o outro o transformava em arte. Falhou, entretanto, por não chegar à conclusão clara e simples de que todo homem é artista”²³⁸. A concepção de Beuys, segundo a qual todo mundo é artista e tudo é arte, desenvolveu-se como uma grande polêmica nos debates sobre arte.

Mesmo sem conhecer provavelmente a polêmica afirmação de Beuys, o crítico americano Clement Greenberg já criticava esses novos paradigmas da arte da seguinte maneira:

Se qualquer coisa ou todas as coisas podem ser intuídas esteticamente, então qualquer coisa e todas as coisas podem ser intuídas e experimentadas esteticamente... Se assim é, parece, então, que chegamos a algo tal como arte em geral: arte que é ou pode ser realizada em qualquer lugar e por qualquer um²³⁹.

Atos como os de Duchamp e afirmações como a de que “tudo é arte e todos são artistas” causaram profundo desconforto em Greenberg, que, ansioso, temia o caráter a cada dia mais pluralista e heterodoxo presente nas manifestações artísticas. O exame da concepção de arte de Greenberg nos leva a acreditar que ele também temia que se apagasse a diferença entre arte e vida, entre arte e política. Greenberg responsabiliza Duchamp pelos descaminhos da experimentação e do “vale tudo”, os quais a arte tomou a partir do gesto irônico de enviar um urinol para uma galeria de arte.

Em oposição às leituras de Beuys e Greenberg, Thierry De Duve preferiu interpretar o ato de Duchamp como criativo. Aliás, este seria o termo genérico e moderno inserido na arte a partir dos anos 60 para falar dos atos isolados dos artistas. O termo *criatividade* correspondia ao encontro das faculdades do entendimento e da imaginação kantiana. Entretanto, De Duve jamais acreditou que a criatividade febril fosse universal, como tampouco o talento do gênio kantiano o é. Esse pensamento é confirmado também quando De Duve afirma que Duchamp “nunca foi utópico. Nada poderia estar mais afastado de seu modo de pensar do que a crença na criatividade

²³⁷ DUVE. *Kant depois de Duchamp*, p. 127.

²³⁸ DUVE. *Kant depois de Duchamp*, p. 126.

²³⁹ DUVE. *Kant depois de Duchamp*, p. 126.

universal. Seu tipo particular de arte, o *ready-made* não surgiu da crença, nem da esperança de que todos poderiam ou deveriam ser artistas”²⁴⁰.

A força do gesto de Duchamp está, portanto, segundo De Duve, na sua capacidade de nos oferecer um redirecionamento do julgamento estético clássico “isto é belo” presente na *Crítica da faculdade do juízo* para “isto é arte”. De Duve expande o juízo clássico sobre o belo para a arte, justamente para receber como arte os *ready-made* de Duchamp. Supõe-se que “o julgamento estético moderno é explicado não como “Isto é belo” (ou feio), mas sim como “Isto é arte” (ou não)”²⁴¹. De Duve então propõe: onde quer que a palavra “belo” apareça na terceira crítica será necessário trocá-la pela palavra “arte”. Esta substituição, segundo De Duve, nos permitiria sentenciar isto é arte, ao invés de isto é belo. De fato, a própria expressão “isto é arte” pressupõe a noção de sentimento de reflexão.

De Duve descreve que ao ler Kant, Greenberg cometeu uma série de equívocos. Por exemplo, quando o crítico afirma que arte e estética coincidem e que quando não há nenhum julgamento de valor estético, isto é, quando nenhum veredicto de gosto está presente, então, a arte também estaria ausente, como qualquer tipo de experiência estética²⁴². Em sua tentativa de provar a objetividade do juízo estético, Greenberg descaracterizou o juízo de gosto kantiano. E não hesitou em afirmar que Kant não resolveu satisfatoriamente o problema do gosto, quando postulou uma solução para a antinomia do gosto sem apresentar algo que a comprovasse²⁴³. Mau leitor de Kant, Greenberg ainda pretendeu reduzir todo e qualquer problema relativo à arte, à questão do gosto. Daí a reduzir todo o problema a uma única questão foi um passo e a questão era: se os veredictos de gosto são subjetivos ou objetivos. Por último, Greenberg ainda lamenta que Kant, no § 57 da *Crítica da faculdade do juízo*, não tenha conseguido concluir que “os veredictos do gosto podem, e devem, ser objetivos”²⁴⁴.

No artigo “O juízo estético de Greenberg”, Úrsula Passos mostra como o crítico norte-americano está convicto de que Kant não soube resolver de modo satisfatório o problema da antinomia do gosto, e como o belga generosamente o compreende e o justifica:

O que se segue é uma explicação de Kant feita por Greenberg, e que levará Thierry De Duve a dar ao crítico uma “lição de filosofia”, na qual se dedica alguns parágrafos a explicar ele mesmo o que Kant de fato faz em sua Terceira Crítica. Aqui basta dizer que, para De Duve, Greenberg refuta Kant tendo por base a experiência e que sua leitura do filósofo é uma leitura empirista,

²⁴⁰ DUVE. *Kant depois de Duchamp*, p. 126.

²⁴¹ DUVE. *Kant depois de Duchamp*, p. 129.

²⁴² Cf. DUVE. *Kant depois de Duchamp*. 130.

²⁴³ Cf. GREENBERG. *Estética doméstica*, p. 94.

²⁴⁴ Cf. GREENBERG. *Estética doméstica*, p. 94.

esclarecendo que Kant teria sido o primeiro a levar a sério a antinomia do gosto (subjetivo e objetivo)²⁴⁵.

De Duve apresenta uma série de críticas em relação à leitura que Greenberg faz de Kant. Um delas é que para “Greenberg, o gosto era por sua natureza intuitivo e involuntário, e, portanto, incorrigível e objetivo”²⁴⁶. Desse modo, o gosto era visto como uma “faculdade que podia ser ‘desenvolvida’ ou cultivada por meio de uma crescente exposição à arte – tanto através de uma ampliação do campo da experiência quanto de repetidos contatos com as mesmas obras – e por meio da reflexão sobre o que foi visto (ou ouvido, ou lido).²⁴⁷ Apesar do “kantismo” de Greenberg, para ele, em última análise, o gosto é *objetivo*. Mas este não é nosso foco.

De Duve acrescenta que as questões da arte depois de Duchamp não são simples e infelizmente constata que a afirmação de Greenberg em relação à arte, de que “o único tema de interesse é o valor, a qualidade”²⁴⁸ se tornou obsoleta. O que vemos com o ato de Duchamp²⁴⁹ é a “fuga do gosto”, isto é, da qualidade estética. Das duas, uma: ou seguimos Greenberg e somos obrigados a excluir a obra de Duchamp do universo da arte, pois, de fato, Duchamp desafiou, senão mesmo negou o juízo estético do gosto e o prazer da arte enquanto bela; ou, ao contrário, defendemos que a arte contemporânea não precisa ter nada a ver com o belo ou com o estético. Ao invés de reduzir a experiência estética ao gosto, como pensou Greenberg ao afirmar que “onde não há juízo de valor estético, nem veredicto do gosto, também não há arte, tampouco qualquer tipo de experiência estética”²⁵⁰, De Duve tenta (como nós, na esteira dele) ressignificar o juízo de gosto kantiano. Para De Duve, o objeto de comprazimento não precisa ser necessariamente algo belo como Kant acreditava. O objeto de comprazimento de um juízo estético moderno passa a ser, segundo De Duve, qualquer coisa que suscite em nós um sentimento de reflexão.

O próprio Duchamp desconsiderou a categoria do gosto e entendeu que não era importante resgatá-la. Esta seria a limitação de Greenberg, que foi totalmente formalista, ao condenar o gesto de Duchamp como uma “fuga do gosto”. Em oposição a Greenberg e à sua estética formalista, apareceu Joseph Kosuth. O artista norte-americano observa que era

²⁴⁵ PASSOS. O juízo estético em Greenberg, p. 55.

²⁴⁶ GREENBERG. *Estética doméstica*, p. 25.

²⁴⁷ GREENBERG. *Estética doméstica*, p. 26.

²⁴⁸ GREENBERG. *Estética doméstica*, p. 50. Greenberg entende que: “A qualidade é constituída por prazer, alegria, entusiasmo, encanto, elevação, afeto, pela satisfação extraída da arte – desde a mais singela até a melhor arte”. p. 237.

²⁴⁹ A respeito de Duchamp, Greenberg diz: “Não posso deixar de pensar e afirmar que foi por frustração que Duchamp se tornou tão revolucionário depois de 1912; e que foi por não ter esperança de ser novo e avançado em sua própria arte que ele veio a se posicionar contra a arte formal em geral”. GREENBERG. *Estética doméstica*, p. 150.

²⁵⁰ GREENBERG. *Estética doméstica*, p. 163

necessário “desfazer a conexão, criada historicamente, entre Arte e Estética”, pois, segundo ele, “a Arte, não pertenceria ao campo estético”²⁵¹. Esta foi a sua aguda e ferina crítica ao formalismo morfológico de Greenberg que propagava “exercícios estéticos” como se fossem arte.

A situação na qual a arte imergiu após o acontecimento-Duchamp parecia indicar uma única alternativa, à qual Kosuth pretendeu responder, ao afirmar que a ideia e o conceito são a base da obra de arte. No entanto, nem a ideia formalista de Greenberg e nem a ideia conceitualista de Kosuth foram suficientes, segundo Duve, para alimentar o debate sobre a arte contemporânea. De fato, a própria complexidade do ato de Duchamp nos deixaria, como Duve aponta, presos ao seguinte dilema:

A menos que essa contradição ou antinomia seja resolvida, estaremos sempre presos ao seguinte dilema: ou acreditamos, como Kosuth, que os *readymades* de Duchamp “modificaram a natureza da arte de questão morfológica para uma questão de função” e que “toda arte (depois de Duchamp) é conceitual (em sua natureza) porque a arte só existe conceitualmente”; ou não acreditamos que a natureza da arte tenha sido modificada de algum modo ou que o julgamento de gosto, tal como aplicado aos trabalhos de pintura e escultura modernistas tanto quanto à arte antiga como um todo, perdeu seus direitos²⁵².

De Duve mostra que Kosuth, partindo de uma concepção demasiadamente ingênua, quis apagar toda arte anterior a Duchamp, afirmando, por exemplo, que “no que concerne à arte, as pinturas de Van Gogh não valem mais do que sua paleta”²⁵³. Mas, será que aceitar os novos modos da produção contemporânea da arte nos obriga necessariamente a concordar com essa leitura de Kosuth? Devemos conceder-lhe o direito de rejeitar a história da arte? Nossa resposta, a essas perguntas, será um firme e sonoro “Não!” Por um lado, Duve observa que:

[...] podemos nos sentir tentados a considerar o *readymade* uma fraude, recusar o estabelecimento de uma fronteira com Duchamp ou reconhecer um dilema nas bases da história da arte e, projetando retroativamente nossa preferência por continuidade, rejeitar toda antiarte ou, ainda, movimentos antigosto, do dadaísmo em diante²⁵⁴.

Nesse ponto, a alternativa se torna intolerável. Teremos de escolher entre: considerar que o *readymade* é uma fraude e recusar a cidadania a toda arte contemporânea que vem depois dele uma fraude também; ou, na posição diametralmente oposta, aceitar que a obra de Duchamp estabeleceu uma fronteira tal que se tornou necessário eliminar toda arte que veio antes de

²⁵¹ KOSUTH. “Arte Depois da Filosofia”, p.9.

²⁵² DUVE. Kant depois de Duchamp, p. 134.

²⁵³ KOSUTH, apud DUVE. Kant depois de Duchamp, p. 134.

²⁵⁴ DUVE. Kant depois de Duchamp, p. 134.

Duchamp? Este dilema deve ser (e será) resolvido, como propõe De Duve, a partir da resolução da antinomia do gosto em Kant transformada em antinomia da arte. Tal projeto pode ser vislumbrado primeiramente em Kant, na sua dialética da faculdade de juízo estética, quando evidencia a antinomia com vista ao princípio do gosto:

- 1) Tese: O juízo de gosto não se funda sobre conceitos, pois do contrário se poderia disputar sobre ele (decidir mediante demonstrações)
- 2) Antítese: O juízo de gosto funda-se sobre conceitos, pois do contrário não se poderia, não obstante a diversidade do mesmo, discutir sequer uma vez sobre ele (pretender a necessária concordância de outros com este juízo)²⁵⁵.

Esse dilema aparece no interior de qualquer disputa sobre o gosto, uma vez que já tivemos ocasião de observar que “pode-se discutir sobre o gosto (embora não disputar)”²⁵⁶. A resolução desta antinomia do gosto que foi transformada por De Duve em antinomia da arte, é eliminada na medida em que demonstramos ser possível um conceito que não é determinado. A fim de resolver a antinomia da arte, De Duve transportará a noção de um sentimento reflexivo, que permanece no *sensus communis* como um conceito indemonstrável e indeterminado, e que resolvera a antinomia do gosto na CFJ. Na substituição pretendida por De Duve do termo belo por arte, as duas sentenças contraditórias têm de ser ajustadas. Tese: “a afirmação isto é arte não se baseia em conceitos”, e a Antítese: “a afirmação isto é arte baseia-se em conceitos”. Nesse viés, Alice Lino observa que:

De Duve resolve, portanto, a contradição da antinomia do juízo estético moderno entre as proposições arte é conceito (Kosuth) e arte não é conceito (Greenberg), com base no conceito indeterminado do *sensus communis*: o substrato suprassensível da humanidade, conforme descrito por Kant. O crítico ainda afirma a equivalência entre este juízo e o *sensus communis*, à medida que o último é entendido como o próprio sentimento de prazer, comunicável universalmente, sem, contudo, ser justificado em conceitos [...] Segundo essa perspectiva, a determinação da assertiva isto é arte acerca dos *readymades* fundamenta-se sobre um conceito que se mostra indeterminado, ou seja, nos sentimentos de prazer. Nesses termos, existe algo no objeto que incitaria um jogo harmonioso entre as faculdades da imaginação e do entendimento, no qual não haveria a determinação de conceitos. Em tal juízo, não se conhece, portanto, o objeto, embora se possa discutir sobre ele. E o que torna possível a pretensão à universalidade ou o assentimento entre outros é o *sensus communis*, a base de determinação do conceito indeterminado, que, por sua vez, faz com que a faculdade de julgar a arte apresente-se como um sentimento comum a todos os homens e mulheres²⁵⁷.

²⁵⁵ KANT. (AA:5:237), CFJ, p. 185

²⁵⁶ KANT. (AA:5:233), CFJ, p.183.

²⁵⁷ LINO. Kant e De Duve: crítica à recepção dos *readymades* de Duchamp, p. 64.

Kant nos aconselha dizendo que “na tese dever-se-ia dizer: o juízo de gosto não se fundamenta sobre conceitos *determinados*; na antítese, contudo: o juízo de gosto se funda sobre um conceito, conquanto *indeterminado* [...] e então não haveria entre eles nenhum conflito”²⁵⁸. Portanto, “isto é arte” é um julgamento estético meramente reflexivo, em outras palavras, uma reflexão sobre um objeto que também é, por sua vez, reflexivo. A incerteza conceitual na distinção entre arte e não arte permanece em debate e a afirmação “isto é arte”, a máxima “por meio do qual um ready-made tanto é produzido como trabalho de arte quanto julgado como tal, deve ser entendida como um julgamento estético reflexivo com reivindicação de uma universalidade no mais estrito sentido kantiano”²⁵⁹. Assim, De Duve defende que a afirmação “isto é arte” *não* se baseia no conceito de arte, como poderíamos ser levados a crer, mas no sentimento estético reflexivo. Entretanto, o autor belga chama nossa atenção para uma exceção que ocorre na Estética kantiana: aquelas obras que suscitam sentimento de “repugnância” e “ridículo”, os quais se oporiam ao sentimento reflexivo, conforme De Duve:

Na terceira crítica, Kant escreveu: Um tipo de feiúra sozinha é incapaz de ser representada de acordo com a natureza sem destruir todo o prazer estético e, conseqüentemente, a beleza artística, a saber, aquela que causa repugnância. [...] E em *Observações*, ele já havia assinalado: Nada é tão contrário à beleza como a repugnância, assim como nada se coloca mais abaixo do sublime do que o ridículo²⁶⁰.

De fato, se quisermos manter a fidelidade a Kant, não conseguiremos defender qualquer sentimento de prazer com a feiura ou com algo repugnante (por exemplo, o grotesco). Diante desse inegável limite da Estética kantiana, Alice Lino apontou que a solução dada por De Duve, num primeiro momento, era o simples abandono de Kant: “para toda e qualquer obra que incite a *repugnância* ou o *ridículo*, a afirmação *isto é arte* não significa *isto é belo*. Nesses casos, abandona-se Kant. Contudo, para todas as outras situações envolvendo outros sentimentos, mantém-se a substituição pretendida do termo *belo* por *arte*”²⁶¹. Acreditamos ser possível defender que De Duve solucionou aquela dificuldade imposta pelos limites da Estética de Kant, de modo um pouco diferente, e transportou a desarmonia das faculdades presente no juízo para a arte, a fim de pronunciar simplesmente a assertiva “isto não é arte”, sempre que aqueles sentimentos fossem provocados.

Outra solução seria ainda, recusando-nos a abandonar Kant, tentar explorar até o limite o sentido reflexivo (por oposição ao exclusivamente intelectual do conceito) da

²⁵⁸ DUVE. *Kant depois de Duchamp*, p. 186.

²⁵⁹ DUVE. *Kant depois de Duchamp*, 146.

²⁶⁰ DUVE. *Kant depois de Duchamp*, 136.

²⁶¹ LINO. Kant e De Duve: crítica à recepção dos *readymades* de Duchamp, p. 53.

experiência estética, que não precisa ser necessária nem imediatamente prazerosa. Diante do terrível, manteríamos a possibilidade de afirmar que “isto é arte”, mas teríamos de apelar certamente para outro sentimento, que é o sublime. Lembrando que ele é, tanto quanto o belo, um sentimento estético, e que também foi classificado por Kant como um juízo reflexionante. Infelizmente, teremos de adiar o problema do sublime para outra ocasião, pois o fato de ele estar envolvido com o desprazer marca uma diferença com relação ao belo que nos impediu de tratá-los simultaneamente.

Podemos dizer que Andy Warhol está para Danto, assim como Duchamp está para Thierry de Duve. Este último empenhou-se em demonstrar que a questão da arte contemporânea presente nos museus transformou-se numa questão filosófica (reflexiva), bem diferente da atividade intelectual que Danto lhe atribui. O museu, na visão de Danto, “de alguma forma é a causa, efeito e materialização das atitudes práticas que definem o momento pós-histórico da arte”²⁶².

No seu livro *O abuso da beleza*, Danto fez a seguinte pergunta: o que querem [de nós/rs] os museus? E nós responderíamos sem hesitar: uma imaginação livre de conceitos e, sobretudo, preconceitos. É necessário nos despojarmos deles, conceitos e pré-conceitos. Pelo menos, é assim que um dos mais relevantes acervos de arte contemporânea do mundo, o Instituto Inhotim, nos faz sentir. Este espaço que combina natureza e arte afronta a ideia de Alphonse de Lamartine – que museus são cemitérios de arte. A experiência fica livre neste ambiente desmistificado para a crítica reflexiva.

Tomando o termo Estética como disciplina filosófica que se ocupa dos problemas da arte e dos conceitos que utilizamos para nos referirmos a objetos estéticos, retomamos a pergunta de Danto: a experiência estética nos concederia um critério suficiente para então distinguir objetos do mundo daqueles a que chamamos de “obras de arte”? No seu ensaio “Kant after Kac”, Virginia Figueiredo tenta responder essa questão, definindo a “experiência estética” como uma experiência “reflexiva” ou, simplesmente, “crítica”:

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 *Fountain* de Duchamp, da *Brillo Box* de Warhol ou da *Cabra* de Rauschenberg (indiferentemente, isto é, diante de quase toda e qualquer obra de arte contemporânea) há de concordar que, dificilmente, elas promovam alguma sensação imediata de prazer. Por outro lado, como a experiência da reflexão é feita por cada sujeito a cada vez

²⁶² DANTO. *Após o fim da arte*, p. 7.

que algo se põe diante dele reivindicando ser uma obra de arte, não hesito em chamar a essa “experiência” de “crítica”²⁶³.

Se é que a perspectiva do transcendental na *Crítica da faculdade do juízo* mantém inalterada a relação entre sujeito e objeto, de qualquer modo, é possível afirmar que a terceira *Crítica* não está interessada em conhecer nada acerca do objeto. Nela, o que se torna fundamental é a experiência subjetiva de contemplar algo e, por meio dela, constatar o sentimento de prazer ou desprazer. O que está em jogo na *Crítica da faculdade do juízo* é o caminho interno (dentro do sujeito) da representação de um objeto que é considerado “belo” ou “sublime” no final desse exame crítico ou do auto-exame das próprias faculdades. Se for legítimo afirmar que a perspectiva transcendental está voltada, sobretudo, para a subjetividade, então defendemos que a *Crítica da faculdade do juízo* exprime o seu ponto máximo, seu apogeu²⁶⁴, já que, nessa última *Crítica*, pelo menos, em sua primeira parte, dedicada à Estética, não se visa nada de objetivo.

É o próprio Kant que faz questão de diferenciar a experiência estética do conhecimento, uma vez que ela se refere exclusivamente ao sujeito (seu sentimento). Isso significa que a primeira característica do juízo que enuncia se algo é arte ou não, como Dube propôs, deve partir da simples contemplação. A reflexão estética nada mais é senão contemplação. É por meio da reflexão que consigo reconhecer, ou ter a consciência em mim, do sentimento de prazer (ou desprazer) com determinado objeto. Como já tivemos oportunidade de mencionar antes, para Kant, “a experiência humana em todas [as suas] formas tem [sempre/rs] a estrutura do juízo”²⁶⁵. Essa primazia do juízo reaparece aqui mais uma vez, quando tentamos caracterizar a experiência estética. Também ela será definida como uma experiência judicativa, e como tal, queremos crer que ela possa ser identificada com a própria operação da crítica. Nessa identificação, acompanhamos autores como António Marques, Jean-François Lyotard e Gérard Lebrun.

No seu artigo “Pode a reflexão ser um sentimento? Ou a reflexão como chave da *Crítica de gosto*”, Virginia Figueiredo ainda chama atenção para o fato de a reflexão estética, apesar de sua forma judicativa, assumir a forma de um sentimento. E o quanto isso pode parecer uma “aberração”! Sim, o predicado de um juízo ser um sentimento, temos de concordar com o

²⁶³ FIGUEIREDO. Kant after Kac, s. p.

²⁶⁴ A tese que privilegia a CFJ como alcançando o lugar máximo no sistema da filosofia transcendental de Kant não deixa de ter uma afinidade com a que Deleuze nos propõe, de maneira inédita, no seu livro *Philosophie critique de Kant*. Para o filósofo francês, a Analítica do Sublime forneceria uma espécie de pressuposto às outras *Críticas*, uma vez que é só no Sublime onde há um “desacordo” entre as faculdades. Esse desacordo evidencia uma das teses importantes da Filosofia kantiana para Deleuze que é a heterogeneidade das faculdades. Já na “Analítica do Belo” e nas duas outras *Críticas*, a possibilidade do acordo não é sequer questionada.

²⁶⁵ MARQUES. O valor crítico do conceito de reflexão em Kant, p. 50.

próprio Kant, é algo de “estranho e aberrante”. Cito-a descrevendo a estranheza do juízo estético kantiano:

Assim, ao pronunciarmos o juízo ‘Esta rosa é bela!’ devemos concluir que ‘bela’ (embora possa parecer) não é uma qualidade da ‘rosa’, sujeito do enunciado, mas sim um sentimento daquele que pronuncia o juízo... Ora, o próprio Kant reconhece essa estranheza, ao afirmar na Primeira Introdução: ‘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 gosto²⁶⁶.

A pretensão é de manter aquela aberração e estranheza, que Kant já apontava no século XVIII, ao trocarmos, como sugeriu Duve, “rosa” por “objeto” e “bela” por “arte”. E então, ao proferir o juízo “este objeto é arte”, ousaríamos dizer que “arte” *não* seria um conceito capaz de delimitar ou determinar nada de maneira objetiva, mas somente um sentimento, resultado de uma operação judicativa, é certo, mas, apesar disso, permaneceria indeterminado. Na pior das hipóteses, fazendo concessão a Danto, um conceito “vazio”, pura forma capaz de absorver qualquer conteúdo, como uma vez ele mesmo reconheceu que o termo “vazio” bem que poderia ser uma categoria para representar um juízo estético e uma apreciação crítica de uma obra. Podemos concordar que a obra de Duchamp está vazia de elementos *estéticos*, no sentido de qualidades imediatamente sensíveis, mas não reflexivos. Como já dizia o velho Kant sobre o sublime: “Ela nos dá o que pensar”, o que é diferente de conhecer, como sabemos. Aqui, pensar está justamente mais próximo de refletir. É verdade que a arte contemporânea em “seu sentido mais óbvio, significa simplesmente o que está acontecendo agora: a arte contemporânea seria a arte produzida por nossos contemporâneos [...] ela seria a ‘nossa arte’ de um modo particularmente íntimo”²⁶⁷.

Muitos filósofos se limitaram a interpretar e definir o que é arte, trata-se, no entanto, de refletir sobre tudo que está aí. Danto pergunta: “O que quer que seja a arte, ela já não é basicamente algo para ser visto. Para ser olhado fixamente, talvez, mas não basicamente para ser visto. Nessa perspectiva, o que um museu pós-histórico pode fazer, ou ser?”²⁶⁸. Para Danto, “ver algo como arte requer algo que o olho não pode desvalorizar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte”²⁶⁹. Diferente do mundo da arte, o museu é para nós um lugar aonde vamos e que nos permite ter o “sentimento de reflexão”, pois

²⁶⁶ FIGUEIREDO. “Pode a reflexão ser um sentimento? Ou a reflexão como chave da crítica de gosto, p. 248.

²⁶⁷ DANTO. *Após o fim da arte*, p. 12.

²⁶⁸ DANTO. *Após o fim da arte*, p. 20.

²⁶⁹ DANTO. *Após o fim da arte*, p. 183.

como descreveu Marcel Proust, uma obra repleta de teorias é como um objeto com etiqueta de preço²⁷⁰.

CONCLUSÃO

Eis que resta bastante a ser investigado sobre a apropriação dos sentimentos estéticos presentes na obra kantiana e sua recepção pela arte contemporânea. Conforme Michael Archer, “quanto mais olhamos, menos certeza podemos ter quanto àquilo que afinal, permite que as obras sejam qualificadas como ‘arte’, pelo menos de um ponto de vista tradicional²⁷¹”. Por conseguinte, esta dissertação não se ocupou de responder “O que é arte”, mas trazer o conceito de reflexão da CFJ para a recepção da arte contemporânea. Tendo em vista as formulações kantianas, tentamos sustentar que a originalidade do conceito kantiano de reflexão é capaz de oscilar e dialogar para frente e para trás na história da arte na medida em que este conceito permanece aberto à experiência.

Se o leitor ainda se recorda das páginas percorridas até aqui, esperamos que ele concorde que alcançamos mostrar os três objetivos principais da Dissertação, a saber: (1) constatamos que “a mera” reflexão é um sentimento precisamente estético e capaz de sustentar a universalidade subjetiva; (2) avaliamos que o fundamento de determinação deste juízo estético não é nenhum conceito²⁷²; (3) concluímos que a ligação entre arte e reflexão produz efeitos na arte contemporânea.

Como foi visto no capítulo I, enquanto a reflexão *lógica* opera na formação de conceitos, a reflexão *transcendental* compara as representações que são dadas, restando à “mera” reflexão sustentar a universalidade subjetiva. Depois de chamar atenção para os modos distintos na atividade da reflexão, segundo Kant, tentamos mostrar a tarefa da “mera” reflexão no “simples julgar” do gosto.

O capítulo II perguntou: como podemos falar de uma universalidade estética? Responder a esta pergunta significou percorrer alguns conceitos relevantes da CFJ de Kant, tais como “desinteresse”, “conformidades a fins” e “sentido comum”, todos convergindo na universalidade subjetiva. Todavia, estamos cientes de que nos faltou percorrer outros tantos conceitos relevantes

²⁷⁰ PROUST. *O tempo recuperado*, p. 188.

²⁷¹ ARCHER. *Arte contemporânea: uma história concisa*, p. IX.

²⁷² KANT. (AA, 5:4); CFJ, p. 48.

da CFJ, como é o caso do sublime – que foi com razão muito valorizado pela Filosofia Francesa Contemporânea²⁷³. Mesmo se havia, para Kant, elementos inegavelmente semelhantes entre os dois sentimentos do belo e do sublime – o fato de serem ambos “juízos estéticos de reflexão”, e, portanto, estarem fundados “num princípio a priori” e, por conseguinte, de maneira legítima, “reivindicarem assentimento” universal (característica maior para Kant dos juízos de gosto) –, não há dúvida de que, também profundas diferenças separaram as “Analíticas” do Belo e do Sublime.

Enquanto o belo é um sentimento de prazer promovido pelo acordo entre as faculdades, o sublime nos exige uma definição mais difícil, porque se trata de um sentimento paradoxal e contraditório. O sublime é um prazer obtido apenas indiretamente, pois imediatamente ele é desprazer – talvez seja essa a maior diferença entre o belo e o sublime. Diferentemente do juízo de reflexão sobre o belo, que indica uma harmonia entre as faculdades, que são intensificadas pelo prazer, o sublime aparece inicialmente como um desprazer, conflito entre as faculdades, quando vemos algo infinitamente grande. É só indiretamente que esse sentimento se transforma (justamente “sublima-se”) em prazer, quando a alma descobre “que não é pequena”, o que em Kant quer dizer: descobre-se livre, moral. A essência paradoxal e contraditória desse sentimento levou um autor como Jean-Luc Nancy a destacar a relação do sublime com a arte contemporânea: “Não há nenhum pensamento contemporâneo da arte e de seu fim que não seja, de uma maneira ou de outra, tributário do pensamento sobre o sublime”²⁷⁴.

Coube-nos confrontar o juízo de reflexão estético kantiano à tese empirista, muito provavelmente majoritária no século XVIII, pelo menos no que diz respeito à Filosofia anglo-saxônica, de que o gosto é algo individual, pessoal e intransferível. Essa tese estava contida no importante ensaio “Do padrão de gosto” (1757), de David Hume, que num determinado momento afirma, como se estivesse de acordo com o provérbio popular, que “gostos não se discutem”²⁷⁵. Contra ela, como esperamos ter mostrado nesta Dissertação, a terceira Crítica de Kant conseguiu provar que o juízo de gosto é ao mesmo tempo particular e universalmente comunicável.

Por outro lado, também recusamos inserir a arte no “mundo da arte” como defendeu Arthur Danto. Isso porque, no “mundo da arte” a arte continua limitada aos críticos e à instituição. Lembramos que Danto tentou, diante dos ecos imprevistos e não raros da arte contemporânea, tornar a estética kantiana obsoleta desde o início. Em contrapartida, no percurso

²⁷³ O estudo do sublime kantiano, que foge ao escopo desta dissertação, foi objeto da minha pesquisa de iniciação científica. Cf. XAVIER. A desmedida do sublime.

²⁷⁴ NANCY. L’offrande sublime, p.45.

²⁷⁵ Cf. HUME. Do padrão de gosto, pp. 91-113.

da dissertação pareceu ser possível colocar o sentimento estético, tal como o concebe Kant, i.e., como reflexão para dialogar com a arte contemporânea. Acreditamos ser a reflexão kantiana um sentimento estético que foi, é, e quem sabe será o sentimento paradoxalmente o mais íntimo e universal da arte contemporânea. Pois é disso que se trata o III capítulo.

Esta dissertação foi marcada pelo confronto entre pensamentos que acabaram por dar a tônica à estética kantiana. Se a cada acusação de obsolescência que se fez contra Kant e sua obra abriram-se possibilidades de uma nova leitura, verificou-se também que as perspectivas adotadas enfatizaram a relevância da estética kantiana, embora destacando alguns pontos falhos no que tange a recepção de objetos “indiscerníveis” como obras de arte. Isso, contudo, não diminuiu a relevância do diálogo entre a estética kantiana e arte. Ao contrário, ficaram evidentes as ressonâncias entre a sua obra filosófica e a arte contemporânea.

Buscamos a aliança de Kant a fim de defender que talvez a operação mais importante do espectador da arte contemporânea seja a crítica, que foi muitas vezes identificada aqui com a reflexão, a qual está fundada exclusivamente na subjetividade. Mas, numa subjetividade autônoma, exigindo o próprio espectador faça ele mesmo a experiência da obra de arte. A experiência é imprescindível e, portanto, ele não poderá jamais dobrar-se aos conceitos institucionais dos museus e galerias. Mas, como lembra Hudson Assis, ao mesmo tempo, “não poderá ignorá-los e deverá tentar entender as razões e os motivos do curador ou de outros espectadores, ainda que seja para discutir e discordar”²⁷⁶ Aliás, o que significa o próprio espectador fazer a experiência da obra de arte? Significa tentar experimentar a obra com a cabeça e com os sentidos do artista?²⁷⁷ Com a cabeça e com os sentidos do outro, de qualquer outro? Eventualmente, ignorando o seu próprio mal-estar e desagrado imediatos e sensíveis?

Apesar de subjetivo, este sentimento da reflexão, sobre o qual está baseada a crítica de arte, não deve ser privado, ele deve ser comunicável universalmente e, portanto, compartilhável com qualquer um. E se for possível “pensar com a cabeça (ou na pele) dos outros”²⁷⁸, e, além disso, sentir a dor dos outros, ao se emitir um juízo “isto é arte!”, ou mesmo, “isto não é arte!”²⁷⁹, 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

²⁷⁶ Leia-se a respeito o importante debate entre crítica e reflexão na dissertação de Hudson Assis: “A força crítica da reflexão kantiana e a possibilidade de sua utilização na crítica da arte contemporânea”, a qual eu não poderia deixar de citar.

²⁷⁷ 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.

²⁷⁸ Esta ideia encontra-se no filme de Almodóvar “A pele que habito”.

²⁷⁹ Faz tão pouco sentido dizer que “isto é belo *para mim*”, quanto “isto é arte *para mim*”.

deve ser algo que interesse somente a um indivíduo (artista ou espectador) e a crítica não pode ser válida apenas para o indivíduo que a proferiu.

Se for verdade que, apesar de formulada (ou sentida) por nós, a reflexão crítica (ou o sentimento) se origina na “cabeça (ou na pele) 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 sem começo e sem fim. Aí tem o leitor, em poucas palavras, o retrato desta dissertação. Espero ter destacado a importância do conceito de “mera” reflexão de Kant na vigência da arte contemporânea. E por falar em arte contemporânea, *placet experiri*, isto é, “*convém experimentar*”.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nikastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALLISON, Henry E. *Kant's theory of taste: a reading of the Critique of Aesthetic Judgment*, Cambridge: Cambridge University Press: 2001.
- ALLISON. O *quid facti* e o *quid juris* na Crítica de Kant do Gosto. *Studia Kantiana*, 1 (1):83-99, 1998.
- ARAÚJO, Ana Monique Moura de. Kant, Heidegger e Arte: Notas por uma reflexão. *Problemata: R. Intern. Fil.* Vol. 02. No. 02. (2011), pp. 317-330.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Trad. Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007
- CHÉDIN, Olivier. *Sur l'esthétique de Kant et la théorie critique de la représentation*, Paris, Vrin, 1983.
- CROWTHER. Paul. *The Kantian Aesthetic: From Knowledge to the Avant-Garde*, Oxford University Press, 2010,
- DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar comum*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- DANTO, Arthur. *Andy Warhol*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- DANTO, Arthur. *Após o fim da Arte*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DANTO, Arthur. *O abuso da beleza: a estética e o conceito de arte*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- DANTO, Arthur. *O descredenciamento filosófico da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- DANTO, Arthur. O mundo da arte. Trad. Rodrigo Duarte. *Arte filosofia*. n. 1. UFOP.2006.
- DASTUR, Françoise. A arte no pensamento. PESSOA, Fernando (org). *Arte no pensamento*. Rio de Janeiro : Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2006.
- DELEUZE, Gilles. "L'idée de genèse dans l'esthétique de Kant" in *Revue d'Esthétique*, XVI, 2, 1963, p. 13-36.
- DUVE, Thierry de. *Kant after Duchamp*. Cambridge, Mass.: The M.I.T. Press, 1996.
- DUVE, Thierry de. Kant depois de Duchamp. *Revista do mestrado em História da arte EBA*, UFRJ, 1998.

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

FIGUEIREDO, Virginia de Araujo. Kant e a mimese. *Studia Kantiana*, São Paulo, 3(1): 195-230, 2001.

FIGUEIREDO, Virginia de Araujo. “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.

FIGUEIREDO, Virginia de Araujo. “Pode a reflexão ser um sentimento? Ou a reflexão como chave da crítica de gosto”, *Investigações kantianas I: um debate plural*, Milene Tonetto et all. [orgs.], Florianópolis: FUNJAB, 2012.

FIGUEIREDO, Virginia de Araujo. *Kant e arte contemporânea*. Projeto encaminhado ao CNPq. 2007.

FRACALOSSI, Ivanilde. A universalidade subjetiva do juízo de gosto em Kant. São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

FREITAS, Verlaïne. A subjetividade Estética em Kant: da apreciação da beleza ao gênio artístico. *Veritas*, Porto Alegre, v. 48, n.2, p. 253-276, 2003

GALEFFI. *A filosofia de Immanuel Kant*. Brasília: Ed. da UnB, 1986.

GREENBERG, Clement. *Arte e cultura: ensaios críticos*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac naify, 2013.

GREENBERG, Clement. *Estética Doméstica*. Trad. André Carone. São Paulo: Cosac naify, 2002.

GUYER, Paul. *Kant and the Claims of Taste*. Cambridge: Cambridge University, 1997.

GUYER, Paul. *Kant's Critique of Power of Judgment: critical essays*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2003, pp.1-61.

GUYER, Paul. *Kant*. Trad. Cassiano Terra Rodrigues. São Paulo: Ideias & Letras, 2009.

HÖFFE. Otfried. *Immanuel Kant*. Trad. Hristian Viktor e Valerio Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2005

KAC, Eduardo. *Telepresença e bioarte: Humanos, coelhos e Robôs em rede*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2013.

KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. Trad. Clélia Aparecida Martins. São Paulo: Iluminuras, 2006.

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

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 5ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

- KANT, Immanuel. *Lógica*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992.
- KANT, Immanuel. Primeira introdução à crítica do juízo. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. In: *Os pensadores* (Kant II). São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- KNELLER, J. *Kant e o poder da imaginação*. São Paulo: Madras editora limitada, 2012
- KULENKAMPPFF. A chave da crítica do gosto. *Studia Kantiana* 3 (1):7- 28, 2001.
- KOSUTH. “Arte Depois da Filosofia”. In: FERREIRA, Glória. (org). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- LEBRUN, Gérard. *Kant e o fim da metafísica*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura, São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- LINO. Kant e De Duve: crítica à recepção dos *readymades* de Duchamp. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 19, 2015.
- LOPARIC, Z. Os juízos de gosto sobre a arte na terceira *Crítica*. *Kant e-Prints*. Campinas, Série 2, v. 5, n. 1, p. 119-141, jan.-jun., 2010
- LOPARIC, Z. Acerca da sintaxe e da semântica dos juízos estéticos. *Studia Kantiana* 3(1):49-90, 2001.
- LOPES, Luís Sérgio de Oliveira. A reflexão estética na filosofia de Kant. *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*, Maringá, v. 32, n. 1 p. 73-80, 2010
- LONGUENESSE, Béatrice. *Kant and the Capacity to Judge: Sensibility and Discursivity in the Transcendental Analytic of the Critique of Pure Reason*. Transl. Charles T. Wolfe, Princeton: Princeton University Press, 1998.
- LYOTARD, Jean François. A condição pós-moderna, trad. Ricardo Barbosa, Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- MAMMI, Lorenzo. *O que resta arte e crítica de arte*, São Paulo: Companhia das letras, 2012.
- MARQUES, António. “O valor crítico do conceito de reflexão em Kant”. *Studia Kantiana*, São Paulo, 4(1): 43-60, 2002.
- MONTEIRO, Ângelo. *Arte ou desastre*, São Paulo: Realizações Editora, 2011.
- NANCY, J. L. L. Offrande sublime. In: DEGUY, M.; NANCY, J. L. (Org.). *Du Sublime*. Paris: Belin, 1988.
- NIKOS, Stangos. Conceitos da arte moderna. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- OSÓRIO, Luiz Camillo . *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- PAZETTO. Debora. *Investigações acerca do conceito de arte*. 2014. Tese de doutorado em Filosofia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

- PESSOA. *Poesia completa de Alberto Caeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PESSOA, Fernando Mendes. O(s) sentido(s) na arte contemporânea. PESSOA, Fernando, CANTON, Katia (org). Sentidos e arte contemporânea. Rio de Janeiro : Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2007.
- PROUST, Marcel. *O tempo recuperado*. Trad. Fernando Pi. Rio de Janeiro: Ediouro, 2015.
- PASSOS, Úrsula. O juízo estético em Greenberg. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.15, dez. 2013, pp. 46-58.
- ROSENFELD, Kathrin H. Estética. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009.
- SCHAPER, Eva. Gosto, sublimidade e gênio: A estética da natureza e da arte. In: Paul Guyer (org.). Kant. Trad. Cassiano T. Rodrigues – Aparecida: Idéias e Letras, 2009.
- SCHOPENHAUER. *Crítica da Filosofia Kantiana*. Tradução: Maria Lúcia Cacciola. Coleção Os Pensadores, Abril Cultural, 1999
- TERRA, Ricardo. Pode-se falar de uma estética kantiana?. UBIRAJARA, Rancan (org). Kant e a música. São Paulo: Editora Barcarolla, 2010.
- TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. Trad. Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- WOOD, Allen W. *Kant: introdução*. Trad. Delmar José Volpato Dutra. Porto Alegre: Artmed, 2008.
- WOOD, Paul. *Arte Conceitual*, Trad. BetinaBischof, São Paulo: Cosacnaify, 2002.
- ZUCKERT, Rachel. *Kant on Beauty and Biology, An Interpretation of the Critique of Judgment*. Northwestern University, Illinois 2010.
- KULENKAMPPF, Jens . A chave da crítica do gosto. *Studia kantiana*, São Paulo, v. 3, n.1, p. 7-28, nov. 2001.