

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

MIGUEL GALLY DE ANDRADE

O AMBIENTE DO BELO E O PLURALISMO NAS ARTES VISUAIS:
Inspirações para uma atualização da “Crítica da Faculdade de Julgar Estética” de I. Kant

RIO DE JANEIRO
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Miguel Gally de Andrade

O AMBIENTE DO BELO E O PLURALISMO NAS
ARTES VISUAIS: Inspirações para uma atualização
da “Crítica da Faculdade de Julgar Estética” de I. Kant

1 vol.

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Filosofia, Instituto de Filosofia e
Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de
Doutor em Filosofia.

Prof. Dr. Guido Antônio de Almeida (Orientador),
Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Prof. Dr. Josef Fruechtel (Co-Orientador),
Universiteit van Amsterdam.

Rio de Janeiro
2007

A 553

Andrade, M. Gally de.

O ambiente do belo e o pluralismo nas artes visuais: Inspirações para uma atualização da “Crítica da Faculdade de Julgar Estética” de I. Kant/ Miguel Gally. – 2007. 206f.

Tese (Doutorado em Filosofia) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto
de Filosofia e Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 2007.

Orientador: Guido Antônio de Almeida

Co-orientador: Josef Fruechtl

1. Estética. 2. Kant, Immanuel.

3. Teoria da arte –

I. Almeida, Guido Antônio de (Orientador.). II. Fruechtl, Josef (Co-orientador). III. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCS), Programa de Pós-Graduação em Filosofia. IV. Título.

CDD:

111.85

(Catalogação: Biblioteca Marina S. P. de Vasconcellos, IFCS/UFRJ)

Miguel Gally de Andrade

O ambiente do belo e o pluralismo nas artes visuais: inspirações para uma atualização da “Crítica da Faculdade de Julgar Estética” de I. Kant

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Aprovada em

Prof. Dr. Guido Antônio de Almeida, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
(Presidente da banca - Orientador)

Prof. Dr. Emmanuel Carneiro Leão, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
(Membro Titular)

Prof. Dr. Pedro Costa Rego, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
(Membro Titular)

Profa. Dra. Rosa Maria Dias, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
(Membro Titular)

Profa. Dra. Vera Cristina Andrade Bueno, Pontifícia Universidade Católica – RJ.
(Membro Titular)

Prof. Dr. Gilvan Fogel, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
(Membro Suplente Interno)

Profa. Dra. Rosana Soares, Pontifícia Universidade Católica – RJ.
(Membro Suplente Externo)

À memória de Teresa Lima Gally

AGRADECIMENTOS

Àqueles que se envolveram diretamente com a pesquisa e a redação deste trabalho, que debateram comigo sobre as idéias aqui apresentadas, que leram os manuscritos, que foram curiosos e críticos, a esses agradeço imensamente. Também aos que torcendo, promovendo ou proporcionando as condições de execução deste trabalho, aproveito para prestar meus agradecimentos. Ainda gostaria de agradecer a todos que, mesmo sem entender muito bem o que estava acontecendo nesses últimos anos, foram pacientes, compreensivos e respeitaram o caminho escolhido por mim. Individualmente, entretanto, gostaria de agradecer:

A Gisele Amaral, esposa, pela paciência, amizade, incentivo e apoio;

Aos professores Guido de Almeida, Josef Fruechtl, Thomas Leinkauf e Valério Rohden por toda atenção e pelo envolvimento com as idéias do trabalho através de sugestões, críticas e comentários;

Em especial ao professor Emmanuel Carneiro Leão, pela disponibilidade dos encontros informais e por todo apoio durante os últimos meses;

Aos demais membros da banca, por aceitarem participar da avaliação deste trabalho;

A Rafael Gally (e família), José Maria T. de Andrade (e família), pelo interesse e suporte;

A Ana Maria Quiroga, pelo alto astral e pela carinhosa e providencial acolhida no Rio;

Ao meu compadre Tiago Quiroga (e família) pela atenção e pelos longos debates e animadas conversas filosóficas;

Às amigas e aos amigos Nina Quiroga, Daniel Quiroga, Ananda D'Ecannio, Martin Krusel, Bartosz Makowicz, Martina Atzori, Tina Heppenstiel, Basak Kaptan, Ansgar Esch, Anna Dörich, Ismail Moumouni, Sao Cherubin, Torsten Heinen, Raul Coelho e aos irmãos Moura da equipe GR (Germano, Ronaldo, Eduardo, Luciano e respectivas famílias) pela torcida e pelos ótimos momentos de descontração proporcionados;

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, que me apóia desde a Iniciação Científica (1997-1998) passando pelo Mestrado (2000-2002) até o Doutorado (2003-2004/2006-2007), à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior e ao *Deutscher Akademischer Austauschdienst* pela bolsa de pesquisa (2004-2006) na *Westfälische Wilhelms-Universität Münster*, a todas essas Instituições agradeço o suporte financeiro indispensável para a minha formação e para a realização do presente trabalho.

ANDRADE, Miguel Gally de. *O ambiente do belo e o pluralismo nas artes visuais: inspirações para uma atualização da “Crítica da Faculdade de Julgar Estética” de I. Kant*. Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

A tese central deste trabalho é a de que o belo tem uma importante tarefa sistemática a cumprir no contexto do pluralismo das artes visuais. A arte visual contemporânea é plural, mas tem apresentado uma grande ênfase quanto à orientação conceitual que ela pode assumir, a ponto de reproduzir no âmbito da teoria uma fobia a elementos estéticos e à beleza como ponto de partida para se entender a experiência de arte. Para realizar uma aproximação entre a estética supostamente fora de moda e uma teoria da arte supostamente independente da beleza, propomos uma leitura alternativa da estética kantiana, através do que chamamos de *ambiente do belo*. A principal proposta do ambiente do belo é pensar a teoria do belo em Kant como tendo dois grandes movimentos de composição, responsáveis pela preparação dos elementos que irão compor a estruturação do sentimento do belo. Um desses movimentos, *o de exclusão*, é responsável pela delimitação e pela especificação do domínio da estética, que nascia e apresentava, pela primeira vez, uma metodologia e um princípio independente com relação à moral e ao conhecimento, bem como ao prazer enquanto meramente sensível ou inteligível. É separando-se desses domínios que o belo apresenta-se como objeto de

uma disciplina autônoma dentro da Filosofia. Mas, cumprida essa fase inicial, Kant dá início, segundo nossa interpretação, a uma composição positiva do sentimento do belo de acordo com um *movimento de inclusão*, no qual a estrutura cognitiva, a símbolo do moralmente bom e o prazer enquanto promoção da vida aparecem como traços que caracterizam positivamente tal sentimento. Do ponto de vista do ambiente do belo, é a tensão entre os elementos do conhecimento, da moral e do prazer que garantirá uma compreensão mais ampla da estética de Kant, pois inclui a possibilidade de seu formalismo próprio, mas não é limitado por ele. E é sobre a tensão entre aqueles elementos, pois que todos são acionados simultaneamente quando experimentamos a beleza, e que chamamos de *tensão lúdica*, que se inspira a construção da tensão que se experimenta na realização/produção da arte contemporânea. Esta segunda tensão é *operativa* e constitui o núcleo para a construção do ambiente da arte. Uma das inspirações originadas do ambiente do belo e que se mostrou interessante para se pensar o pluralismo das artes visuais desde o ambiente da arte é conseguir sistematizar a orientação mediato-conceitual com outras orientações (mediata não-conceitual e imediata, por exemplo) sem restringir o pluralismo alcançado. O ambiente da arte torna-se um sistema da produção de arte, um sistema da atividade criadora inspirado numa leitura sistemática do belo kantiano.

ANDRADE, Miguel Gally de. *O ambiente do belo e o pluralismo nas artes visuais: Inspirações para uma atualização da “Crítica da Faculdade de Julgar Estética” de I. Kant* [*The Ambient of Beauty and the Pluralism in Visual Arts: Inspirations for an Update of I. Kant’s “Critique of the Power of Aesthetic Judgment”*]. Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

The central thesis of this work is that beauty has an important systematic task to fulfill in the context of visual arts pluralism. The visual contemporary art is plural, but presents a so strong emphasis on his conceptual orientation, that also the domain of theory has reproduced a phobia about aesthetic elements and beauty as starting points to understand the experience of art. To carry through an approach between a supposedly old-fashioned aesthetic and a supposedly beauty independent theory of art, we consider an alternative reading of the Kantian aesthetic according to the *ambient of beauty*. The main proposal of this *ambient* is to think the Kantian theory of beauty as having two great movements of composition; they prepare the elements that will compose the structure of the feeling of beauty. One of these movements — the *exclusion* one —, is responsible for the delimitation and the specification of the aesthetics; it has presented for the first time a methodology and an independent principle in relation to the moral and to the knowledge, as well as to the mere sensible or intelligible pleasures. The separation between beauty and these domains has presented beauty as object of an autonomous discipline inside Philosophy. But, after this initial phase, according to our interpretation, Kant points out a positive composition of the feeling of beauty: a process

that we called *inclusion movement*, in which the cognitive structure, the symbol of the morally good, and pleasure as promotion of life appears as traces that characterize positively such feeling. According to the *Ambient of Beauty* it is through the tension between the elements of knowledge, moral, and pleasure that a broader understanding of the Kantian aesthetic could be assured, because it includes the possibility of its formalism, but is not limited by this property. The tension between those elements, simultaneously activated when we experience beauty, is the *playful tension* and inspires the theoretical construction of the tension presented in the production of contemporary art: the *operative tension*, nucleus for the construction of the *Ambient of Art*. One of the interesting inspirations brought from the ambient of beauty to think the visual arts pluralism is the systematization made possible between the conceptual mediate orientation of art and others orientations (non-conceptual mediate one and the immediate, for example) without restricting the reached pluralism. The *Ambient of Art* becomes a system of the art production as a system of the creative activity inspired on a systematic reading of the Kantian beauty.

ABREVIATURAS

Lista de abreviações das obras citadas de I. Kant:

Anthropologie in pragmatischer Hinsicht (A)

Crítica da Fauldade de Julgar (CJ)

Crítica da Razão Pura (CRP)

Crítica da Razão Prática (CRPr)

Lógica (L)

Reflexionen zur Anthropologie (R)

Forma da citação das obras de Kant:

Abreviação do nome da obra; seguida do parágrafo, seção ou número do fragmento, quando for o caso; na seqüência, qual a edição (A=1ª; B=2ª e C=3ª) e sua respectiva paginação; depois, em algarismos romanos, o volume correspondente na edição completa da Academia e, por fim, sua paginação correspondente.

INTRODUÇÃO, 14

PARTE I – ARTE CONTEMPORÂNEA E ESTÉTICA CLÁSSICA, 20

Capítulo I – Desafio sistemático para uma teoria das Artes Visuais, 21

1. Pluralismo nas artes visuais, 21
 - 1.a - *Abstract Painting*, *Action-Painting* ou Expressionismo Abstrato: breve panorama, 25
 - 1.b - Arte pós-histórica e as instalações: a provocação do pluralismo, 32
2. Hegel, Danto e a ousadia de uma filosofia sistemática da arte plural, 35
3. *Significados incorporados* e o lugar do belo e da estética, 47
4. Beleza, pensamento e pluralismo: desafios do sistema das artes visuais, 53

Capítulo II – Nascimento da Estética e Ambiente do Belo, 60

1. Estética em estado germinal: panorama histórico, 64
 - 1.a
 - 1.b
 - 1.c
2. Kant e a revolução na estética, 79
3. Nascimento da Estética filosófica a partir de uma visão alternativa, 83
4. Ambiente: a construção de um conceito, 87
 - 4.a - Recurso etimológico, 88
 - 4.b - Móbile e gráfico do ambiente do belo, 91
 - 4.c - Tensão lúdica, 94

PARTE II – COMPOSIÇÃO DO AMBIENTE DO BELO SEGUNDO A “CRÍTICA DA

FACULDADE DE JULGAR ESTÉTICA”, 99

Capítulo III – O elemento hedônico, 100

1. Movimento de exclusão: (des)importância da subjetivação da sensação, 100
 - 1.a - A complacência no agradável e o sensualismo, 103
 - 1.b - A complacência no bom e as regras da arte/gosto, 107
2. Princípio da conformidade a fins como fundamento do gosto: a percepção refletida, 110
3. Movimento de inclusão: prazer no belo enquanto percepção refletida formal, embora não-conceitual e corporal, embora não sensível, 115

Capítulo IV – Elemento cognitivo, 123

1. Movimento de exclusão, 124
2. Princípio da conformidade a fins formal enquanto fundamento do gosto:
o *sensus communis* e a comunicação da sensação, 127
3. Movimento de inclusão, 134

Capítulo V – Elemento moral, 140

1. Movimento de exclusão, 140
 - 1.a - o belo e o bom, 144
 - 1.b - o belo e a função sócio-educativa, 144
 - 1.c - o sentimento do belo e o sentimento moral, 145
2. Fundamentação de uma perspectiva moral e a idéia estética, 146
3. Movimento de inclusão, 152

PARTE III – INSPIRAÇÕES PARA UMA ATUALIZAÇÃO DO BELO, 160

Capítulo VI - Ambiente do belo e Ambiente da arte: para uma restauração sistemática e temática do belo, 161

1. Pluralismo à espera de um sistema: introdução ao ambiente da arte, 161
2. O ambiente da arte e a restauração do belo desde uma perspectiva sistemática, 167
 - 2.a - Arte Ambiental: “minha arte é música”, 169
 - 2.b - Ambiente do belo e ambiente da arte: pontos de inspiração, semelhanças e diferenças, 172
3. Abandonando o “belo político” e o “belo formal”, 177
4. O belo na arte contemporânea e sua restauração temática, 180
5. Questões em torno da especificidade das artes visuais a partir de um modo especial de comunicação, 183

CONCLUSÃO, 191

APÊNDICE, 192

Gráficos:

1. Ambiente do belo, 193
2. Gráfico estrela, 194
3. Ambiente da arte, 195

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, 196

INTRODUÇÃO

“Cada ciência é para si mesma um sistema; e não basta nela construir segundo princípios e por isso agir de modo técnico, mas pelo contrário temos também de operar nela de forma arquitetônica, como um edifício por si subsistente e não a tratar como um anexo e como uma parte de outro edifício, mas sim como um todo existindo para si, mesmo que depois se possa estabelecer uma passagem deste para aquele ou reciprocamente” (Kant, *CJ*, §68, B305, V, 381)

O presente trabalho trata de uma investigação que pretende aproximar a estética kantiana da filosofia da arte contemporânea através, por um lado, de uma releitura da noção do belo na filosofia crítica e, por outro, de uma visão da arte contemporânea que demanda uma teoria sintonizada com seu pluralismo. Embora não se possa dizer com Kant que a estética seja uma ciência, defenderemos que ela pode ser um sistema para si e que esse sistema pode inspirar a construção de uma maneira plural de pensar a arte visual contemporânea, isto é, de uma maneira sistemática. É nesse sentido que iremos propor uma atualização da “*Crítica da Faculdade de Julgar Estética*” de Immanuel Kant.

A situação atual da produção das artes visuais, analisada a partir do seu pluralismo, será nosso ponto de partida. Esta temática foi investigada, dentre outros autores, por Arthur Danto, cujas idéias servirão de apoio para essa caracterização. Sua teoria da arte, apesar de possuir um grande alcance teórico e um respaldo empírico muito forte — porque a produção de arte tem obedecido a uma orientação conceitual *quase que* de modo padronizado —, termina por reproduzir uma fobia pela produção de arte que recorre a elementos estéticos e à beleza como decisivos para entender a experiência de arte. Para realizar uma aproximação entre a estética supostamente fora de moda e uma teoria da arte que assuma o belo, propomos, então, uma leitura alternativa da estética kantiana.

Desenvolveremos o conceito de *ambiente do belo* com a intenção de atualizar as idéias de Kant, de modo que possam servir de inspiração para uma teoria das artes

visuais. A meta dessa empreitada é desproblematizar algumas limitações que teorias, como a de Arthur Danto, apresentam quando refletem sobre o pluralismo das artes visuais, as limitações que dizem respeito a uma espécie de reducionismo à uma orientação conceitual para explicar a arte, como no caso de Danto. Afirmar o pluralismo nas artes visuais significa aceitar as variadas direções e/ou orientações que podem dar início à experiência de arte.

A principal proposta do ambiente do belo é pensar a teoria do belo em Kant como tendo dois grandes movimentos de composição, responsáveis pela preparação dos elementos que irão estruturar o sentimento do belo. Um desses movimentos, o de exclusão, é responsável pela delimitação e pela especificação do domínio da estética, que nascia e apresentava, pela primeira vez, uma metodologia e um princípio independente com relação à moral e ao conhecimento, bem como ao prazer entendido enquanto meramente sensível ou inteligível. É separando-se desses domínios que o belo pode apresentar-se como objeto de uma disciplina autônoma dentro da Filosofia. Mas, cumprida essa fase inicial, Kant dá início, segundo nossa interpretação, a uma composição positiva do sentimento do belo, processo que chamamos de *movimento de inclusão*, no qual, a estrutura cognitiva, a simbologia do moralmente bom e o prazer enquanto promoção da vida surgem como traços decisivos para a caracterização desse sentimento especial associado ao ajuizamento do belo. Tal leitura da estética kantiana mostrou-se uma alternativa para se compreender a experiência do belo, porque: a) torna o formalismo ao redor do belo e da estética kantiana apenas parte de uma composição maior; b) esforça-se para valorizar sua estruturação, c) colocando seu subjetivismo próprio como pano de fundo.

As críticas feitas à estética kantiana tornam-se parciais em função do ambiente do belo e não dão conta de eximir a estética da produção de arte contemporânea, como acontece quando a estética kantiana é vista a partir do modelo de uma teoria da arte formalista, ou de uma mera teoria do gosto. Do ponto de vista do ambiente do belo, é a tensão entre os elementos do conhecimento, da moral e do prazer que garantirá uma compreensão mais ampla da estética de Kant, pois inclui a possibilidade de seu formalismo próprio e de seu subjetivismo, sem se limitar a eles. Essa tensão lúdica é resultado do acionamento simultâneo e sem síntese (ou fusão) daqueles elementos quando experimentamos e ajuizamos algo como sendo belo; ela inspira a construção de

uma nova tensão e de um novo ambiente. Na realização/produção da arte contemporânea, cujo ambiente é composto por elementos determinados (espectador e artista) e por um elemento indeterminado (orientações possíveis) surge como condição de possibilidade a tensão operativa, núcleo da construção do ambiente da arte.

Propomos, na forma de uma contribuição para o enriquecimento do campo teórico da arte, uma maneira de sintonizar o pluralismo da produção de arte com uma espécie de *pluralismo teórico*, uma sistematização teórica da arte, cuja abertura engloba não somente o aspecto mediato-conceitual, mas todas as orientações/direções possíveis da arte vista a partir de seu ambiente. Para tal, utilizamos alguns recursos da construção do ambiente do belo para a criação desse novo ambiente, como os movimentos de exclusão e inclusão indireta, que guiarão o modo como espectador e artista fazem parte da atividade criadora. As semelhanças, os pontos de divergência e as modificações entre os dois ambientes serão tratados sem a pretensão de esgotar o tema ou de fornecer uma solução para se pensar o pluralismo nas artes visuais, mas constituem, pelo menos, um caminho pavimentado para o desenvolvimento dessas idéias. A realização do nosso trabalho, até esse momento conclusivo, passará por três partes e seis capítulos, os quais passamos a expor, um a um, resumidamente.

O primeiro capítulo expõe a problemática do trabalho e propõe um objetivo para a investigação. Ele se divide em quatro momentos. Iniciaremos com uma apresentação do pluralismo nas artes visuais e de seu significado histórico enquanto superação do último grande movimento hegemônico da história das artes visuais, o Expressionismo Abstrato, e sua relação com a estética, sobretudo a visão formalista desenvolvida por Clement Greenberg. No segundo momento do capítulo, as idéias de Arthur Danto sobre a descoberta da essência da arte são expostas como defesa e sistematização de tal pluralismo desde uma filosofia da história da arte de inspiração hegeliana. Tal empreendimento, ao ter de separar a vida da arte, guia a exclusão da estética e do belo enquanto fundamentais para a teoria da arte contemporânea. Dessa exclusão e da sua importância para a filosofia da arte trataremos nos dois momentos finais do capítulo, sugerindo que a estética e o belo podem servir de apoio sistemático para pensar o pluralismo nas artes — contra a posição de Danto, que entende a estética como meramente coadjuvante nesse processo. Desse modo, abre-se uma perspectiva mais ampla do que a empreendida por Danto, que reduz a arte à discursividade e à sua

possibilidade de ser interpretada, ou seja, a uma orientação conceitual. A inspiração de ordem sistemática que o belo pode oferecer depende de uma releitura dos fundamentos da estética filosófica lançados por Immanuel Kant no século XVIII, dos quais parte toda tentativa de tematizar, criticar e defender o uso da estética e do belo na Teoria da Arte.

Ainda na Parte I, o segundo capítulo tem como objetivo introduzir a construção do ambiente do belo como um modo alternativo de leitura do nascimento da Estética enquanto disciplina filosófica no século XVIII. Tal leitura obedece a uma demanda sistemática de onde a Teoria da Arte contemporânea poderia tirar inspirações para pensar o pluralismo das artes visuais. Para tal empreendimento, traçaremos um percurso histórico em função da *proposta* de autonomização da estética ao longo do que chamamos de *Aurora da Estética* — época que vai do Renascimento até Kant. Não assumiremos como meta expor exaustivamente essa época, mas caracterizar o contexto que será reagrupado de um modo peculiar por Kant. A variedade de definições do belo nessa época, incluídos os esforços de sistematização da estética empreendidos por Winckelmann e Diderot, ilustra uma *disposição* crítica das investigações estéticas desde o Renascimento. Disposição que é transformada em método por Kant e que orienta o nascimento da Estética. A leitura do ambiente do belo mostra como Kant expõe os elementos definidores do belo dando-lhes uma roupagem diferenciada, isto é, incluindo indiretamente algumas características dos elementos que foram objetos de um rigoroso processo de exclusão ou de especificação do que é o estético, o qual marcou toda aquela disposição crítica. Para que a demarcação da disciplina Estética se fizesse presente, aquela disposição teve de se transformar em método crítico, maturidade que coincidiu com a necessidade de recompor e equilibrar uma compreensão inicialmente negativa, gerada por essa necessidade crítica. É de acordo com a tensão entre esses dois movimentos (um de exclusão e outro de inclusão indireta de alguns pontos excluídos) e da tensão entre os elementos do ambiente do belo (o hedônico, o cognitivo e o moral) que introduziremos esse modo alternativo de ver o nascimento da Estética.

A segunda parte da pesquisa terá como meta a explicitação gradual do processo de composição do ambiente do belo, ou seja, através de uma exposição de cada um dos elementos envolvidos, levando em consideração a presença dos movimentos de exclusão e de inclusão. O primeiro elemento tratado é o hedônico e corresponde ao terceiro capítulo, no qual observaremos em que medida o sentimento do belo é um

prazer especial. Isso quer dizer: não se trata nem de um prazer intelectual, o qual poderíamos pensar de acordo com conceitos ou regras, nem tampouco uma sensação subjetiva do tipo que nos agrada ou diverte. O movimento de exclusão desses dois aspectos relacionados ao belo é tema do primeiro momento da exposição do elemento hedônico. Em seguida, apresentaremos tal prazer a partir de uma perspectiva positiva, a saber, desde o princípio da conformidade a fins estética resolvendo uma antinomia provocada pela querela entre o racionalismo e o subjetivismo na estética/crítica do gosto. O intuito, nessa parte intermediária, é mostrar o parâmetro a partir do qual — a partir de que princípio — acontece o movimento de exclusão e, assim, garantir em função do que acontecerá o movimento de inclusão indireta. Nesse último momento, descreveremos como Kant inclui tanto o aspecto sensível ou corporal do prazer no belo, através do sentimento de promoção da vida, quanto seu aspecto intelectual, desde o que ele entende como "percepção refletida".

No quinto capítulo teremos como meta mostrar que algo relativo ao elemento cognitivo, ou seja, relativo ao conhecimento, não faz parte do ajuizamento do gosto/do belo. Por outro lado, mas na mesma proporção, é também meta deste capítulo mostrar de que modo traços do elemento cognitivo se faz presente nesse mesmo tipo de ajuizamento. Ora, o juízo de gosto puro não é teórico. Os juízos teóricos obedecem a uma necessidade de aplicação, ou seja, sua determinação está vinculada ao objeto e não ao modo de refletir. A exclusão, portanto, operada nesse elemento, elimina a relação determinante que existe entre a representação do objeto e suas faculdades correspondentes. Quando sentimos o belo ou o ajuizamos não há conhecimento. A experiência estética, portanto, a partir da filosofia crítica, não faz parte de um conhecimento (nem empírico nem puro). Nesse caso, para se afirmar uma possível inclusão de aspectos do elemento cognitivo no ambiente do belo, é preciso que isso aconteça indiretamente. Isto é, nem o conhecimento propriamente, nem a relação determinante que as faculdades de conhecimento travam com seu objeto são incluídos, mas sim a estrutura cognitiva como um todo, sem a ação mesma de conhecer (objetivamente). É através de uma determinação do modo de refletir sobre o objeto, enquanto um exercício das capacidades cognitivas, que se guiará tal processo de inclusão. Essa organização diferenciada das faculdades de conhecer estabelecida entre elas mesmas e na sua relação com certos objetos seguem um princípio próprio, o da

conformidade a fins formal pressuposta a partir de um *sensus communis*, um sentido comunitário com pretensão de validade universal.

Concluindo a parte II, o capítulo quinto tratará do elemento moral, seguindo a mesma metodologia dos dois capítulos anteriores. Mostraremos, inicialmente, em que medida o sentimento do belo não é um sentimento moral, como o belo não é sinônimo do moralmente bom ou do bem, que não há uma função sócio-educativa vinculada diretamente ao belo, enfim, que o belo remete a um sentimento desinteressado e livre e, por isso, autônomo. Mas, precisamente nisso, ou também por isso, mantém vínculos fortes com uma moral cujo princípio é a lei da liberdade, entendida como obediência à lei moral. Tal vínculo é simbólico e introduz a maneira pela qual haverá a inclusão indireta da moral no ajuizamento do belo. Para Kant, o sentimento do belo é símbolo do moralmente bom, símbolo da autonomia, símbolo da liberdade e, por que não, também símbolo da sistematicidade da razão.

Seguindo o gráfico I do ambiente do belo, podemos observar que, quando ajuizamos o belo, os vários elementos que o compõe são aproximados simultaneamente e, como não podem penetrar um através do outro, terminam por gerar uma tensão especial. Essa tensão, bem como a organização e os artifícios do ambiente do belo serão nossos pontos de inspiração para pensar de modo amplo – sistemático – o pluralismo nas artes visuais. Se o ambiente do belo era composto por elementos internos a um ajuizamento/sentimento, o ambiente da arte envolve o caráter de comunhão da arte contemporânea, ou seja, no qual espectador e artista são responsáveis pela produção. Aparentemente distantes um do outro, tais ambientes são aproximados em função das suas pretensões e do tipo de tensão gerado em suas respectivas composições, ora lúdico, no caso do belo, ora operativo, no caso da arte visual. Esse é o tema do capítulo final, cuja meta geral é tentar, a partir do ambiente da arte, contribuir para a construção de uma maneira própria e unitária de pensar as várias orientações que o pluralismo das artes visuais apresenta.

PARTE I

ARTE CONTEMPORÂNEA E ESTÉTICA CLÁSSICA

Capítulo I

Desafio sistemático para uma teoria das Artes Visuais

1. Pluralismo das artes visuais

A arte visual se tornou plural — contemporânea! — não só porque sua produção se tornou variada e diversificada quanto aos materiais, técnicas e estilos empreendidos na sua elaboração ou porque se tornou global e presente em toda parte, ou ainda descentralizada, multi-cultural/pós-colonial, democrática, etc., mas também e, sobretudo, porque se tornou quase ontologicamente plural. Diversificada, porque a pintura deixou de ser o modelo para a teoria das artes visuais e os tubos de tinta perderam o lugar de destaque; nem há mais um estilo hegemônico definido a ser criticado e superado. Global ou multi-cultural porque há um desejo permanente de incluir as produções artístico-culturais antes apenas esmagadas pelo processo de aculturação da história da arte européia. Democrática, porque a imagem romântica e quase divina da genialidade e da produção artística se secularizou, isto é, a realização da obra de arte passou a depender de uma participação efetiva dos espectadores. E *quase* ontologicamente plural porque, de fato, temos a impressão de que tudo pode vir a ser arte, de que o princípio da criação e a essência da arte parece ser a sustentação de seu próprio pluralismo.

Não se trata de um fenômeno vivenciado em qualquer época, se pensarmos na amplitude e no alcance dessa multiplicidade, e sim do que temos experimentado em toda sua radicalidade desde as últimas décadas do século XX e o início do século XXI. Dentre as causas desse acontecimento, além do movimento interno de superação da própria arte, também devem ser apontados fatores sócio-econômicos, tais como o desenvolvimento de novas tecnologias, a criação das metrópoles, a consciência ecológica, etc. Antes de seguirmos adiante, é preciso deixar claro que o ponto de interesse desta pesquisa é esse pluralismo como resultado, ou seja, as suas origens apresentam um interesse indireto e sempre que abordada terá um caráter ilustrativo apenas. É com esse intuito que privilegiaremos o ponto de vista da história da arte

ocidental empreendida por Arthur Danto, segundo o qual tal pluralidade é resultado do abandono do último movimento de alcance hegemônico: o Expressionismo Abstrato. Mais do que isto, trata-se do abandono das tentativas de reivindicação de hegemonia para um determinado estilo de arte, ou seja, do abandono das chamadas “vanguardas históricas”. Trata-se de uma posição, segundo Danto, que teve sua origem no início dos anos 60 em Nova York, mas cujos desdobramentos foram e continuam sendo explorados e enriquecidos por todo o globo terrestre¹.

A peculiaridade do pluralismo experimentado a partir dessa época, que vivenciamos hoje em toda sua intensidade, é a de que não há uma necessária exclusão da tradição como requisito para a criação, algo comum, sobretudo nos movimentos do Modernismo e das Vanguardas do início do século XX. Hoje, como veremos a seguir, são mais comuns e usuais as técnicas de apropriação, que incorporam a tradição de um modo geral (temas, estilos) expandindo seus limites. Assim, se a perspectiva for a da história da arte e se seguirmos a posição de Danto, podemos dizer que o objeto das nossas investigações será a arte pós-Expressionismo Abstrato. Ou, ainda, "pós-histórica" ou "pós-moderna", se o olhar acontece desde a história da filosofia ou de uma filosofia da história da arte. Trata-se de uma época plural para as artes porque quase tudo é permitido. E é em torno desse pluralismo que girará a questão da nossa investigação: se para tal pluralidade pode ser ou não pensada alguma unidade, se ainda podemos usar o termo arte de modo unívoco. Caso a resposta seja um sim, então sobre que elementos devemos nos inspirar para a construção de tal unidade? É preciso termos em mente que investigamos a possibilidade da construção de uma filosofia ou teoria da arte visual contemporânea; nossa pergunta, no momento, não é tanto como seria tal filosofia, mas que elementos ela tem de usar, enfim, sobre o que ela pode se inspirar para que uma construção teórica condizente com a própria situação da produção de arte se torne viável. Para tanto, é preciso, em primeiro lugar, mapear como se constituiu tal pluralismo para verificar o teor de provocação que ela traz.

¹ O movimento Neoconcreto brasileiro encontra-se numa situação intermediária entre a arte de manifesto ou histórico-vanguardista e as propostas que serão desenvolvidas com o pluralismo. Assim ele, embora tenha pretensões hegemônicas, suas propostas internas terminam fomentando o pluralismo, tal qual fizera Hélio Oiticica compartilhando a responsabilidade da criação do artista com o espectador. Por esse motivo, esse movimento foi entendido como Neovanguardista.

Quando dizemos "contemporâneo", nos referimos a um período de desordem e de ausência de uma narrativa histórica² que possa unir e dar direção ao seu conjunto, unidade e direção que caracterizaram as principais apologias e críticas do Modernismo; seja de modo positivo desde uma defesa do desenvolvimento histórico-progressivo da arte representativa, realista, pictórica etc., seja negativamente, entendendo-a como aberração ou como um desvio histórico das artes. A arte contemporânea, precisamos ainda dizer, não é *um* movimento que sucede o Expressionismo Abstrato, mas um conjunto variado de estilos e tendências, o "apogeu dos estilos" segundo Arthur Danto, uma época que vai de meados da década 60 passando pelo "*Color-Field Painting*", "*Hard-Edged*", Pop, Op, "*Arte Povera*", Minimalismo, "*New Sculpture*" (Richard Serra, Eva Hesse), Arte Conceitual, tendências e grupos esporádicos da década de 70 como "*Pattern and Decoration*" até um Neo-Expressionismo da década de 80, a popularização das Instalações em suas variadas possibilidades (usando sons, luzes, imagens, etc., mas sobretudo com as vídeo-instalações) e a introdução crescente das artes digitais na década de 90, sobretudo com a arte de rede ("*Web-Art*"). Isso sem mencionar a Arte de Paisagem ("*Land-Art*"), a Arte Postal ("*Mail-Art*"), a Vídeoarte e outros tantos grupos reunidos por partilharem suportes semelhantes na produção de arte. Entretanto, mais importante do que essa avalanche de tendências, disciplinas ou grupos é a efetivação da independência que os artistas têm vivenciado frente aos rótulos que muitos modernos batizaram através de seus movimentos. Mais importante tem sido a liberdade de experimentações. De acordo com a filosofia da história da arte empreendida por Arthur Danto, o período que vai de fins da década de 60 até metade da década de 90 do século XX, mas cujo processo continua, foi e é marcado por uma forte experimentação sem, entretanto, qualquer direção narrativa bem definida e isso começou a se estabilizar enquanto norma na produção artística, caracterizando profundamente nossa arte:

contemporâneo (...) designa menos um período do que aquilo que acontece depois que não há mais períodos em uma grande narrativa da arte, e menos um estilo de fazer arte do que um estilo de usar estilos³

² **LYOTARD**, J-François. *La Condition Postmoderne — Rapport sur le savoir*. Paris: Les Editions de Minuit, 1979, p.63 ss.

³ "contemporary (...) designates less a period than what happens after there are no more periods in some master narrative of art, and less a style of making art than a style of using styles" **DANTO**, Arthur. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History (AEA)*, Princeton: PUP, 1997, p.10 (Trad. nossa).

O resultado tem sido um crescente pluralismo nas artes visuais. A arte de apropriação (*Appropriation Art*) é um bom exemplo para caracterizar a multiplicação dos estilos proporcionada por seus variados usos e mixagens. Originariamente vinculada à tradição conceitual, podendo-se remontá-la à proposta dos *ready-mades* de Marcel Duchamp —, tem-se em Jack Goldstein um de seus precursores mais eminentes. Pode-se dizer que a arte de apropriação remete a uma proposta de descontextualização, de um recorte do que vai ser apresentado como obra fornecendo-lhe um estatuto abstrato⁴. Essa idéia inicial sofreu reorientações estilísticas variadas já desde seu começo (1977 ou início dos 80), mas a noção de "descontextualização" permaneceu, ora como recurso para uma recontextualização (sobretudo Sherrie Levine⁵) ora para uma combinação de contextos diferentes, gerando obras de arte que incorporavam imagens tanto do cotidiano — como anúncios e propagandas — como da história da arte, reutilizando-as. Levine, por exemplo, reproduziu obras clássicas alterando seu significado original, isto é, não só eliminando ou conservando parcialmente a antiga intenção, mas, sobretudo, fornecendo-lhes outro significado⁶ ou uma "outra aura"⁷, de acordo com suas próprias palavras. Ou seja, ela pensava numa espécie de originalidade alternativa para uma época

⁴ Escreve o crítico Douglas Crimp: "Jack Goldstein trabalha atualmente em um novo vídeo intitulado 'The Jump'. Com uma duração de 19 segundos, ele apresenta um saltador de altura. Mas nem o trampolim nem a água para dentro da qual o saltador pulará são mostrados no vídeo. [...]. Sobre um fundo negro, um vulto salta [...] mergulha e se desintegra em mil pedaços". Apud 'Appropriation, Simulation et critique de la représentation' In **FERRER**, Matilde (ed.) *Groupes, mouvements, tendences de l'art contemporaine depuis 1945*. Paris: École National Supérieure des Beaux-Arts, 2001, pp.23.27, aqui p.23. Para ver o vídeo *The Jump* (O Salto) de 1978, acessar <http://www.ubu.com/film/goldstein.html>. No exemplo que demos, o que caracteriza a abstração é a completa falta de referência a uma realidade ou contexto, posição contrária à leitura empreendida por Meyer Schapiro, que entende como sendo o núcleo da pintura abstrata o que há de mais concreto, a capacidade do artista de imprimir em seu trabalho sensações, sentimentos e pensamento, enfim de imprimir a dimensão humana da arte. Cf. **SCHAPIRO**, M. *Mondrian – A dimensão humana da pintura abstrata*, S. Paulo: Cosac Naify, p.9-10.

⁵ Cf. Glossário da Tate Gallery para "Appropriation Art", no qual Sherrie figura como precursora do movimento nos anos 80, época a partir da qual o termo passa a ser usado com o sentido que a história da arte lhe fornece hoje. <http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=23> em 26.02.2006: "Her[Sherrie's] aim was to create a new situation, and therefore a new meaning or set of meanings, for a familiar image". Exemplo das fotografias preto e branco de um auto-retrato de Van Gogh exibido na XXIV Bienal de São Paulo 2000, <http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/rot/erotcanlevi01.htm> em 26.02.2006.

⁶ "Appropriation art: Art movement emerging in New York in the early 1980s. The term describes artists who manifestly incorporate images (e.g. advertisements, art historical pictures, etc) or other objects into their own works. By placing other pictures in a new (art) context, the original meaning is altered and the advertising image's underlying principles and intentions are made clear to the onlooker. Appropriation art is characterised by an analytic and critical commitment to the contemporary culture and society". Dicionário do ARKEN Museum of Modern Art (<http://www.arken.dk/view.asp?ID=9169>) em 26.02.2006, exemplos disponíveis.

⁷Entrevista dada ao *Journal of Contemporary Art* em 1993, <http://www.jca-online.com/slevine.html>, 26.02.2006.

marcada pela riqueza das técnicas de reprodutibilidade⁸, como na foto preto e branco de um auto-retrato colorido de Van Gogh.

Outro instrumental estilístico ou disciplina⁹ contemporânea com função multiplicadora foi a *Colagem*, pois misturava e mistura épocas da história da arte, técnicas e estilos, além de associar diferentes materiais, dando, assim, sua contribuição para o pluralismo vivenciado hoje nas artes visuais. Entretanto, para ter uma imagem mais nítida de como a arte se tornou efetivamente plural, gostaríamos de apresentar algumas características do grande movimento hegemônico do século XX nas artes visuais, a saber, do Expressionismo Abstrato, pois foi o desligamento desse modo de fazer arte e das suas diretrizes que inaugurou o pluralismo no mundo das artes visuais.

1.a. *Abstract Painting*, *Action-Painting* ou Expressionismo Abstrato: breve panorama

Apesar de o Expressionismo Abstrato ter tido uma repercussão e participação na caracterização de um tipo de sociedade, isto é, no modo como esse movimento se dispôs com relação à política, na sua pré-disposição mística, na sua aversão à ciência ou ainda na sua crítica da cultura como lugar de resistência — apesar dessas infiltrações na sociedade —, basta, para o nosso propósito, que tenhamos uma noção geral do movimento desde sua estética ou das propostas teóricas assumidas pela maioria dos integrantes do movimento. Isso nos força certamente a tratar tais temas acima, mas apenas de modo indireto, como iremos observar. Do ponto de vista da sua cronologia, o Expressionismo Abstrato apresentou-se em várias fases, indo de meados do pós-guerra com Jackson Pollock, *Cathedral* e *Full Fathom Five* 1947-1948, e Barnett Newmann (*Onement I*) até a segunda metade da década de 60, com as pinturas de Mark Rothko, *Rothko Chapel*¹⁰. Tal disposição inclui na fase tardia do movimento o *Color Field* como parte integrante, divergindo da posição apresentada por Danto, por exemplo, (ver acima) que inclui o *Color Field* enquanto um estilo do início da contemporaneidade. Sabe-se

⁸ Mais detalhes sobre os primórdios da tematização das relações entre originalidade, aura e as técnicas de reprodução ver **Benjamin**, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, In *Obras Escolhidas*, Trad. S.P. Rouanet, S.Paulo: Ed. Brasiliense, 1996, pp. 165-221.

⁹ Cf. <http://the-artists.org/art-movements.cfm>, 26.02.2006, para ver um modo de organização desse pluralismo segundo “disciplinas”.

¹⁰ Cf. **McEVILLEY**, Thomas. "Contemporary Art: Postmodern Transformation of Art". In **KELLY**, M. (ed.) *Encyclopaedia of Aesthetics*, Vol.1, p.433.

que as delimitações cronológicas sempre foram alvo de controvérsia; para o nosso trabalho, entretanto, a pergunta importante é se há ou não uma estética do Expressionismo Abstrato, sem nos determos no seu alcance ou aprofundar o seu desenvolvimento interno ou, ainda, os prováveis estilos oriundos desse movimento artístico. Compreendendo a relação intrínseca deste último movimento de alcance hegemônico com uma (sua) estética, poderemos melhor caracterizar a arte pós-Expressionismo Abstrato e entender como se deu a instauração do pluralismo das artes visuais segundo Arthur Danto e sua compreensão de uma época pós-histórica. Pois, uma das grandes diferenças entre esses dois períodos será uma participação pobre da estética enquanto pivô da arte pós-histórica ou pós-moderna.

O termo Expressionismo Abstrato tenta descrever um período da história da arte caracterizado pela irreverência de uma arte e artistas que não se deixavam rotular por um nome, nem mesmo escolheram esse nome¹¹. Investigar a possibilidade de um programa unitário para o Expressionismo Abstrato parece ser, então, uma tarefa inglória. Isso torna arriscada a definição de linhas gerais para um movimento tão amplo. Por isso Barbara Hess sugere um mapeamento desse movimento de acordo com uma divisão em três gerações, o que implica uma discussão interna dos detalhes do movimento e, em última instância, da personalidade dos artistas envolvidos, já que o próprio Expressionismo Abstrato, segundo ela, pode ser entendido como "uma constante busca pelo eu"¹² — um "eu" tão variável quanto seus integrantes. Para nós, entretanto, interessa saber se há uma estética por detrás do movimento, não um programa coerente de ordem estética que unifique (por consenso) as divergências do movimento, mas saber se há uma necessidade estética, uma emotividade ou um apelo sentimental, seja qual for a importância assumida e a justificativa dada por seus artistas.

Defendendo um programa unitário, William Seitz em *Abstract Expressionism Painting in America* — sua tese de doutorado, que, segundo Motherwell, circulou em fotocópias e influenciou por anos os bastidores do movimento, mesmo sem uma

¹¹ " 'Abstract Expressionism' is nothing more than a label. No group of painters has officially chosen it as a banner around which to rally — though its combination of terms derived from the two most significant lines of modern form development is at least indicative of the synthesis of styles and viewpoints which has taken place" Seitz, William C. [1955] *Abstract Expressionism Painting in America*. Cambridge: HUP, 1983, p.151.

¹² HESS, Barbara (ed.). "Eine ständige suche nach dem selbst" [Uma constante busca pelo eu]. In *Abstrakter Expressionismus*. Köln: Taschen, 2005, p. 8. (Trad. Nossa)

publicação oficial¹³ — caracteriza a origem das divergências internas ao próprio programa estético. Ele afirma que o que reuniu artistas tão diversos na Europa e nos Estados Unidos é o que pode ser chamado de uma "estética monádica", que, por um lado, aproxima tais artistas em termos de uma inter-relação e identificação mútua de técnicas, temas, atitudes pessoais, mas que, por outro lado, une partes variadas e antagônicas que terminam por reagir umas contra as outras. Apesar da dificuldade de encontrar características comuns dentro do movimento, é possível encontrar algumas de ordem espiritual. Seitz comenta que, apesar de a beleza não ser uma meta da arte para esse movimento¹⁴ — o que poderia unir os artistas —, a crença na intuição, na inspiração, no inconsciente, no desconhecido associado à ambigüidade, à vaguidade e ao mistério da introspecção rumo a uma dissolução do eu ou da subjetividade, enfim, tudo isso permeava o contexto do que foi chamado de Expressionismo Abstrato. Um movimento que, se não puder ser visto enquanto programaticamente estético, pode, pelo menos, ser um profundo incentivador e provocador da potencialização dos sentidos e das emoções tanto no domínio da criação como no da contemplação. Barnett Newman, por exemplo, define como tarefa do novo movimento a completa superação da batalha travada entre beleza e sublime, oriunda, segundo ele, da confusão gerada por uma arte bela com fetiches de qualidade e perfeição que obscureceu a verdadeira tarefa da arte, cujo desejo seria *expressar a relação humana com o absoluto*, na época de Newmann, entretanto, com as emoções absolutas¹⁵. Se, para Newmann, a estética tem de ser redirecionada rumo ao sublime, sofrendo uma forte crítica¹⁶, para Robert Motherwell, outro artista-fundador e teórico do movimento, "a estética é condição *sine qua non* para a arte: se a obra não é estética, não é arte por definição"¹⁷. Para assegurar, entretanto, para além das divergências internas do movimento, o, digamos, propósito estético —

¹³ **MOTHERWELL**, Robert. "Foreword" to **Seitz**, William C. [1955] *Abstract Expressionism Painting in America*. Cambridge: HUP, 1983 (primeira publicação oficial), p. XI.

¹⁴ Cf. **SEITZ**, William C. [ca. 1950] *Abstract Expressionism Painting in America*. Cambridge: HUP, 1983, p.152.

¹⁵ Cf. **NEWMANN**, Barnett. [1948] "The Sublime is Now" In Charles Harrison (ed.) *Art in Theory 1900-2000*. Oxford: Blackwell, 2003, 2ed., pp.580-2.

¹⁶ Cf. **HESS**, Barbara. *Abstrakter Expressionismus...* p. 19 (trad. nossa), Frase de Newmann citada abaixo da reprodução da obra *Who's afraid of Red, Yellow and Blue IV* (1969-1970): "Estética significa para um artista tanto quanto a ornitologia para um pássaro", ou seja, nada, do ponto de vista de Newmann, pois a ciência que estuda os pássaros não significa nada para os pássaros, que vivem e morrem independentemente do conhecimento que temos deles. Como hoje, entretanto, a ornitologia associada às preocupações ecológicas da ciência em geral, significa algo para a existência e sobrevivência de várias espécies, talvez a comparação devesse sofrer algumas modificações. Mas o que Newmann rejeita é o ideal e a importância do belo para as artes, mantém, entretanto, a da exploração das emoções introduzindo uma estética do sublime.

¹⁷ "Beyond the Aesthetics" (1946), In **ROSS**, Clifford (ed.) *Abstract Expressionism: Creators and Critics — An Anthology*, N.York: Harry N. Abrams, 1990, p.104.

seja desde uma absolutidade emocional (Newmann), seja desde o cultivo da expressividade dos sentidos (Motherwell) —, foi preciso, por um lado, garantir a estrutura dessa arte: "uma obra de arte é uma 'coisa' com relações internas próprias, que pode se posicionar de modo autônomo e independente de qualquer conexão com o mundo externo"¹⁸ e, por outro lado, liberar-se de qualquer engajamento: "Este é o imperativo ético de devoção à verdade, à integridade da arte, e a sua liberdade de engajamentos político, comercial, posição social, sucesso material, utilitarismo, hedonismo, e assim por diante"¹⁹. Essa posição de Seitz se enquadra numa corrente que ficou conhecida como formalista na história da teoria das artes e da estética:

Forma, enquanto um termo em estética, refere-se aos elementos perceptivos de uma obra de arte e às relações entre eles. Chama-se formalismo a doutrina estética na qual tais elementos formais são entendidos como o lugar primário do valor estético, um valor que é independente de características das obras de arte tais como significado, referência ou utilidade²⁰.

Com o formalismo estético elaborado por Clement Greenberg, crítico de arte influente nos Estados Unidos, sobretudo nas décadas de 40 e 50, a defesa da arte abstrata americana assumiu um caráter histórico-filosófico. Algumas das características apresentadas acima por Seitz coincidem com a posição defendida por Greenberg, que sustenta e radicaliza o sentido da "pureza estética" entendendo-a como coroação de um longo desenvolvimento histórico da pintura rumo à sua essência. Trata-se da conquista da sua autonomia frente à literatura ou à escultura. Com relação a primeira a independência é temática, isto é, a pintura não precisava mais retratar ou ilustrar temas da literatura, por exemplo, lembre-se das reproduções de Caravaggio e Rembrandt do sacrifício de Abraão. Quanto à escultura, por outro lado, a pintura torna-se independente da tridimensionalidade dos quadros, do domínio de técnicas que sugerem uma ilusão de profundidade, perspectiva, etc. Com Edouard Manet, Greenberg aponta o início desse desenvolvimento, no qual a capacidade de abstração torna-se o núcleo do argumento. Desse ponto de vista, a arte abstrata americana ou o Expressionismo Abstrato é

¹⁸ SEITZ, W. *Idem*, p. 152.

¹⁹ SEITZ, W. *Idem*, pp. 152-3.

²⁰ KRUKOWSKI, Lucian. "Formalism: Conceptual and Historical Overview" in Kelly, M. (ed) *Enc. of Aesthetics*, 1998, Vol.2, p. 213.

defendido porque com esse movimento superam-se aqueles antigos recursos da pintura através de uma reeducação artístico-estética, mais pura, pois sugere o aprendizado de uma sensibilidade que não recorre a nada de exterior à obra, que se detém nas primeiras impressões conduzidas pela obra, enfim, o aprendizado de uma apreciação que depende do sentimento ligado apenas ao quadro e a nenhum significado. É a conquista dessa pureza que interessa Greenberg, não só porque se trata da conquista da essência e da autonomia da pintura, mas porque se torna um lugar de resistência cultural frente ao processo de mercantilização (*commodification*) das artes. Além disso, é também tal pureza, de uma perspectiva política, que garante a Greenberg defender uma unidade entre os pintores americanos dessa época, pois o desejo de libertar a nova pintura das influências externas dos centros culturais europeus se tornava latente²¹.

O tipo de arte abstrata produzida nos Estados Unidos desde o início do pós-guerra deu motivos para que vários críticos, sobretudo Greenberg, defendessem a transferência inevitável do centro cultural europeu (Paris) para Nova Iorque, que deixara de ser uma província no mundo das artes para assumir-se enquanto nova capital das artes visuais. O desejo de autonomia defendido pelos pintores, entretanto, longe de estar meramente ao lado das suas pinturas mais ou menos abstratas, fomentava simultaneamente tanto a autonomia cultural de um grupo de artistas, de uma cidade e de toda uma nação, mas, igualmente, a de uma arte, para Greenberg a pintura. A conquista dessa autonomia é fundamentada, de acordo com Greenberg, por uma filosofia da história da arte, pela superação do Cubismo europeu através de uma arte ainda mais formal, ainda mais abstrata²².

Ultrapassar em abstração o Cubismo significava alcançar a essência e autonomia da pintura bem como a pureza da experiência estética na pintura:

²¹ "The aim of the abstract expressionists were diverse within a certain range, and they did not feel, and still do not feel, that they constitute a school or movement with enough unity to be covered by a single term — like 'abstract expressionist', for instance. But aside from their culture as painters and the fact that their art was all more or less abstract, what they had in common from the first was an ambition — or rather the will to it — to break out provinciality". GREENBERG, Clement. "'American Type' Painting (1955)". In Landau, E. *Reading Abstract Expressionist: Context and Critique*, Yale. YUP, 2005, p. 213.

²² "Pollock remained close to Cubism until at least 1946, and early greatness of his art can be taken as a fulfillment of things that Picasso had not brought beyond a state of promise in his 1932-1940 period. Though he [Picasso] cannot build with color, Pollock has an instinct for bold oppositions of dark and light, and the capacity to bind the canvas rectangle and assert its ambiguous flatness and quite unambiguous shape as a single and whole image concentrating into one the several images distributed over it. Going further in this direction, he went beyond late Cubism in the end". *Idem*, p.205.

Foi a ênfase na implacável planalidade do suporte que persistiu como o mais fundamental no processo através do qual a arte pictórica criticou-se e definiu-se enquanto Modernismo. Planalidade ela mesma era única e exclusiva para aquela arte. A delimitação da forma do suporte era uma condição limitadora, ou norma, que era compartilhada com a arte do teatro; a cor era uma norma ou sentido compartilhado tanto com a escultura quanto com o teatro. Planalidade, bidimensionalidade, era a única condição que a pintura não compartilhava com nenhuma outra arte; assim, a pintura modernista orientou-se ela própria para a planalidade enquanto jamais o tinha feito para nada mais²³

Para Greenberg, então, a essência da pintura, o que ela tem de única frente às outras artes, é a condição aplainada e nivelada do quadro, é a condição bidimensional da superfície do seu suporte, da tela. Enfim, a “planalidade” da superfície era a essência da pintura frente às outras artes. Greenberg abdica, desse modo, da ilusão de profundidade ou das cores como condutoras de significados e idéias, restringindo-as ao domínio da sensibilidade e da relação imediata estabelecida entre o quadro e espectador (contemplante). Ter trazido isso à consciência foi a grande tarefa da arte moderna americana para a pintura. A essência da pintura como experiência estética não é, entretanto, entendida como material por Greenberg, porque tal pureza seria o ponto máximo de um desenvolvimento do progresso rumo a uma abstração do conteúdo literal da pintura, da representatividade, das propriedades pictóricas, etc. Danto, por outro lado, entende tal pureza estética defendida por Greenberg como apenas material, porque abdica do significado que a tela pode trazer, esse sim imaterial e não-manifesto.

Segundo Arthur Danto, foi o abandono do Expressionismo Abstrato ou da época dos Manifestos que caracterizou o desligamento e a superação da fase tardia do Modernismo. O desenvolvimento das artes, tão tematizado por críticos e artistas, parecia

²³ "It was the stressing (...) of the ineluctable flatness of the support that remained most fundamental in the process by which pictorial art criticized and defined itself under Modernism. Flatness alone was unique and exclusive to that art. The enclosing shape of the support was a limiting condition, or norm, that was shared with the art of the theater; color was a norm or means shared with sculpture as well as the theater. Flatness, two-dimensionality, was the only condition painting shared with no other art, and so Modernist painting oriented itself to flatness as it did to nothing else." **GREENBERG**, Clement. "Modernist Painting (1965)" in Harrison & Wood (eds.) *Art in Theory 1900-2000*, Oxford: Blackwell, 2003, p.775 (Trad. Nossa).

meramente estar sendo confirmado e justamente desde os pressupostos do criticismo²⁴, mas tal superação foi branda, sem revolução. Sim, sem confrontos, uma passagem quase imperceptível segundo o olhar de Danto, mas repleta de questionamentos. O desprezo pela arte de Manifesto — cujo ponto de apoio era a elaboração de um critério da obra de arte — fora introduzido já nos anos 60: por um lado, a Arte Conceitual demonstrava que não era necessário nem mesmo um objeto visual presente para que alguma coisa se tornasse uma obra de arte (visual), por outro lado, a Arte Pop dos anos 60, especialmente com Andy Warhol, trazia o questionamento sobre a ausência de diferenças entre um objeto ordinário e uma obra de arte, provocando uma redefinição na teoria das artes. Para Arthur Danto, o rompimento definitivo com o último dos grandes movimentos da Modernidade ou com a arte de manifesto, de um modo geral, aconteceu em 1964, na Stable Gallery, Nova Iorque, onde as *Brillo Boxes* de Andy Warhol foram a grande atração. Com esse evento, Danto proclama o fim de um desenvolvimento histórico da arte, marcado por uma surpreendente era de criatividade que vai desde o Renascimento até a Modernidade tardia. A Era da Arte chegara ao seu desfecho e Danto reconhecia seu fim com a publicação do artigo "The End of Art" de 1984. Para ele, a arte não é um movimento, ou um período apenas; é uma prática e como tal não pára simplesmente, transforma-se — o próprio Belting escreve sobre a imagem e a arte medieval antes da Era da Arte —, ou seja, o fim da prática associada à Era da Arte não quer dizer que não haverá mais arte depois do seu fim. Assim como havia arte antes da Era da Arte, haverá arte depois do seu fim — a prática da arte é que sobrevive. Tal arte póstuma será, no entanto, pós-histórica, e isso quer dizer: não há nessa época nem um estilo uniforme, nem o peso de ter que realizar permanentemente um processo de desenvolvimento histórico. Tal arte do fim do século XX recebe como herança as infinitas possibilidades dos trabalhos de vanguarda do começo do século, do movimento Dadá e dos *ready-mades*, apropria-se de imagens e obras da tradição ou da mídia em geral, fornecendo-lhes um sentido fresco, exime-se da necessidade de uma pré-determinação no modelo dos Manifestos, enfim "a arte contemporânea é por demais pluralista em intenções e realizações para se permitir ser capturada por uma única dimensão"²⁵. Do ponto de vista institucional, o museu deixa de ser um lugar sagrado e se torna parte da vida das pessoas. Todas essas características vão contra a posição geral

²⁴ "The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of the characteristic methods of discipline to criticize the discipline itself" (...) "Modernism criticizes from the inside, through the procedures themselves of that which is being criticized (Idem, "Modernist Painting", p.774).

²⁵ **DANTO**, Arthur. *After the End of Art* (1997), p.17. (Trad. Nossa).

que caracterizou boa parte dos Manifestos, bem como a crítica encabeçada, sobretudo, por Clement Greenberg, que promoveu a favor do Expressionismo Abstrato e de um Formalismo radical uma repressão dos *ready-mades*, dos vanguardistas e dos artistas *kitsch*, entendendo a arte como realizadora (e em compasso) de um progresso histórico, que a conduzia — sob a forma do belo — ao museu, ao templo dos tesouros da arte.

1.b - Arte pós-histórica e as instalações: a provocação do pluralismo

O período que nos interessa, portanto, é o da arte que veio a se chamar "pós-histórica" ou ainda, "pós-moderna", não tanto nas suas diferenças com relação ao Expressionismo Abstrato, sobre o que nos detivemos até então a título ilustrativo e introdutório para entender melhor o pluralismo. Esse sim é nosso desafio, pensar a vasta produção artística experimentada em decorrência dessa transição nas últimas duas/três décadas do século XX e início do século XXI, especialmente do ponto de vista das artes visuais, que incluem atualmente não somente o desenho, a pintura e as artes plásticas em geral, escultura, mas, sobretudo, boa parte do que é produzido como vídeo, ou utilizando suportes eletrônicos, as artes digitais (*Digital Arts*) em geral e todo tipo de arte que termina por envolver não somente o aspecto visual propriamente, mas que se combina com os outros sentidos²⁶, como a performance, a instalação. Essa última, do nosso ponto de vista, surge como uma disciplina privilegiada e, por isso, usaremos, sempre que possível, exemplos desse tipo de arte como uma espécie de modelo para ilustrar e tematizar o pluralismo no conjunto das artes visuais contemporâneas. Mas o que são as instalações? E por que elas terão essa posição de destaque?

Na arte de instalação encontramos uma diversidade significativa, muitas vezes em uma única obra, de variadíssimos materiais, técnicas e estilos. Pode-se dizer, sem ressalvas, que a proposta da arte de instalação não foi e não tem sido a criação de um novo gênero ou estilo na história da arte, a pluralidade das instalações tem mostrado que

²⁶ Numa definição que remonta grosso modo aos primórdios da arte contemporânea, meados dos anos 50 do século passado, já é possível perceber quão variadas prometiam ser as artes visuais: “Im Unterschied zu den übrigen Gattungen der Kunst wie Literatur, Musik und darstellende Kunst (Theater, Tanz) widerspiegelt und gestaltet die bildende Kunst das Verhältnis des Menschen zu allen Bereichen des Seins und Bewußtseins, soweit es visuell ausdrückbar ist, in Gestalt materiell produzierter, ruhender Schöpfungen, die im wesentlichen optisch wahrzunehmen (anschaulich) sind, vermittels ihrer Wirkung auf den Gesichtssinn aber auch andere Sinne und Wesenskräfte des Menschen (z.B. Tastsinn, Musikalität) zu einem ganzheitlichen Erlebnis führen können.” *Lexikon der Kunst in Fünf Bänden*, Berlin: Das europäische Buchverlag., s.282.

ela é, de fato, menos um exemplo que cairia sob algum gênero do que, ela mesma, em cada caso particular, sempre mais um gênero²⁷. A pluralidade que tem provocado as investigações sobre a natureza da arte está em sintonia direta com a proposta da arte de instalação, a de ser a cada espécie ou subespécie uma classe inteira. Para se ter uma noção da força dessa provocação, imaginemos que a biologia tenha descoberto que as aves, apesar de características semelhantes (ter penas, bico, etc.) e de uma constituição genética determinada, sejam em suas subespécies tão distintas a ponto de não poderem ser classificadas num mesmo grupo ou enquanto subespécies de uma classe; imagine ainda que em vários indivíduos das subespécies foram descobertos genes capazes de, se desenvolvidos ou eliminados, transformar tal ave a ponto de ela poder pertencer a outra subespécie e, quiçá, outra classe. Suponha que as aves ou pássaros aqui imaginários sejam obras de arte (visual) e que cada caso particular possa apresentar a mesma possibilidade de variedade e flexibilidade quanto ao seu estatuto de arte, a ponto mesmo de objetos de arte poderem ser confundidos com objetos ordinários. E mais, que objetos ordinários possam ser tomados como arte, como introduziu Marcel Duchamp com seus *ready-mades* e, mais tarde, a Arte Pop e também a Arte Conceitual. Esse acontecimento das artes seria inimaginável se continuássemos usando o exemplo da biologia, no qual passarinhos transformar-se-iam em cadeiras ou latas, p.ex., em vez de obras de arte. Quando pensamos no desafio e na provocação que tamanha variedade e multiplicidade de objetos apresentam para uma teoria das artes visuais, pensamos na antiga e clássica pergunta da filosofia sobre a possibilidade de reunir isso de acordo com uma unidade²⁸; sim, na mesma pergunta arquetipo- metafísica com a qual filósofos durante vários séculos viveram e morreram, só que usada num contexto pós-metafísico. E essa é nossa meta, tematizar e procurar inspirações para refletir sobre a possibilidade de alguma unidade (conceitual) para esse fenômeno:

Enfim, é possível (e ainda desejável) pensar para esse pluralismo alguma unidade?

Acreditamos que sim. O estilo metafísico de investigação está certamente fora de moda, mas o desafio de pensar sistematicamente e através de uma unidade tal

²⁷ Cf. **Rebentisch**, Juliane. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003, s.15.

²⁸ “Auscultanto não a mim, mas ao *logos*, é sábio concordar que tudo é um”. Heráclito, Frag.50.

pluralidade permanece vivo e ativo²⁹. Chegou-se, inclusive, com o intuito de alcançar tal unidade, a relegar e negar que fosse possível um conceito fechado, sob o qual propriedades necessárias e suficientes fossem o que haveria de comum entre as obras de artes; a unidade seria, assim, proveniente de propriedades semelhantes — segundo as "semelhanças de família" — que as obras partilhariam, num estilo de conceitos suficientemente abertos para que o máximo de obras de arte pudessem ser acolhidas. Outra alternativa foi capaz de abdicar da pergunta pelo que a arte é substituindo-a pela pergunta sobre quando ela acontece, sugerindo que um objeto se torna obra de arte quando ele exerce a função de obra arte, que poderia ser identificada segundo sintomas organizados disjuntivamente. O esforço que tais teorias mostram é o de, partindo daquela pluralidade, com a intenção de investigar sua unidade, ter de passar pelo que, pouco a pouco, se tornou um dos acontecimentos mais intrigantes da história da arte, isto é, ter de enfrentar a pergunta: como isso acontece, que um objeto cujo uso cotidiano que não remetia a qualquer aspecto artístico, "de repente", se torne arte. Ou ainda, de se perguntar quando uma coisa, de fato, passou a ser reconhecida como arte, enfim, o que aconteceu ou acontece com os objetos da vida ordinária para que eles possam ser simplesmente tomados como arte? Esse acontecimento foi se tornando cada vez mais comum, de modo inaugural com os *ready-mades* de Duchamp do início do século XX, realizando-se depois de modo mais amplo com a arte Pop nos anos 60, quando dois objetos perceptualmente idênticos não puderam ser igualmente considerados como arte. A ousadia da arte Pop ao usar recortes de reportagens e fotos de jornal, anúncios, produtos industriais, etc. como matéria para objetos de arte introduzia o que vivemos hoje num alcance elevado à milésima potência como pluralismo das artes visuais, mas, sobretudo, levantava-se a questão identificada por Danto como sendo a da essência da arte, ou seja, da descoberta de uma propriedade necessária e suficiente. Danto observa que se dois objetos com propriedades manifestas idênticas não são, de fato, idênticos, é porque um deles carrega consigo uma propriedade não-manifesta, não-perceptível, capaz de diferenciá-lo do outro, capaz de torná-lo obra de arte, enquanto seu gêmeo idêntico permanece um objeto ordinário. A descoberta da essência da arte, segundo Danto, sugere com grande ousadia que a pergunta sobre o que é arte ainda faz sentido e que o recurso dos parentescos entre as obras com o intuito de defini-las perde força. Partindo do acontecimento da arte pop e da arte conceitual (1960-70) — que assumiu a

²⁹ Crowther, Paul. *Defining Art, Defending the Canon, Contesting Culture*. BJA, V.44, 4, 2004, pp.361-377.

tarefa de dizer a essência da arte, "investigar a natureza da arte nela mesma"³⁰ e descobrir sua fronteira mais elementar — Arthur Danto ao mesmo tempo reconhece a pluralidade da arte como uma pluralidade de fronteiras conceituais implodidas até não haver mais fronteira alguma, posição inquietante para a própria arte conceitual e para sua necessidade de investigar a essência da arte, "a natureza da arte nela mesma".

Ora, não precisamos prestar tanta atenção ao que dizemos para perceber que lidamos tanto com uma questão ontológica, a da origem — da passagem de um objeto da sua condição ordinária para o mundo da arte —, quanto lingüístico-conceitual, ou seja, de saber que conceito reúne sob si a imensa quantidade ou a maior quantidade possível de obras. Mas investigar a raiz ontológica desse fenômeno da pluralização da arte é, ao mesmo tempo, perguntar por algo que possa reunir essa enorme produção de arte de acordo com um conceito — tornando assim as duas questões num único problema, o da unidade. Mas que unidade é essa, que propriedade é capaz de reunir objetos tão distintos e de separar objetos idênticos? E mais, não só objetos que já existem na condição de obras de arte, mas de objetos candidatos à obra de arte, de objetos que podem assumir o *status* de arte se a eles agregarmos tal essência.

Assim, é com a proposta de Arthur Danto que começamos a investigação do problema. Nela temos uma resposta atual para uma pergunta clássica da história da filosofia — "qual é a unidade da pluralidade (nas artes visuais)? — e acompanhada, como bom herdeiro dos modernos, de uma filosofia da história (da arte), a saber, de uma reformulação da antiga tese hegeliana da morte da arte. Como tal tese da morte da arte se articula com a descoberta da essência da arte, eis o núcleo da teoria da arte, o qual nos dispomos a analisar.

2. Hegel, Danto e a ousadia de uma filosofia sistemática da arte plural

Sugerimos, para uma análise da proposta de Arthur Danto, iniciar com sua filosofia da história da arte, o tema do fim da arte e a inspiração de ordem hegeliana para construção de uma ontologia da arte. Assim, garantimos ao mesmo tempo a introdução do conceito de "mundo da arte (artworld)", dos "significados incorporados

³⁰ Joseph Kosuth, *Apud Danto. After the End of Art*, p.13.

(*embodied meanings*)" e da função reveladora da crítica de arte, fundamentais para analisarmos a descoberta da essência da arte e suas implicações para a compreensão da temática da estética e do belo na arte contemporânea.

Para Danto, um dos momentos cruciais da história da arte acontece em 1964 na Stable Gallery, 74th Street leste de Nova Iorque, que é, para o autor, o endereço do fim da arte! Foi lá que o artista Andy Warhol exibiu, entre outros, objetos da vida cotidiana como as caixas de papelão usadas nos depósitos para empilhar os sucrilhos Kellogg's ou as latas de suco concentrado de tomate Campbell: artigos populares na época e conhecidos por todo norte-americano. Mas foram as caixas de esponjas de limpeza de marca Brillo (*The Brillo boxes*), hoje quase 300 espalhadas por museus em todo o mundo, que se tornaram a vedete da exposição e, salvo poucas exceções, foram aceitas imediatamente como obra de arte, gerando uma confusão sobre o real motivo desse acontecimento. O que, de fato, aconteceu naquela exposição? E por que tais caixas tinham, a partir daquele momento, se tornado obras de arte?

Na época, as investigações sobre a arte problematizava a necessidade de se definir a arte através de uma análise das propriedades comuns das obras, uma tarefa fortemente criticada pelo Wittgenstein tardio e seus seguidores, dentre os quais, destaca-se Morris Weitz. Em seu famoso artigo, publicado em meados dos anos 50, ele enumera algumas teorias³¹ que tentam definir a arte através de suas propriedades necessárias e suficientes, isto é, propriedades comuns àquilo que chamamos de obra de arte, e critica a pretensão de cada uma delas em fornecer um conceito baseado em propriedades comuns. Entre elas, a teoria formalista de Clive Bell e Fry, por exemplo, que entendia a propriedade definidora da arte, especialmente da pintura, enquanto a forma significativa, ou seja, certas combinações entre linhas, cores, formas, volumes e toda a composição de uma tela, exceto os conteúdos representacionais. A arte seria, segundo Bell, uma combinação única de elementos plásticos — uma definição para a pintura que poderia guiar a de outras produções artísticas. Weitz critica a posição de Bell e de todas as teorias que pensam a arte a partir de um conceito fechado, ou seja, desde uma definição de obra de arte construída por notas comuns. Para ele, tais características comuns simplesmente não existem. Isso quer dizer: não seria possível unificar a arte e sua

³¹ Cf. WEITZ, M. "The Role of Theory in Aesthetics". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15.1(Set. 1956), pp.27-35.

produção com base em um conjunto fechado e unitário de propriedades comuns, porque simplesmente não foi possível, até então, e não seria tampouco possível, identificar tais (ou todas essas) propriedades com clareza. Assim, ele transfere a pergunta sobre a natureza e a essência da arte para uma investigação sobre os usos e as funções do termo “arte” numa linguagem, seguindo a orientação do Wittgenstein das *Investigações Filosóficas*, que passou a entender como central para a tematização dos significados em uma linguagem não mais sua estrutura ou forma comum, mas o uso dos seus termos. Sugere, assim, a teoria das semelhanças de família e a substituição da necessidade da busca de uma definição ou conceituação fechada pelo mapeamento dos usos que o termo “arte” recebe em uma determinada língua. Inspira, assim, as teorias que colocaram entre parênteses as investigações acerca da natureza da arte justamente em uma época marcada pela explosão de conceitos de arte fornecidos pelos "manifestos artísticos", cada um pretendendo ter descoberto o que era arte³².

Para Danto, entretanto, quando a caixa de sabão se torna objeto de arte, passamos a ter dois objetos iguais, não apenas semelhantes, mas idênticos, dos quais um fazia parte do mundo da arte e o outro era apenas uma caixa. Apesar de o exemplar nomeado de arte ser de compensado e o seu fac-simile presente nos supermercados ser de papelão, permaneceria a questão na mesma intensidade caso invertêssemos o material dos dois. Duchamp, e a arte *ready-made* do início do século XX, poderia ser considerada um antecessor da proposta de Warhol, afinal ele também, anos antes, tinha usado objetos do cotidiano em exposições de arte: mas, segundo Danto, com Duchamp ainda havia uma necessidade ou um apelo estético, uma intenção estética que se aniquila por completo com as *Brillo Boxes* em 1964³³. Para Danto, as *Brillo Boxes* dos estoques do supermercado e as da galeria eram perceptualmente iguais, mas uma era arte e a outra não, e ambas tinham a mesma intenção estética: essencialmente nenhuma. Fazia-se necessário reproblematicar as teorias da arte baseadas nas idéias de Wittgenstein sobre as semelhanças de família, por exemplo, que entendiam a origem da construção do conceito de obra de arte desde as características ou traços familiares apresentados entre si, tal como temos em nossas próprias famílias (olhos do avô, cabelos do tio, boca da mãe, etc.). Ora, se é possível não haver diferenças manifestas ou perceptíveis entre objetos de arte e objetos ordinários, apelar para as semelhanças como mecanismo para

³² Manifestos que brotavam vez com mais frequência e em número cada vez maior.

³³ Cf. Danto, A. *The Transfiguration of the Common Place* (1981), p.6.

reunir tal pluralidade perde sentido, bem como se tornara inútil a defesa de uma análise ou um inventário empírico de suas propriedades ou sintomas, tendo como intuito qualificá-los como pertencentes ou não a um conceito de obra de arte ou de experiência estética³⁴. Assumindo o ponto de partida da indiscernibilidade perceptível desses dois objetos, tem-se, por outro lado, uma multiplicação da quantidade de obras potencialmente existentes e um agravamento do problema da pluralidade: passa-se a ter ainda mais objetos a reunir. Não se trata, porém, de uma mera multiplicidade no estilo kantiano em que precisávamos de uma forma para dar-lhe um contorno ou regra; a multiplicidade que a arte vive hoje é a de objetos cuja forma pode ser transformada. É como se estivéssemos dentro de uma pintura surrealista e intuíssemos um gato segundo uma espacialidade e temporalidade definidas, obedecendo a um princípio de causalidade igualmente bem definido, mas que, numa segunda olhadela, tenha se metamorfoseado em uma pedra, que obedeceria a outra lei de causalidade; a diferença do exemplo da nossa pintura surrealista com relação ao que experimentamos na arte hoje é a de que na arte se trata simplesmente da realidade, sem a fantasia do "supra" (*sûr*) característica da pintura surrealista. O pensamento sofre uma provocação enorme, afinal sem tirar nem acrescentar qualquer propriedade perceptível, um objeto qualquer pode tornar-se obra arte. Levantam-se, com propósito, as perguntas: "Por que um é arte e o outro não?" ou "Que propriedade um possui que exclui um do domínio do outro?" ou ainda "por que tudo não é simplesmente arte?". Tudo isso intrigou Danto a tal ponto que uma reproblemática da impossibilidade de se definir arte tornara-se urgente para que pudéssemos continuar a entendê-la, levando-o também a (re)pensar a tese sobre o fim das artes visuais enquanto fim do paradigma da pintura para a teoria das artes e reavaliar a teoria de Greenberg baseada nas obras do Expressionismo Abstrato, cujo ponto de partida, como vimos, é experiência sensível imediata, estética.

Para enfrentar essa questão, Danto concebe uma filosofia da história da arte de inspiração hegeliana, isto é retematizando a morte da arte e dando-lhe um novo

³⁴ Uma das críticas que a posição de Danto poderia levantar contra a posição de Nelson Goodman seria aquela contra a busca pelos sintomas da arte, elencados de modo disjuntivo e flexíveis o suficiente para percorrer toda a história da arte. Para Goodman, tais sintomas não eram apenas empíricos, mas incluía também o que ele chamou de amostra, amostra de uma época, do contexto social, histórico e político, por exemplo. Entretanto, é sobre a dependência que a experiência estética, algo sensível, apresentará em relação à essência da arte, que motivará a principal crítica que a posição de Danto oferece a de Goodman. Porque, para Goodman, o ponto de partida para entender a arte é a experiência estética, enquanto para Danto está em questão o significado teórico incorporado enquanto obra de arte. Cf. **GOODMANN**, N. "When is Art?" In *Ways of Worldmaking*. Indianápolis: Hackett, 1978, pp. 66-68.

significado. Segundo Danto, iremos observar que o evento das *Brillo Boxes* teria mostrado que um processo histórico de autoconsciência da essência da arte ao longo da história da arte fora levado a cabo, que o que não podia ser visto com os olhos e que distinguia aquelas duas caixas idênticas era sua essência tornando-se consciente de si. Mas, para entender melhor a construção dessa filosofia da história da arte consideramos interessante remontarmos um pouco até Hegel e suas idéias sobre a morte da arte, o ponto de inspiração de Danto, para tematizar o fim da arte.

Para Hegel, a mais alta vocação da arte permanece como algo do passado. A arte perdeu sua atualidade e vida. O que era próprio da arte foi transferido para uma outra instância, deixou de ter um lugar na realidade (Antigüidade Clássica) e passou a ocupar as idéias. Para entender Hegel no seu devido contexto, antes de transpormos os quase 150 anos que separam os dois autores, precisamos entender sua filosofia da história de um modo amplo, porque, pela primeira vez, com Hegel, o pensamento é compreendido desde a experiência da história³⁵: para ele, a história da filosofia e a filosofia da história são o mesmo, ou seja, não há outra história a ser contada que se diferencie da sua própria compreensão da história.

A história é a história da razão, do progresso da razão no qual o processo de autoconsciência — da autoconsciência da liberdade individual ou de toda uma época — é o que lhe daria sentido. Pelo menos dois aspectos importantes dessa concepção da história já aparecem nessa brevíssima introdução: o de um fim ou de uma meta (o sentido da história: a liberdade ou a autoconsciência) e a existência do processo mesmo para alcançá-la. Mas, para entrarmos no cerne do pensamento de Hegel, não podemos esquecer que aquelas duas dimensões são, no fundo, apenas um elemento, o que ele entende como o todo:

O botão desaparece no desabrochar da flor, e poderia dizer-se que a flor o refuta; do mesmo modo que o fruto faz a flor parecer um falso ser-aí da planta, pondo-se como sua verdade no lugar da flor: essas formas se repelem, porém, ao mesmo tempo, sua natureza fluida faz delas momentos da unidade

³⁵ **Heidegger**, M. Der Spruch des Anaximander in *Holzwege*, p. 298: “Der einzige Denker des Abendlandes, der die Geschichte des Denkens denkend erfahren hat, ist Hegel”.

orgânica, na qual, longe de se contradizerem, são todas igualmente necessárias³⁶

Embora se trate de uma metáfora que remeta à natureza e para Hegel não haja razão ou progresso na natureza, o exemplo continua sendo bom para entender como a história é vista: dizer que todos os momentos do processo descrito são necessários equivale a dizer que a meta não é o resultado do processo apenas, mas o resultado somado a todo o caminho percorrido. Essa é a experiência da história que o pensamento de Hegel nos oferece. Além disso, trata-se de uma história que é não somente uma história do desenvolvimento da razão, mas também uma história que acontece de modo racional — metodológica ou logicamente³⁷ —, tal como no desenvolvimento da planta, em que de o conjunto das etapas aparentemente contrapostas fornece o sentido da planta, o de reproduzir, e, no caso da história, o de tornar-se consciente da liberdade ou autoconsciência. E, nessa lógica da história, a arte ocupa uma posição originária. Ela inaugura o modo como o espírito universal ou a razão absoluta se deixa intuir. É como se tal Absoluto pairasse indeterminadamente por sobre a história³⁸, mas como ele também obedece à lógica da realidade, precisa desenvolver-se, tornar-se presente, atual. A arte é o primeiro modo dessa presença e remete ao classicismo grego, ao cristianismo, seu sucessor e, por fim, à Filosofia Especulativa ou ao apogeu do Idealismo Alemão.

Na compreensão de Hegel, o espírito se mostra na particularidade de cada povo individual, de sua cultura, de suas instituições, do direito, do conjunto de práticas e significados que constitui a vida de um grupo de pessoas, e “a história universal [ela mesma] é somente a manifestação desta única razão (...) uma cópia do protótipo que se exhibe (...) nos povos”³⁹. Assim, o espírito de um povo é particular na medida em que é a existência do espírito absoluto e o modo da consciência de um povo (o que faz com que

³⁶ HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito*. Trad. Paulo Menezes. Petrópolis: Ed. Vozes, 2ª edição, Parte I, 1993, p.22.

³⁷ A história tem um método que é a sua lógica, o modo como ela se desenvolve e progride. Mas a lógica de Hegel é uma lógica da vida, do movimento da realidade, não apenas uma lógica da linguagem ou de como o pensamento deve proceder para não obscurecer o que está sendo dito. Assim, se a lógica de Hegel é obscura, é porque a vida mesma também o é. E, como sempre foi tarefa da metafísica pensar a vida como um todo, sua lógica não podia ser diferente.

³⁸ Se quisermos ir mais adiante, trata-se de Deus, ou “é o eterno em-si-e-para-si”.

³⁹ HEGEL, G.W.F. *Razão na História — Introdução à Filosofia da História Universal*, Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1995, p.32/29 (original).

as instituições possam variar de um povo para outro, por exemplo), mas ao mesmo tempo é também universal, pois é a configuração desse espírito absoluto a se determinar na cadeia dos espíritos dos povos. Nesse processo, a arte, como dissemos, ocupa o lugar originário, cujo espírito objetivo remete à cultura da Grécia clássica. Mas, enquanto originária daquela cadeia necessária, porque obedece a uma lógica, a arte e os gregos antigos ocupam um lugar necessário nessa história, não do ponto de vista do espírito objetivo, pois nessa época só através da arte o espírito absoluto encontra seu veículo mais apropriado. Para Hegel, aí, o espírito se mostrava de modo imediato na sensibilidade, a arte tornara possível um reconhecimento na obra de arte da própria consciência que a época vivenciava. Na arte grega, essencialmente arte bela, o verdadeiro, a universalidade divina surgia representada sensivelmente, intuída sensivelmente, diferente do modo de representação proporcionado pela religião na época sucessora: no cristianismo, no qual a arte não passa de uma forma inadequada de representar o conteúdo infinito, o sagrado, justamente por ser sensível, enquanto a experiência religiosa entrava em sintonia direta com o espírito da época.

Na Idade Média tardia, numa época em que a cultura do Cristianismo católico ainda representava o espírito absoluto, a imediação da arte antiga fora supressumida por uma concepção religiosa da realidade, na qual a arte passara a desempenhar um papel secundário ou, como diria Hegel, contingente, porque perdera a posição privilegiada de veículo e meio do Absoluto em função de um modo de representar independente da sensibilidade. Por outro lado, tal veículo perde aquela imediação originária dos gregos antigos e da intuição imediata que a arte permitia, mas somente para retornar àquela imediação de uma perspectiva da reflexão ou da especulação num momento posterior e conclusivo da história. Exatamente do mesmo modo que a religião assumira a posição central na história do espírito absoluto-razional no Cristianismo Católico, a filosofia, enquanto pensamento especulativo na época de Hegel, supressumia qualquer vestígio de intermediação: o espírito absoluto retornava à sua posição imediata inaugural, mas do ponto de vista da reflexão, e não mais da sensibilidade, a qual só a arte tinha um acesso privilegiado. O espírito absoluto alcançava sua autoconsciência, sua absoluta liberdade com relação a qualquer maneira de apresentação sensível e nesse momento a arte morre enquanto necessária para a razão, permanece, sem dúvida, mas do ponto de vista do espírito objetivo, do entretenimento, da decoração, do lazer, etc. Assim, considerada desde essa metafísica inaugural da reflexão da história, pois o pensamento se torna para

o Ocidente um pensamento histórico a partir de Hegel, a arte se converte em objeto de interesse intelectual, objeto da crítica de arte, mais do que em qualquer momento, pois ela deixa de fornecer ou de ser o veículo mais apropriado ao que é necessário. A filosofia da arte assume, assim, uma importância antes impensada e passa a provocar uma apreciação intelectual, gerando a necessidade de um conhecimento filosófico do que é a arte.

Conhecer a arte filosoficamente, é sobre isso que se debruça Danto, transformando, aproveitando e inspirando-se em vários elementos e idéias da filosofia da história de Hegel. Por exemplo, Danto entende o mundo da arte como uma espécie de espírito de uma época, como ele mesmo diz, de uma atmosfera teórica, em função da qual as próprias obras de arte se tornam não apenas instrumentos desse mundo, ou época, como pensara Hegel, mas filosofia desse mundo⁴⁰. A grande transformação que a arte Pop introduziu na história da arte foi a de entender a arte como filosofia, tendo como objeto temático a própria essência da arte. A autoconsciência do espírito absoluto no processo da história, de uma perspectiva totalitária, inspira Danto a pensar essa evolução dentro da própria história das artes visuais. Segundo Danto, a arte, assim como o espírito ou a razão da história, resultou na autoconsciente, progrediu e alcançou sua própria meta. A arte libertou-se de ter de estabelecer sua essência a cada Manifesto, libertou o artista da escravidão do Manifesto, liberta-o igualmente da repressão que o belo como meta única da arte exerceu por vários séculos. Ter alcançado a essência da arte pela própria arte liberta o artista, igualmente, de toda propriedade sensível que sua obra assume, enfim de toda materialidade. A maneira como a arte aparecerá ou manifestar-se-á não terá uma importância essencial. Assim, porque nos tornamos conscientes dessa verdade através do desenvolvimento das artes visuais ao longo da sua história, perdemos se a importância do modo como ela é apresentada, mostrada: “... não há um modo que objetos de arte tenham de se parecer”⁴¹. Assim é construída sua crítica ao tipo de arte que é/foi instaurada de acordo com um Manifesto⁴², cuja direção crítica marca a inclusão ou exclusão de uma obra como arte. Para Danto, hoje em dia, é preciso pensar uma definição de arte que não exclua qualquer tipo de manifestação artística:

⁴⁰ Cf. DANTO, A. "Prefácio" in *The Body-Body Problem*.

⁴¹ DANTO, A. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History...*, 1997, p.36: “(...)there is no way works of art need to look”.

⁴² Mais trechos de Manifestos e obras como ilustração da página 20(lado esquerdo).

“uma definição filosófica tem de capturar tudo e não pode excluir coisa alguma”⁴³. Por isso, insistindo que superamos a época dos Manifestos desde meados dos anos 60, sua frase de efeito:

A verdadeira descoberta filosófica, eu penso, é a de que não há, de fato, uma arte mais verdadeira que outras e que não há um único modo pelo qual a arte tem de ser: toda arte é igual e indiferentemente arte⁴⁴

Aqui, dois aspectos são importantes: primeiro, a consideração da arte do ponto de vista da nossa época, quer dizer, de que qualquer arte produzida hoje, não é mais verdadeira do que suas contemporâneas, de que todas igual e indiferentemente são arte; segundo, remonta-se contra a filosofia de Hegel, contra a posição que defende uma época especial da história cuja arte pudesse ter uma relação privilegiada com o Absoluto (a arte Grega clássica). Para Danto, toda arte produzida em qualquer época é arte e igualmente arte; a diferença vivenciada a partir do que ele entende como a época pós-histórica na arte é que lidamos com sua verdade, sua essência, com o que se repete e se deixa perpetuar em cada época como artístico. Para Hegel, o que se repetia era a manifestação da razão, ora através da arte clássica dos gregos ora, na sua época, através da filosofia; com isso, a prática da arte nas épocas distintas daquela que fora privilegiada fazia parte do espírito objetivo da época. Para Danto, certamente, não podemos mais experimentar a arte grega como os gregos antigos nem as catedrais ou seus vitrais como os europeus da Idade Média tardia, mas podemos ainda considerar tais feitos e obras como arte porque através da história, por exemplo, podemos reconstruir pelo menos o sentido do que experimentamos. Do mesmo modo, a Arte Moderna recorreria a tal recurso explicativo para que, ao observarmos um quadro de Manet, por exemplo, ou Van Gogh, aquela confusão de cores e de paletadas faça algum sentido⁴⁵. O

⁴³ DANTO, A. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* ..., p.36: “a philosophical definition has to capture everything and so can exclude nothing”.

⁴⁴ DANTO, A. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, p.34: “(...) The true philosophical discovery, I think, is that there really is no art more true than any other, and that there is no one way art has to be: all art is equally and indifferently art” (DANTO, A. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, p.34).

⁴⁵ Um exemplo da época sobre a recepção negativa e debochada da arte moderna no Salon d'Automne de 1905: “We now come to the most stupefying gallery in this Salon so rich in astonishment. Here all descriptions, all reportings as well as all criticism become equally impossible since what is presented to us here — apart from the material employed— has nothing to do with painting: some formless confusion of colors (...) some splotches of pigment crudely juxtaposed: the barbaric and naive sport of a child who plays with the box of colors he just got as a Christmas present...” (Brenda Richardson. *Dr. Claribel and*

sentido e o significado de cada obra de arte é o que sobrevive e é a consciência disso que torna a época pós-histórica da história diferente das anteriores. Na nossa época, na nossa arte, de acordo com o pensamento de Danto, só sobrou a essência e é justamente isso que sobrou que a torna plural, porque libera o artista a se apropriar dos estilos a torto e a direito sem, contudo, se comprometer enquanto pertencente a um determinado estilo:

não há um modo de acordo com o qual obras de arte tenham de parecer, visto que uma definição filosófica da arte tem de ser compatível com cada tipo e ordem de arte — com a arte pura de Reinhardt, mas também com a arte ilustrativa e decorativa, figurativa e abstrata, antiga e moderna, oriental ou ocidental, arte primitiva ou não-primitiva, muito como se esses pudessem ser distintos um do outro.⁴⁶

Os Manifestos definiam sempre certo tipo de movimento ou estilo, que proclamava qual a arte era a mais verdadeira excluindo o que tinha sido produzido até então como arte. A era dos Manifestos foi um modo de conquistar uma unidade para a arte, na qual havia a superação de conflitos entre estilos através da exclusão. Quando Danto afirma a verdade da arte, trata-se da descoberta de uma teoria que vale para a arte presente e também para todo o passado da arte: "Isso conduz para uma leitura a-histórica da história da arte, na qual toda arte é essencialmente a mesma"⁴⁷. O fim da arte para tal filosofia da história da arte coincide com a entrada em uma época pós-histórica, na qual o fim é:

(...) o fim de certa narrativa, a qual se desdobrou na história da arte por séculos e na qual atingiu seu fim em certa libertação dos conflitos insuperáveis da Era dos Manifestos⁴⁸

Miss Etta: The Cone Collection. Baltimore: The Baltimore Museum of Art, 1985, p.89 *Apud* Danto AEA, p. 58).

⁴⁶ "there is no way works of art need to look, since a philosophical definition of art must be compatible with every kind and order of art — with the pure art of Reinhardt, but also with illustrative and decorative, figurative and abstract, ancien and modern, Eastern and Western, primitive and nonprimitive art, much as these may differ from one another" (AEA p.36).

⁴⁷ Danto, AEA p.28.29.

⁴⁸ Danto, AEA, p. 37. "(...) the end of a certain narrative which has unfolded in art history over centuries and which has reached its end in a certain freedom from conflicts of the kind inescapable in the Age of Manifestos".

Tal liberdade alcançada — a de deixar lado a lado e juntos tudo que é produzido, sem exclusão — não quer dizer, entretanto, que toda arte seja boa. Permanece aberto e fundamental o trabalho da crítica de arte:

Desnecessário dizer que isso [que toda arte é igual e indiferentemente arte] deixa as opções de criticismo abertas. Isso não sustenta que toda arte é igual e indiferentemente boa. Isso apenas significa que a boa e a má qualidade não são problemas de pertencer a um estilo correto ou cair sob o manifesto certo⁴⁹

É porque a época contemporânea da arte vive a essência da arte e só por isso que ela pode assumir qualquer modo, se pensarmos com Danto; e usar qualquer matéria-prima ou estilo, quando tem, e misturá-los, por exemplo, ou ainda utilizá-los parcialmente, etc. Torna-se, por isso, um objeto permanente da crítica de arte. Só uma época pós-histórica é capaz desse pluralismo, seja ele material, cultural, ou de estilos. Esta convivência sem exclusão equivale à superação de uma narrativa histórica da arte baseada na idéia do Manifesto.

E o acontecimento dessa descoberta, segundo Danto, se dá na exposição das caixas Brillo em 1964. Na verdade, trata-se de um exemplo ou meta-exemplo do que ele entende como arte, pois a sentença emitida produz um significado incorporado (*embodied meaning*) que é a própria essência da arte. O significado das caixas *Brillo* está no questionamento provocado sobre a essência da própria arte, de que elas, mais do que propriedades estéticas ou sensíveis capazes de ser formalizadas, enumeradas e apreciadas enquanto arte possuem um conteúdo importante, têm algo a dizer sobre o mundo da arte e a vida em geral. Essa é a essência da filosofia da arte de Danto. Como isso que está sendo dito se manifesta, como o artista diz o que pensa sobre (algo) (d) o mundo não tem tanta importância. A empolgante e possuída "*Action- Painting*" perde espaço para uma arte cujo ponto de partida é um conceito, uma idéia que tem de ser interpretada e revelada.

⁴⁹ “Needless to say, this leaves the options of criticism open. It does not entail that all art is equal and indifferently good. It just means that goodness and badness are not matters of belonging to the right style, or falling under the right manifesto”. (AEA p.37) (Nosso grifo).

A teoria de Danto é sistemática, não só porque investigou e encontrou uma essência da arte capaz de reunir a multiplicidade das obras de arte em suas várias perspectivas, mas porque tal essência da arte também articula artista, público e crítico de arte. O artista tem algo a dizer e o faz incorporando sua idéia a um objeto ou a um conjunto deles. Essa posição, tomada isoladamente motivou e inspirou Dickie a construir uma teoria institucional da arte, a qual pode, em linhas gerais, ser entendida como sendo ditada não somente por um grupo institucionalizado oficialmente — museus, galerias, feiras, festivais, curadoria, imprensa especializada, etc. —, mas por um grupo de artistas, pelo exercício do: "Isso é arte!" Para Danto, tal compreensão é parcial, porque, de fato, apesar de haver o movimento do artista de querer e poder dizer algo incorporando-o a um material qualquer, e nisso ele afirma indiretamente que aquilo é arte, apesar disso é preciso que tal sentido seja revelado, daí a função e a importância que o crítico de arte assume no seu sistema. E mais, a obra tem de significar alguma coisa para o público, que assume uma função ativa nesse processo. A pergunta: Por que ir a museus? Ou, por que arte? Porque, se arte é um significado incorporado, ela pode transformar, pode abrir a mente — "*open the mind*" —, pode provocar o espectador. Isso vem a ser igualmente crucial para a teoria da arte tardia de Danto, que tem repetido e insistido que os filósofos devem abandonar um pouco as implicações ontológicas ou conceituais da arte em função de um trabalho em cima da práxis da arte, da crítica de arte, da análise da imensa quantidade de obras de arte espalhadas por um ritmo frenético de exposições ao redor do mundo. Para ele, resultou urgente, enquanto crítico, tratar dessa produção artística analisando o que tem a ser dito pelo artista, a importância histórica disso para a arte, para a política, etc.

Trata-se de uma maneira interessante de lidar com uma arte que apesar de, hoje em dia, ser aceita com mais facilidade do que há alguns anos, ainda desconcerta muitos e por poucos se deixa explicar. Danto fornece coerência a essa imensa pluralidade da arte desde uma unidade conceitual suficientemente aberta para incluir boa parte do que é produzido como arte. Danto não fornece o critério, não diz o que a arte *tem de dizer sobre* para que possamos reconhecê-la como tal. Não elenca propriedades manifestas necessárias para que, ao identificá-las, possamos definir algo como arte, o que a tornou virtuosa no sentido de poder acompanhar a pluralidade infinita, pelo menos de uma perspectiva do(s) material(is) a ser(em) usado(s), pois tudo mesmo, segundo sua teoria, pode se tornar arte. Se, por um lado, a teoria do "significado incorporado" enquanto

obra de arte consegue pensar uma unidade sistemática para a pluralidade de que falamos, tem de, por outro lado, assumir uma cisão radical entre vida e arte, pois se o mundo da arte é composto por obras que são significados incorporados, a vida é composta por objetos que podem não ter sentido algum. Foi justamente isso que motivou a leitura de Danto da arte pop, defendendo que as caixas Brillo tinham um significado — filosófico — e a sua cópia ordinária do supermercado não. Enfim, defendendo que a primeira faz parte do mundo da arte e a segunda do mundo, podendo ou não ter um significado. Essa distinção é fundamental para a descoberta da essência da arte, como vimos, e passa a guiar a inclusão do tema da beleza e da estética no seu sistema. Em última instância, a estética e o belo tornam-se cruciais, esse último enquanto um valor para a vida em geral, enquanto que para a arte tem apenas uma importância retórica ou co-adjuvante. De que modo Danto, na fase tardia de sua filosofia da arte, inclui o belo e a estética, é o que veremos a seguir.

3. *Significados incorporados e o lugar do belo e da estética*

Eu devo sustentar (...) que considerações estéticas, que tiveram seu auge no século dezoito, não têm uma aplicação essencial àquilo que eu denominarei de “arte depois do fim da arte” — ou seja, da arte produzida a partir do final dos anos 60.⁵⁰

A estética não é mais essencial para a arte. E o belo também não. A arte se livrou da repressão e da tirania do belo. Essas são as posições de Danto sobre a estética e o belo. Embora tal "calofobia" remeta ao início do século XX com o movimento Dadá e à produção de uma antiarte, é desde a exposição na State Gallery das *Brillo Boxes* em 1964, segundo a leitura de Danto, que isso se solidifica superando, de uma vez por todas, as últimas tentativas de resgate da estética, como vimos com o Expressionismo Abstrato. Danto deixa claro, cada vez de modo mais simples no percurso de sua obra, que arte é tudo aquilo que pode ser teorizado, é um significado incorporado, é pensamento mais o objeto. Teorizado quer dizer, aqui, não a construção de uma teoria científica, mas o resultado do exercício de tornar explícito o significado da obra. Não importa se se trata do que o artista teve como intenção ou da astúcia do crítico em

⁵⁰ DANTO, A. AEA, p.25. “I shall argue (...) that aesthetical considerations, which climaxed in the eighteenth century, have no essencial application to what I shall speak of as “art after the end of art” — i.e., art produced from the late 1960’s on”.

descobrir e realizar novas interpretações transformando "*commom place*" em arte. A capacidade de interpretar tal significado e revelar o que tal objeto tem a dizer é entedido aqui como uma tarefa teórica, mesmo que ainda distante do rigor e das exigências científicas. Com isso, observa-se que a filosofia da arte de Danto consegue dar conta de muito do que é produzido e é quase a compreensão padrão na atualidade, isto é, com um respaldo empírico muito forte. Por exemplo, o cartaz do concurso de fotografia da Canon do ano de 2006 na Alemanha pede o envio de 5 fotos que dêem uma noção do conceito do fotógrafo; na exposição anual dos alunos da Escola de Artes de Münster, realizada em fevereiro de 2006, o conceito, o que o artista queria dizer estava presente em cada obra, mais ou menos conforme a habilidade de cada um; o título mesmo dessa exposição foi "Wir sind da" (Nós estamos aí): querendo dizer tanto que o artista mesmo estava lá (seguindo a moda de que o artista vira objeto da sua própria arte em vários níveis, inclusive com relação à sua intimidade — exemplo extremo da jovem artista Natascha Merritt: *Digital Diries*⁵¹), quanto que a idéia que ele quer dizer estava lá. Ambos aspectos estavam lá. Dois exemplos locais, mas que servem de amostra para uma época que tem nos princípios da Arte Conceitual uma forte âncora⁵². Para Danto, a essência de toda arte de todos os tempos é a sua capacidade de dizer algo, "*to make a statement*", de ter um conteúdo intencional, um "aboutness", de ser "sobre algo", "*about something*". É, enfim, dessa perspectiva de influência conceitualista da arte, que o belo perde espaço e a estética também:

Não há razão, interna ao conceito de arte, para que artistas se confinem à beleza ou qualquer outra qualidade estética que evoque um prazer visual.⁵³

Em *The Abuse of Beauty* (2003), Danto investiga o lugar do belo e da estética na arte contemporânea. Tornara-se urgente incluir também o belo e a estética em seu sistema, pois embora ausente da arte — desde sua perspectiva —, bombardeia nosso cotidiano das mais diversas maneiras. Basta ir a um motor de busca na Internet, o Google.com p.ex., e escrever beleza: o resultado dá uma noção do bombardeio que

⁵¹ MERRIT, N. *Digital Diaries*. Köln/Los Angeles: Taschen, 2004.

⁵² Crowther chega mesmo a falar da ortodoxia da arte quanto ao seu elemento conceitual, tamanha sua presença junto à produção artística.

⁵³ DANTO, A. "Kaliphobia in Contemporary Art" In *Art Journal*, Vol.63, no.2, Sommer 2004: "There really is no reason, internal to the concept of art, for artists to confine themselves to beauty or such other of the aesthetic qualities that evoke visual pleasure".

tenho em mente: cirurgia estética, clubes de ginástica, casas de massagem, venda de remédios e cosméticos, esportes, ecologia... Quase tudo tem a ver com beleza, por que não a arte? Não seria algo a se pensar, investigar como o belo está incluído na arte, já que sua presença nas nossas vidas, de um modo geral, é tão massificada? A princípio, parece um trabalho contraditório, afinal por que incluir o que fora tão perfeitamente eliminado do núcleo das pretensões da arte contemporânea. Danto pensa essa possibilidade, obedecendo apenas a essa urgência e pressão da qual falamos, quando constatamos sua presença por toda parte; mas sua proposta de inclusão do belo não altera uma vírgula do seu sistema. E que lugar é esse? Danto faz uma distinção pouco criativa entre uma beleza interna e uma beleza externa à obra e, de acordo com tal artifício, acredita ter superado de vez o problema do belo. No fundo, o que ele defende é que o belo terá uma importância retórica, quando tem alguma importância, isto é, quando é interna à obra, ou ainda, quando ela contribui para indicar seu sentido ou significado. Mas nem por isso torna-se essencial para a arte, um co-adjuvante sim. Um exemplo da beleza interna dado por Danto é o Memorial aos soldados americanos mortos na guerra do Vietnã, de Maya Lins, o *Vietnam Veterans Memorial* (1982). Um paredão de granito se abrindo do chão, a terra aberta, cortada, de onde brota o negro polido sobre o qual estão os nomes dos soldados, o brilho, a grandiosidade, a simplicidade, tudo chama atenção, e a beleza desse monumento tem como meta colocar-se no lugar das cinzas dos milhares de mortos, tornando-se memória delas vivenciada através do prazer e não da revolta e do sentimento de vingança que a obra poderia suscitar. Nesse caso, a beleza é interna, porque contribui para a interpretação da obra, do sentido que ela, segundo Danto, deve assumir para poder participar do mundo da arte. Mas a essência da obra não precisa da beleza; sua essência é o que ela diz sobre o mundo, nesse caso, que é possível lembrar-se da guerra sem dor e superá-la sem ressentimento, é a possibilidade de ela ser teorizada. Numa palestra dada em Colônia em 2005 (*Albertus-Magnus-Professur*), Danto deu um bom exemplo de como a beleza não é essencial: uma banheira cheia de tinta preta com garrafas boiando, dentro das quais havia água limpa e peixes, vivos dentro delas. Perguntou Danto à artista o que aquilo significava, ela disse: é uma metáfora da liberdade da mulher no mundo árabe. Nesse momento, a banheira suja de tinta com garrafas boiando se torna obra de arte, sai da condição ordinária e ganha o *status* de arte. Danto insiste que, se a beleza, de algum modo, for importante para a arte, tem de ser numa posição de subordinação ao

significado que essa obra apresenta, no sentido de projetar tal sentido ou de apresentá-lo. É uma importância retórica, ou seja, do modo como o significado aparece.

Beleza, por outro lado, seria essencial para a vida enquanto um valor, assim como o bem ou a verdade. Isso quer dizer, de um ponto de vista externo à arte, para que a vida se torne suportável. Aqui fica mais do que evidente o abismo, já sinalizado outrora, entre vida e arte. Essa posição de Danto termina por ser confirmada pela própria história da arte, porque no começo do século XX, com o movimento Dada e seus desenvolvimentos, era palavra de ordem (ou de Manifesto!) que arte e vida se misturam, os *ready-mades* de Duchamp, por exemplo. Tal época é sobreposta pela arte pós-manifesto ou "pós-histórica", que recupera a proposta dos *ready-mades* liberando o artista de um compromisso estético, o que só acontece, segundo Danto, com a arte pop e conceitual, uma arte suficientemente plural e capaz de incluir tudo. Só uma época pós-histórica ou a-histórica poderia radicalizar a proposta do início do século sugerindo que, de fato:

(...) qualquer coisa visual pode ser uma obra visual [de arte]. Isto é parte do que, de fato, significa viver no fim da história da arte.⁵⁴

A posição de Danto para dar conta dessa imensa pluralidade, "anything visible can be a visual work [of art]", teve de ser conceitualista, mas sem fornecer um critério, o qual seria construído por cada interpretação ou contextualização da obra. Mas, se tudo pode ser arte, a vida também poderia? Esse é o ponto mais delicado da teoria de Danto, porque, para ele, as famosas *Brillo Boxes* de Andy Warhol, expostas em 1964, são o marco da separação entre vida e arte, superando o movimento Dada (início XX) e seus sucessores, que queriam, desde uma perspectiva anárquica, caracterizar o que ficou chamado como Antiarte, confundindo os limites entre o que é e o que não é arte e incluindo objetos da vida cotidiana na condição/função de objeto de arte. Warhol, segundo Danto, restabelece os limites entre vida/ordinariedade e arte/pensamento: afinal, uma coisa eram aquelas caixas expostas no supermercado, outra eram as da State Gallery; as segundas questionam justamente e afirmam que arte é tudo aquilo que pode

⁵⁴**DANTO**, Arthur. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (AEA), p.198): "(...) anything visible can be a visual work [of art]. That is part of what it really means to live at the end of art history".

ser teorizado – e esse é o significado das caixas de sabão transformadas, justamente por esse motivo, em arte –, já as primeiras serão consumidas apenas e servirão para limpar e polir painéis de alumínio, por exemplo. As *Brillo Boxes* são um exemplo máximo, e por isso um marco, pois teorizam sobre a própria arte. Trata-se de um meta-exemplo: a arte se torna filosófica e Andy Warhol um filósofo. Nesse contexto teórico, o lugar do belo ou da estética é restrito à sensibilidade, à aparência que o conceito do artista (ou simplesmente do que ele tem a dizer) vai assumir. A beleza, assim, não serviria essencialmente para a arte, já que a essência da arte é dizer algo sobre o mundo, se deixando ser teorizada. Tanto faz se o objeto é belo ou não, o que importa é dizer algo sobre o mundo e não ser apenas uma produção anárquica ou niilista de representações, por exemplo, ou meramente diversão, ou mesmo um mero objeto de consumo. Tal aparência pode apresentar, como vimos, uma importância interna, mas sempre coadjuvante. Desse modo, a beleza permanece importante para outro domínio, o da ordinariade, o da vida; afinal, se pudéssemos escolher, provavelmente não escolheríamos viver num mundo sem beleza:

Mas a beleza tem (...) um papel a desempenhar na vida humana independente de qualquer papel que exerça na arte. Seria perfeitamente possível — isso é bem verdade — que nós devêssemos computar a beleza no mundo da vida [*Lebenswelt*] e desprezar sua aparência na arte. Sua importância para nós enquanto humanos explica seu *status* enquanto um dos valores fundamentais, juntamente com a verdade e a bondade. Seria impossível ter uma verdadeira forma humana de vida sem verdade e bondade e tomamos pouco tempo de reflexão para nos dar conta de que um mundo sem beleza não seria um mundo no qual quereríamos viver, se tivéssemos a oportunidade de escolher. Isso não pode ser estendido para a arte.⁵⁵

E ainda:

⁵⁵ DANTO, A. "Kaliphobia in Contemporary Art" In *Art Journal*, Vol.63, no.2, Sommer 2004, p. 33: "But beauty has (...) a role to play in human life independent of whatever role plays in art. It would be perfectly possible — it is very nearly actual — that we should prize beauty in the *Lebenswelt* and scorn its appearance in art. Its importance to us as humans explains its *status* as one of the fundamental values, along with truth and goodness. It would be impossible to have a truly human form of life without truth or goodness, and it takes little reflection for us to realize that a world without beauty would not be one we would like to live in if we had a choice. That cannot be extended to art."

Eu proponho que nós restrinjamos o conceito de beleza à sua identidade estética, à qual refere aos sentidos, e que reconheçamos na arte algo que em sua mais alta instância pertença ao pensamento.⁵⁶

Por isso, vida não pode simplesmente se tornar arte, tem de ser atravessada pelo conceito, pela possibilidade de ser teorizada, pelo que pertence ao pensamento. Assim, temos claramente definidos que beleza e sensibilidade pertencem a um domínio e que o conceito, o pensamento e a arte fazem parte de outra instância. Considerando que Danto é um leitor de Hegel, essa dicotomia ainda precisa ser muito trabalhada para ser superada, simplesmente porque não há dicotomia se pensarmos de acordo com o método dialético hegeliano. Por outro lado, essa dicotomia inventada por Danto não pode ser superada no estilo da dialética — como fora a proposta especulativa de Hegel —, pois recuaríamos para uma posição totalitária fracassada. A saída talvez seja a flexibilização dos limites dos domínios dessa dicotomia entre vida e arte, na qual o belo fica de um lado e o pensamento de outro. Deve haver um modo alternativo para o belo e a estética quanto à sua participação na arte que não seja simplesmente co-adjuvante, como defende Danto, nem absoluto, como fora na história da arte e da estética.

Gostaríamos, assim, de seguir o caminho iniciado por Danto, considerando, junto com ele, tal pluralismo das artes positivamente, mas sem deixar de lembrar das implicações negativas da dicotomia entre vida e arte, beleza e pensamento. Acreditamos, em última instância, que a própria pluralidade da arte termina por demandar da estética e da beleza uma tarefa sistemática a ser prestada, contra a radicalidade de tal dicotomia, que exclui tipos de arte, por exemplo, a que recorre à uma orientação imediata ou à sensibilidade. A dicotomia proposta por Danto não condiz com o pluralismo que tudo quer incluir.

A construção da nossa posição leva em conta, entretanto, a proposta de Danto; partimos dela e consideramo-la uma grande conquista quanto à tematização do pluralismo das artes visuais e à busca de sua unidade, mas o papel do belo e da estética

⁵⁶ DANTO, A. *The Abuse of Beauty*, 2003, p.92 : “I propose we restrict the concept of beauty to is aesthetic identity, which refers to the senses, and recognize in art something that in its highest instances belongs to thought”.

precisa ainda ser desenvolvido para que tal pluralismo venha a ser pensado na máxima integralidade permitida.

4. Beleza, pensamento e pluralismo: desafios do sistema das artes visuais

Criticar a teoria de Danto desde contra-exemplos parece quase impossível, ou seja, partir de casos em que o significado não é o que torna um objeto ordinário obra de arte parece vão, dado que sempre podemos encontrar um sentido, mesmo quando não há nenhum. E, sendo o crítico de arte também um filósofo, algo que não tem sentido algum pode assumir um significado até então jamais pensado. Se, por um lado, para sua teoria, não se pode encontrar facilmente um caso que a coloque em dúvida, e isso possa parecer um ponto positivo, pois tem um amplo alcance; por outro lado, isso se dá porque tal teoria é demasiado genérica e inclui muito mais do que obras de arte. Provas matemáticas e tratados filosóficos, por exemplo, obedeceriam a essa concepção de arte, não sendo, contudo, vistos como obras de arte⁵⁷, ou seja, uma folha de papel com um teorema rascunhado tem um significado teórico, mas não é arte nem candidata a obra de arte. Se, no início da construção de sua teoria da arte, Danto restringia esse significado teórico ao mundo da arte, ou seja, à sua “atmosfera teórica”⁵⁸ (à história e à teoria da arte, sobretudo), na fase madura dessa construção, por outro lado, essa atmosfera é entendida de modo ampliado a partir da idéia dos significados incorporados.

Nosso objetivo não é simplesmente encontrar um exemplo para criticar Danto por completo e afirmar que sua teoria não está correta, seja qual for o caminho. Pelo contrário, queremos, partindo dela — porque a arte, de fato, é também conceitual/discursiva no sentido em que Danto aponta —, ampliar sua capacidade de acompanhar a pluralidade das artes visuais, considerando que a orientação conceitual ou discursiva é apenas uma dentre outras. Com isso, corremos o mesmo risco de generalidade ou, talvez, um risco ainda maior. No fundo, acreditamos que o aspecto conceitual da arte é de extrema importância, embora consideremo-lo apenas um

⁵⁷ Cf. ALLISON, H. *Kant's Theory of Taste*. Cambridge. CUP, 2001, p. 276.

⁵⁸ Cf. DANTO, A. “The Artworld” (1964) In LAMARQUE, P et all. *Aesthetics and the Philosophy of Art*, Oxford: Blackwell, 2004, pp. 27-34, aqui p. 32. George Dickie, inspirado nesse artigo, desenvolveu uma teoria institucional da arte, que tenta especificar os elementos que compõem o mundo da arte a partir de uma rede contextual que envolve grupos artísticos, instituições de arte, público específico, curadoria, etc. Para mais detalhes, ver DICKIE, G. “The New Institutional Theory of Art” (1983) In LAMARQUE, P. *Aesthetics and the Philosophy of Art*, pp. 47-54.

componente no processo de produção da arte, apenas um modo ou uma direção se tomarmos o conjunto da arte, ao lado do componente imediato não-conceitual (sensibilidade em geral) e do mediato não-conceitual (memória e lembrança). Vamos para o primeiro passo, pois precisamos de um exemplo que mostre que a teoria de Danto deve ser ampliada.

Considerando que não há, por parte da teoria de Danto, nenhuma restrição sobre qual significado o objeto tem de incorporar, podemos supor que o que torna algo uma obra de arte - seu significado - seja justamente o de **confundir** arte e vida; o que é possível se elas são consideradas como separadas, se uma coisa é o domínio da vida e outra é o da arte. Pode parecer uma suposição contraditória, uma vez que acabamos de dizer que arte e vida pertencem a domínios distintos. Mas, só podemos propor isso justamente porque são dois grupos diferentes; não é possível, por exemplo, confundir arte com arte ou vida com vida, pois são a mesma coisa. Confundir quer dizer fazer passar uma coisa por outra. Considere também que essa vida com a qual a arte quer se confundir tenha se estetizado, para a qual o belo e a estética em geral se tornaram essenciais, como o próprio Danto defende. Como exemplos, temos o brasileiro H. Oiticica (ênfatisando mais seus aspectos pós-vanguarda como em *Quasi-Cinemas*, isto é, abstraindo das suas aspirações nacionalistas e neoconcretas, ou seja, vendo-o de modo mais moderado) e G. Bijl, um artista belga que dá aulas em Münster e que ficou famoso por reproduzir espaços públicos transformando-os em arte. São dois artistas que usamos com a mesma intenção. Há alguns anos, Bijl fez uma instalação que era uma loja de roupas idêntica a uma boutique, com vendedor, provador, etc., luzes de vitrine de boutique, cores, sombras, etc., e os clientes eram os espectadores, no final da exposição podiam até comprar as roupas. Embora, nesse último caso, a idéia defendida pelo artista tivesse sido a de ironizar a sociedade de consumo ocidental, pode-se acrescentar a esse significado sua necessidade de confundir-se com a vida consumista para que tal ironia fizesse realmente sentido. Com Oiticica, há algumas semelhanças nesse sentido, porque ele trouxe à tona a necessidade de participação do espectador; Oiticica queria que suas obras fossem manipuladas, usadas, etc., mas, para isso, diríamos, era preciso que a função de ordinaryness da vida fosse cumprida, que as coisas parecessem coisas do cotidiano para que pudessem ser, efetivamente, manipuladas. O que sugerimos é que a idéia de que uma obra possa ter como significado "**confundir-se com a vida**" não entra em choque com a proposta inicial dos

dois artistas usados como exemplos, nem diretamente com a teoria dos significados incorporados. Mas não podemos esquecer que essa vida que vivemos se tornou estética, como o próprio Danto supõe. Mas, antes de seguir, o que quer dizer que a vida tornou-se estetizada?

O cotidiano das sociedades modernas (ou pós-modernas), sobretudo, tem apresentado cada vez mais como característica marcante uma permanente estetização, um tornar o cotidiano uma permanente festa, uma permanente fonte de prazer⁵⁹ e espetáculos, uma busca permanente da beleza, seja na medicina e seus tratamentos para o corpo, no cultivo esportivo do corpo, da personalidade "cool", da boa aparência e da originalidade e individualidade quanto ao estilo, seja ele qual for, do *punk* ao executivo, viver como se sua vida fosse arte, no sentido de torná-la única, enfim, uma obra de arte. Qualidades estas que foram, por muito tempo, atribuídas à arte baseada e produzida segundo princípios estéticos e do belo. A vida assumiu para si essa característica e Danto, ele mesmo, exatamente por essa presença da estética no cotidiano das sociedades ocidentais, atribuiu à beleza um lugar cativo na vida a fim de torná-la suportável. Nossa pergunta é, portanto, a seguinte:

Como é, então, que aquela arte que quer confundir-se com a vida terá a estética como não-essencial, se a própria vida se tornou estética?

Se a teoria de Danto, como dissemos, parte da dicotomia da qual falamos acima, então supor que tal o abismo entre vida e arte possa ser transposto seria não levar em consideração os próprios pressupostos de sua teoria. Danto não diz, em momento algum, que haja restrições quanto ao que a arte possa incorporar como significado. De qualquer modo, a possibilidade de a arte ser interpretada desde o *confundir-se com vida* e de a vida poder ter se tornado estética não questiona a separação e exclusão sofrida pelo belo e tematizado por Danto. Pelo menos não do ponto de vista formal, porque o significado e o pensamento associado ao objeto é o de que "a arte quer se confundir com a vida - essa sendo estética", o que poderia ser mais uma maneira de interpretar a arte teoricamente e, ainda, dentro da tradição que marca a sua própria história (da arte), por exemplo, desde o florescimento pós-histórico de uma época que superou a arte enquanto

⁵⁹ BUBNER, R. "Ästhetisierung der Lebenswelt" In *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, 143-156.

imitação da vida (posição clássica), enquanto correção e aprimoramento da realidade (posição maneirista), enquanto sua expressão ou simbolização (posição moderna): superou toda a sua própria história e agora quer apenas confundir-se com a vida e pode porque pode tudo. Pode porque se tornou plural. Sendo assim, em última instância, esse não seria um argumento contra a teoria de Danto, mas justamente seu reforço.

Entretanto, se prestarmos atenção, o conteúdo disso tudo diz que a arte pode ter se tornado aberta para vida, para a estética e para o belo e estes, igualmente, para a arte (que quer se confundir com a vida), só que de uma perspectiva mais rica que meramente retórica e menos opressora que a postura tradicional. Isso quer dizer que a integração ou aproximação entre ambas, mais do que uma possibilidade lógica, é uma demanda sistemática de uma arte que não abre mão da sua pluralidade, pois exige uma teoria que ponha lado a lado estética e pensamento, que ponha lado a lado, no mesmo grau de importância, a imediaticidade da sensibilidade em geral e mediaticidade do conceito. Desse modo, termina-se por questionar a própria delimitação exagerada entre beleza e pensamento como separados por um abismo.

Quando a arte ou alguma obra de arte assume como seu significado incorporado o desafio de confundir-se com a vida, logo traz à tona um diálogo com a tradição da história da arte, pois se posiciona frente a todo movimento de vanguarda (Fluxus, Dada, etc.) que queria transpor o abismo entre vida e arte, bem como frente à Arte Conceitual e à Arte Pop, como vimos, que separa definitivamente aqueles dois domínios, restabelecendo a ordem sobre a anarquia dos movimentos Dadá e Fluxus. Ora, se uma arte quer se confundir com a vida, como sugerimos, é porque se distanciou dela, como defendeu a arte de orientação conceitual, segundo Danto. Mas, talvez isso tenha acontecido de modo excessivo. Quando dizemos “confundir-se”, entendemos que a arte quer se disfarçar apresentando-se enquanto vida (ordinária), “sabe” que não é a vida e que não pode se misturar com ela, é separada mesmo, mas “aprendeu” que pode se disfarçar de vida — nos espaços públicos é comum experimentar tal empreendimento da arte⁶⁰. Mas, se a vida se tornou mesmo estética ou apresenta uma maior quantidade de

⁶⁰ Por exemplo, o *Skulptur Projekt* em Münster que reúne pela cidade obras que foram incorporadas à vida cotidiana. Na versão 2007, o próprio Bijl preparou um sítio arqueológico (*Archaeological Site – A Sorry Installation*). É, ele construiu uma torre de uma Igreja supostamente antiga e a enterrou deixando só o cume de fora, dando a falsa impressão de que havia toda uma Igreja. Para ver o projeto e fotos:

propriedades estéticas, antes capazes apenas de qualificar o mundo da arte, tal disfarce tem de ser carregado dos antigos elementos, antes pertencentes à arte, como a diversão, o prazer, etc., enfim da sensibilidade em geral. A roupagem que tal arte veste (*Verkleidung*), seu disfarce, digamos, tem de ter um apelo sensível fortíssimo para se confundir efetivamente. Danto entenderia tal disfarce como retórico, como algo que deve ser minimizado em função da revelação do seu significado, única propriedade capaz de lhe garantir o estatuto de obra de arte. Entretanto, estamos diante de um caso especial, porque se o significado é o de "confundir-se com a vida", a roupagem que ela dispõe para alcançar isso é igualmente essencial. Como pensar tal arte, digamos estética, fornecendo um mesmo grau de importância tanto ao significado — para Danto, separado do corpo — quanto ao que veste tal significado, para que o significado proposto por tal arte faça, de fato, sentido? Acreditamos que somente através de uma postura sistemática — mais ampla que a oferecida por Danto — seja possível aproximar esses dois aspectos centrais com a mesma importância, sem subordinar ou unir um ao outro. Partir do pressuposto de que a arte é significado incorporado é, de algum modo, insistir em certo reducionismo da orientação conceitual nas artes. Tal postura, meramente conceitualista, excluiria não apenas esse exemplo paradigmático que temos usado, a saber, o de uma arte, digamos, "reestetizada" — essa que se disfarça de vida —, mas também de todo um conjunto do que é produzido como arte e que depende de uma relação mais direta e imediata com o objeto elaborado pelo artista. Precisamos de inspirações que ajudem a construir uma postura que possa lidar com essa tensão e que seja capaz de dar conta do pluralismo da arte, tornada agora ainda mais ampla, poderíamos dizer: *pluralíssima*, porque também pode se confundir com a vida, promovendo uma aproximação entre a orientação conceitual e uma orientação mais imediata e sensível.

Se a arte é assumida como pluralíssima, isto é, se for entendida podendo se aproximar e se integrar à vida, abre-se espaço para uma consideração da arte com características da vida, mas de uma vida estetizada – mesmo que somente em alguns aspectos. Não propomos abandonar o esforço de Danto, porque a arte permanece plural quanto ao pensamento e aos significados teóricos que ela, a arte, pode assumir. De fato, o pensamento, na medida em que é do domínio da arte, é plural o suficiente para

FRANZEN, B, et all (Hrsg.) *SkulpturProjekte Münster 07 (Katalog)*, Köln: Walther König, 2007, s. 48-53.

acompanhar uma arte plural, mas como a vida é pluralíssima, a teoria da arte deve ampliar seu alcance, incluindo também, além das possibilidades interpretativas e conceituais, características tradicionalmente vinculadas à estética e de tudo que envolve a vida, como nossas lembranças, memórias ou experiências de toda ordem e das infinitas orientações que a vida proporciona.

Danto, acima, dizia: "Eu proponho que nós restrinjamos o conceito de beleza à sua identidade estética". Tudo bem, mas volta, então, a questão: qual é, afinal, a identidade da estética? Para responder esta pergunta, e reavaliar a estética, é apropriado começar pelo começo seja o mais apropriado. Significa, remontar a Kant e ao nascimento da estética, mais do que um desejo nostálgico, genealógico ou arqueológico, se torna fundamental para entender a arte contemporânea desde sua pluralíssima perspectiva. Mas é sabido que a principal tarefa de Kant quanto à fundamentação da estética está intimamente ligada à construção de uma teoria do gosto, a uma crítica do gosto, à autonomia dessa experiência estética frente às outras áreas do saber, à importância que tal posição desempenhou na elaboração do formalismo na história posterior à *Crítica do Juízo*, período que reprimiu maneiras alternativas de fazer arte, como fizera Greenberg contra a arte *kitsch*, para citar algum exemplo. Como, então, acreditar que Kant pode ainda ser importante para inspirar qualquer teoria estética ou filosófica de uma arte que abandonou o sentimento de prazer vinculado ao belo como único ponto de partida? O que sugerimos é uma releitura da estética de Kant; reler a importância revolucionária que seu trabalho assumiu desde o esforço sistemático lançado por ela — não simplesmente do sistema kantiano transcendental, que tem na descoberta da faculdade reflexiva o ponto de apoio para a transição dos domínios da natureza e da moral. Quando falamos do seu esforço sistemático, partimos do modo como tal revolução se articulou quanto aos elementos envolvidos na sua configuração, temos em mente uma abordagem do belo minimizando a importância do gosto como centralizador das atenções, ou do prazer estético como único elemento dessa revolução. Visamos a construção do que definimos *ambiente do belo*.

A decisão de remontar a uma teoria do belo em busca de inspirações sistemáticas é justificada porque é o belo, no século XVIII, com Kant, mais do que em qualquer outro autor, que reunirá em torno de si os vários elementos que definiam o belo. E ele o faz tomando-os com a mesma importância. Esse sistema do belo desenvolvido por Kant,

nós o chamamos de ambiente do belo. É a teoria do belo, e não a do sublime, por exemplo, ou do feio ou grotesco que reúne em torno de si o contexto histórico das reflexões estéticas dos séculos XVII e XVIII, pelo menos. Desse modo, a compreensão mesma do belo é sistemática por inauguração da própria estética enquanto disciplina filosófica. A exigência de inspiração requerida parte da necessidade de abertura de uma unidimensionalidade, da necessidade de comportar mais de um elemento sendo capaz de gerar um núcleo para a filosofia ou teoria da arte, no qual o pensamento possa fazer parte como elemento interpretativo ou conceitual, embora ele não seja único nem suficiente para dar conta de uma teoria da arte plural, a despeito do seu vasto alcance — a estética filosófica e o belo apresentam tal capacidade de agrupar lado a lado diferentes elementos. Se, por exemplo, perguntarmos por que isso não acontece com o sublime, também objeto da estética em seu nascimento, será preciso levar em consideração que o sublime, em Kant, tem a ver com a supremacia e a vitória de uma força sobre outra, tem a ver com a infinitude e multiplicidade revelando-se como tais, tem a ver com desproporções e desequilíbrios. A tematização do belo, por outro lado — como veremos nos próximos capítulos —, tem a capacidade de lidar com várias forças e elementos, mantendo-os lado a lado num certo equilíbrio.

Nossa meta gira em torno de como pensar o pluralismo das artes incluindo o máximo possível de obras e excluindo o mínimo possível, enfim como pensar tal arte sistematicamente, assumindo a peculiaridade da nossa época, isto é, a de que uma direção unidimensional ou reducionista não é desejável, nem possível dada a riqueza da sua produção. Assume-se, seguindo Danto parcialmente, que toda exclusão desse sistema é indesejada. A busca por essa unidade, por outro lado, pode ser confundida com uma busca pelo controle sistemático que a razão, na sua necessidade de unidade absoluta, desempenhou na história da filosofia e que desembocou na crítica feita ao seu caráter totalitário, de uma perspectiva política, instrumental, e do ponto de vista da cultura em geral (colonialismo). Criticar nosso objetivo, desde essa perspectiva moral ou política, não é uma atitude séria, não porque seja simplesmente moral numa época que vive uma crise da ética, mas porque, como dissemos, trata-se de um desafio encontrar *a unidade possível num mundo pluralista por princípio*. Para tanto, para a realização de tal tarefa, tornou-se urgente, numa primeira instância, uma releitura da estética filosófica e do belo desde suas propriedades sistemáticas.

Capítulo II

Nascimento da Estética e ambiente do belo

O propósito da nossa investigação sobre a unidade possível do pluralismo das artes visuais recaiu sobre a necessidade de se encontrar um ponto de apoio sistemático que pudesse servir de inspiração e contribuir para a construção de uma filosofia da arte. Precisamos de inspirações que possam ensinar a lidar com aspectos distintos e que devem ser mantidos lado a lado no mesmo grau de importância, sem reducionismo, subsunção de um pelo outro ou hierarquização entre eles. E porque um desses elementos é o sensível em geral (o componente imediato)⁶¹, que caracteriza uma relação imediata na experiência artística, nada mais apropriado do que abordar a vocação sistemática da estética, afinal, foi com a estética que se trouxe para a pauta de discussões da filosofia o problema da legitimidade da sensibilidade frente ao poder da racionalidade. Entretanto, a estética sistemática perdeu força nas últimas décadas, seguindo uma tendência geral da filosofia de orientação sistemática ou totalitária; enfim, a função da estética clássica para se pensar a arte tem sido fortemente questionada quando representa as posições tradicionalmente atribuídas às conquistas da modernidade:

“Antiéstética” também sinaliza que a verdadeira noção de estética, sua rede de idéias, está em questão aqui: a idéia de que a experiência estética existe à parte, sem “finalidade”, quase para além da história, ou de que a arte pode agora produzir um mundo de uma só vez (inter)subjetivo, concreto e universal — uma totalidade simbólica. Assim como o “pós-modernismo”, a “antiéstética” designa uma posição cultural no presente: ainda são válidas as categorias fomentadas pela estética?⁶²

⁶¹ Como problemática levantada no final do *Capítulo I*, temos que a experiência de arte, para além do que sugere Danto, pode conter pelo menos, enquanto componentes decisivos da construção da obra de arte, uma direção mediato-conceitual (redução a que a filosofia da arte de Danto chega e pára), uma direção imediata (o sensível em geral) e também uma direção mediata não-conceitual (memória e lembranças).

⁶² “‘Anti-aesthetic’ also signals that the very notion of the aesthetics, its network of ideas, is in question here: the idea that aesthetic experience exists apart, without ‘purpose’, all but beyond history, or that art

Sim, são válidas na medida em podem fornecer inspirações de ordem sistemática para se pensar o pluralismo nas artes visuais. Se se remontar à história da estética, ter-se-á, a partir do Renascimento, uma disposição crescente para a construção de sistemas de estética. Pois, a ordem do dia, na época, era enfatizar e tentar incluir a particularidade da sensação e, posteriormente, do sentimento como tão importantes quanto o elemento intelectual, espiritual, racional, etc. Com isso, promoveu-se uma gradual e variada legitimação da particularidade, da sensibilidade e do prazer. Mas, dentre os sistemas de estética, é preciso observar qual deles pode melhor se encaixar nas nossas necessidades.

Somente tardiamente, se pensarmos desde a época clássica do Renascimento (século XV), há sistemas de estética propriamente e, mais precisamente, na Alemanha do século XVIII⁶³. A grande contribuição dos alemães na história da estética foi sistemática, foi organizar e compor as principais vertentes que tematizavam o belo, o sublime, o gosto e as artes⁶⁴. É, mais precisamente, com Alexander Baumgarten que se pode falar em um sistema, não estético propriamente, mas que acolhe a sensibilidade artística (poética, sobretudo), fornecendo-lhe certa autonomia e domínio próprios. Assim descreve Cassirer a meta desta estética: "A legitimação das faculdades inferiores da alma, não a sua opressão e destruição, é o objetivo a que a estética se propõe"⁶⁵. Mas trata-se de uma autonomia ainda precária, se comparada ao lugar que a razão lógica ocupa dentro do sistema geral da filosofia baumgartiana. Na verdade, um sistema desses que procuramos, que agregue as várias vertentes que definem a experiência estética (do

can now effect a world at once (inter)subjective, concrete, and universal — a symbolic totality. Like 'postmodernism', then, 'anti-aesthetic' marks a cultural position on the present: are categories afforded by the aesthetic still valid?" **FOSTER**, Hal. "Introduction", In Foster, H. (ed.) *The Anti-Aesthetics: Essays on Postmodern Culture*, New York: The New Press, 1998, p.xvi. Ver também argumento de Arthur Danto contra a estética, Cap. I.

⁶³ George Dickie aponta Francis Hutcheson como o primeiro autor em língua inglesa a tratar sistematicamente os temas da estética, mas reconhece a incipiência e a precariedade de alguns aspectos da teoria do sentido interno como teoria do sentido do belo ou da harmonia, tais como a confusão entre objetividade/subjetividade do belo e o argumento de que a suposta preferência unânime pela uniformidade garante uma universalidade para o julgamento de gosto. Cf. **DICKIE**, G. *The Century of Taste: the Philosophical Odissey of Taste in the Eighteenth Century*, N.York/Oxford: OUP, 1996, p. 1, p.13, p.20.

⁶⁴ Na França, Dubos, por exemplo, constrói um dos mais importantes sistemas, mas um sistema das artes. Cf. **MUSTOXIDI**, T.M. *Histoire de l'esthétique française 1700-1900*. Paris: Honoré Champion, 1920, "Chap. I - Les grands systèmes: J-P de Crousaz, L'Abbé Dubos, Le Père André, L'Abbé Batteux".

⁶⁵ **CASSIRER**, E. *A filosofia do Iluminismo*. Trad. A. Cabral. São Paulo: Ed. UNICAMP, 1994, p.451.

belo)⁶⁶, nivelando-as com a mesma importância, só iria acontecer com a maturidade do pensamento crítico e suas implicações. É somente com Immanuel Kant e sua *Crítica da Faculdade de Julgar Estética* que surge, na história da estética, a abordagem sistemática que acreditamos ser compatível com o desafio que propomos.

Devemos lembrar que a estética de Kant, ou seja, o conjunto das reflexões que envolvem os temas do gosto, da arte, do belo, do gênio e do sublime tem seu núcleo na compreensão do belo. A estética de Kant é, acima de tudo, uma teoria da beleza. Se, por isso, porque o belo desempenha um papel centralizador na elaboração dessa estética, quisermos considerá-la autoritária, talvez possamos defender tal argumento, mas é sobre o conteúdo do belo, ou seja, sobre a estruturação sistemática do belo que nos propusemos trabalhar; e essa não é nem centralizadora, nem autoritária. A descrição desta estruturação sistemática, no entanto, não tem nenhuma vinculação direta com o propósito sistemático da *Crítica da Faculdade de Julgar* dentro do projeto da filosofia transcendental. Não é a esse empreendimento que nos reportaremos, e sim ao propósito de enxergar a filosofia estética kantiana desde sua articulação interna, isto é, de modo transparente.

Supondo que os trabalhos de Kant sejam os mais apropriados para nos apoiarmos, com o intuito de buscar inspirações para repensar o impasse a que chegou a teoria de Danto quanto à sua impossibilidade de dar conta da totalidade da produção artística, começemos então pelo que de mais tradicional houve com relação aos estudos feitos sobre Kant, a saber, sobre a defesa de que com ele nasceu a Estética moderna, uma disciplina autônoma, com um campo de investigação próprio; ainda que estudos mais recentes defendam a ausência de uma autonomia estética estrita em Kant (*aesthetic purist* ou *strict autonomism*⁶⁷) —, possível apenas no domínio moral da filosofia transcendental, na qual as pessoas e somente elas seriam fins em si. Tal incondicionalidade moral, segundo essa posição, fora transposta para o domínio da

⁶⁶ “So ist zunächst, auf Grund der Prinzipien von Leibniz, durch Baumgarten und Meier unter Mitwirkung der englischen Gefühlslehre das erste System der Ästhetik geschaffen worden”: “(...) é, antes de tudo, sobre os princípios de Leibniz passando por Baumgarten e Meier com a colaboração da doutrina inglesa do sentimento que foi alcançado o primeiro sistema de Estética”. DILTHEY, W. “Die Drei Epochen der modernen Ästhetik und Ihre heutige Aufgabe” (1892) In *Gesammelte Schriften*, Stuttgart, 1958, Bd. VI, s.252.

⁶⁷ HASKINS, Casey. “Kant and the Autonomy of Art”. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47:1, Winter, 1989, pp. 43-54, aqui p.51.

estética e da arte porque tratavam de um mesmo problema de fundo: da autonomia da subjetividade humana na época das Luzes⁶⁸.

Ainda assim, acreditamos que o nosso propósito em nada seja desmerecido, pelo contrário. Se a autonomia da estética em Kant, que fora a menina dos olhos do formalismo e do criticismo da primeira metade do século XX, sem falar das concepções modernas da segunda metade do século XIX, como o movimento da arte pela arte (*L'art pour l'art*), se Kant não é mais importante para servir de raiz a esses movimentos, porque sua estética não poderia, efetivamente, ser considerada autônoma em sua forma mais radical, então qual foi ou pode ser a atual contribuição de Kant para a estética e, mais precisamente, para a filosofia da arte contemporânea? Devemos abandonar o belo e assumir o sublime como ponto de inspiração como sugeriram Barnett Newmann e J-F. Lyotard⁶⁹? Há alguma serventia direta da beleza para a filosofia da arte? Devemos mesmo tomá-la como parte de um passado superado pelos novos tempos sem história, como quer acreditar Danto? Se estas posições estiverem corretas, aonde ir para encontrar inspirações? Sim, precisamos de inspiração para tal empreendimento, porque desaprendemos a lidar sistematicamente quando pensamos a arte, essa é a questão. Sabemos construir sistemas, e isso em vários domínios da vida secularizada da ciência, da lógica, etc. Mas já faz tempo que a arte é plural e que as teorias a seu respeito não acompanham a mobilidade e flexibilidade do pluralismo que a arte contemporânea trouxe consigo.

Veremos a seguir de que maneira a estética de Kant ainda pode ser trabalhada como importante contribuição para as investigações sobre a arte produzida atualmente. Ou seja, como ele, desde uma evidente valorização e maturação do processo de subjetivação estética, associada a uma clara *proposta* de autonomia — complexa o suficiente para ocupar filósofos até o século XXI⁷⁰ —, ensina a lidar com elementos

⁶⁸ DUMOUCHEL, Daniel. *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique*. Paris: Vrin, 1999, pp.8-10.

⁶⁹ Cf. Capítulo I. A posição de Lyotard constrói uma filosofia da arte (vanguardista) influenciada por uma leitura do sublime kantiano, mais precisamente a partir da desproporcionalidade experimentada na primeira etapa do sentimento do sublime, a saber, sobre a incapacidade da imaginação em apreender a totalidade do que está sendo intuído: “O ensaio vanguardista inscreve a ocorrência de um *now* sensível, como o que não pode ser apresentado e que permanece por apresentar, no declínio da grande pintura representativa”. LYOTARD, J-F. “O sublime e a vanguarda”. In *O Inumano: Considerações sobre o tempo* (1988). Lisboa: Estampa, 1989, p. 105.

⁷⁰ Ver, para um posicionamento atualizado dos debates, HASKINS, Casey. “Paradoxes of Autonomy; or, Why Won't the Problem of Artistic Justification Go Away?” In *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58:1, Winter 2000, pp. 1-22.

distintos fornecendo-lhes o mesmo grau de importância. Este é o primeiro passo para atualizar a estética kantiana. Não para, com isso, fazer um uso, como se ela fosse sofrer uma espécie de *up-grade*, de onde se tiram e depois se colocam componentes visando melhorar o funcionamento de máquinas, computadores, sobretudo. Nosso trabalho enfrentará outra dificuldade, a de dispor tal investigação sobre o belo de modo que ela possa servir de inspiração para pensar a arte. Tal disposição será encontrada através de uma leitura transparente e sistemática da *Crítica da Faculdade de Julgar Estética*.

Antes de prosseguir, é preciso ser enfatizado que esse percurso histórico que traçaremos a seguir visa apenas *ilustrar* como a estética foi incorporando a vocação sistemática, que aparece de modo incipiente em autores como Winckelmann e Diderot, mas também na preocupação geral da legitimação da sensibilidade. Com isso, mostramos que essa tarefa sistemática também esteve presente em autores anteriores a Kant, que era uma preocupação comum na época. Não queremos com isso justificar a sistematicidade da estética, isso será feito através das teses que serão desenvolvidas e defendidas na Parte II. Passemos, portanto, a esse breve panorama da história da estética.

1. Estética em estado germinal: panorama histórico

A tematização do nascimento da estética filosófica enquanto disciplina acadêmica tem envolvido três abordagens distintas e complementares. A primeira delas, e a mais tradicional, está ligada à investigação da questão da conquista de sua autonomia a partir de uma determinada época de sua história⁷¹ e traz consigo um problema: como entender as investigações anteriores ou paralelas ao período ou autor escolhidos⁷². A segunda abordagem propõe uma análise mais ampla, embora intimamente ligada à primeira, refletindo, entretanto, não sobre o momento dessa conquista, e sim sobre o seu

⁷¹ Salvo alguns historiadores da estética, que privilegiaram justamente a época que antecede tal conquista, ver, por exemplo, **Tartakiewsky**, W. *Historia de la Estética*, Madrid. Akal, 1991, 3 vols., que enfatiza as reflexões estéticas até 1700.

⁷² Cf. **CROCE**, B. "A história da estética" in *Aesthetica in Nuce*, São Paulo: Ática, 1997, pp.189-190, passagem na qual ele defende a importância de G. Vico enquanto precursor da demarcação de um território para a consciência ou lógica poética enquanto conhecimento anterior ao lógico racional-filosófico, introduzindo, assim, uma consciência histórica importante para a posterior construção sistemática da estética. Ver também **DICKIE**, G. *The Century of Taste: The Philosophical Odyssey of Taste in the Eighteenth Century*, N.York/Oxford: OUP, 1996, p. 1, onde ele defende David Hume como realizador da melhor teoria do gosto alcançada e Francis Hutcheson como inaugurador da estética sistemática nos países anglosaxônicos.

significado enquanto legitimação do campo da sensibilidade e do prazer, incluindo-os no sistema da filosofia; essa posição é defendida por Serge Trottein, que aponta para a ausência de um processo contínuo de conquista da autonomia. Para ele, o que há é um conjunto de posições contraditórias e conflitantes, que conduzem a um questionamento sobre se houve mesmo algo como o nascimento da estética. Entretanto, tal postura termina por ter de assumir que a estética nasceu e nasce várias vezes⁷³, que a cada investida de legitimação da sensibilidade tem-se (o nascimento de) uma estética de igual valor e que, assim, o momento exato da conquista de uma autonomia não é importante. A terceira e última abordagem radicaliza a anterior, eliminando por completo qualquer interesse numa análise em torno da autonomia estética, porque considera que uma autonomia plena nunca existiu, não existiria hoje e, ainda que pudesse existir, não seria desejável por causa dos riscos do distanciamento da arte em relação à vida cotidiana⁷⁴.

Se temos de investigar o nascimento da estética no contexto do século XVIII, é necessário precisar qual das abordagens acima iremos escolher: se é desafiar a controvérsia da sua datação nesse período e buscar em que momento, de fato, uma autonomia se fez presente pela primeira vez; se é colecionar o conjunto dos esforços de legitimação da sensibilidade e do prazer (seguindo uma historiografia do tipo filatélica⁷⁵); ou, ainda, se é decidir pela desistência completa da empreitada, aceitando a impossibilidade da autonomia.

Acreditamos que se não houve uma autonomia plena alcançada pelos teóricos do século XVIII — época privilegiada por causa da avalanche de publicações sobre os temas da estética: o belo, o gênio, o gosto, as artes, etc. —, então houve pelo menos uma *tendência* nesse sentido⁷⁶, mesmo que sem um processo contínuo e preciso. E é sobre tal tendência que nos debruçaremos. Nosso ponto de partida, então, é a busca e a

⁷³ Cf. **TROTTEIN**, Serge. "Naissances de l'esthétique au siècle des Lumières" In **TROTTEIN**, S. (org.) *L'esthétique naît-elle au XVIIIe siècle?*. Paris: PUF, 2000, pp.2-3, 6. Para Trottein, toda legitimação tem a mesma importância. Posição semelhante, embora privilegiando um tipo de legitimação, é assumida por Marco Aurélio **WERLE**, em "O lugar de Kant na fundamentação da estética como disciplina filosófica". *Dois Pontos*, Curitiba/São Carlos, v. 2, n. 2, p. 129-143, 2005, artigo no qual Werle posiciona Kant entre Baumgarten e Hegel quanto à legitimação do elemento sensível, que se daria, em sua completude, com a estética absolutista de Hegel: "[Kant] não explora as potencialidades da racionalização do sensível abrigando-se numa objetividade enviesada, que provém da mera subjetividade" (p.138).

⁷⁴ Cf. **JIMENEZ**, Marc. *O que é estética?* Trad. F.Moretto, São Leopoldo: Ed.Unisinos, 2000, pp.85-7.

⁷⁵ Cf. **TROTTEIN**, Serge. "Naissances de l'esthétique au siècle des Lumières" In **TROTTEIN**, S. (org.) *L'esthétique naît-elle au XVIIIe siècle?*. Paris: PUF, 2000, p.7.

⁷⁶ Cf. **JIMENEZ**, Marc. *O que é estética?* Trad. F.Moretto, São Leopoldo: Ed.Unisinos, 2000, p.86.

exposição desse momento alcançado por uma das investidas de legitimação da sensibilidade enquanto sentimento do belo, mas que a tornou autônoma; ou melhor, que mais se aproximou dessa meta. E, embora nossa meta seja aquela obra que foi considerada pela maioria dos filósofos como sendo a mais importante, isso não quer dizer que as outras investidas de legitimação da sensibilidade e da autonomia serão menosprezadas em função dessa mais radical/importante. O percurso que traçaremos mostrará como aquelas posições que seriam apenas co-adjuvantes e meramente "pré-", ora ensaiam abordagens sistemáticas ora trazem o material para a construção da estética filosófica tal qual a entendemos hoje, ou seja, enquanto um domínio ao mesmo tempo específico e aberto às influências e trocas com as demais áreas da cultura.

Entendemos por autonomia na estética a capacidade de "fornecer a si suas próprias leis", de "poder ser vista de modo independente e separada dos outros domínios e áreas do conhecimento e da cultura", enfim de "ter uma especificidade" frente às outras disciplinas acadêmicas. É preciso ainda lembrar que na época que vai do Renascimento até Kant, sobretudo no século XVIII, quando se tematizavam os assuntos pertencentes ao que posteriormente foi denominada estética filosófica, tinha-se em mente o domínio das artes e da natureza, do prazer que a percepção das coisas belas nesses dois campos proporcionava, do sublime e da grandiosidade da natureza e da cultura como fonte de respeito, temor e simpatia. Fazia parte dessas investigações discutir a responsabilidade das peças de teatro e da música na educação, se havia e quais eram as regras de construção de uma boa peça teatral ou poema, com claras influências do sucesso do método preditivo da ciência moderna recém inaugurada. Outros temas explorados foram a arte, enquanto conhecimento científico, e a relação embutida entre a liberdade do gênio e as castrações das regras e do poder político exercido pelos monarcas e pelo clero que detinham os principais meios de exibição e publicação das obras. Igualmente importante foi a necessidade de sistematizar o conjunto das artes (poesia, teatro, música, escultura e pintura, além da dança e das combinações que daí foram feitas, como a ópera, as missas; sem falar na arquitetura e nas subdivisões entre tais gêneros, como os tipos de poesia, etc.) e o conjunto das artes com as ciências; a necessidade de se reconhecer algo que a razão lógica não alcança quando vai falar da beleza e da sutileza que essa experiência proporciona, da relação do belo com a simetria, a proporção e a perfeição herdada dos antigos, do gosto relativo ou absoluto, etc. Enfim, a estética estava ligada a todas essas áreas da cultura e do conhecimento,

misturada aqui e ali de tal maneira que não havia como ter clareza sobre seus limites. E, irônica ou oportunamente, essa era justamente a época da crítica e do esclarecimento. Tal delimitação fez-se necessária, seja por causa da "moda crítica da época das luzes", seja por causa de uma demanda interna do próprio campo da estética em formação e ampliação, seja ainda por causa de uma combinação de ambas.

Desde a Antigüidade clássica — na Grécia de Platão e Aristóteles —, o belo e as artes já eram temas importantes, mas ainda sem os traços de autonomia que a modernidade viria a conhecer. Hermann Cohen, por exemplo, numa postura tradicional, resume tal precariedade dos antigos explicando por que nem Platão nem Aristóteles podem ser chamados de fundadores da estética⁷⁷. O primeiro porque, embora profundo conhecedor dos conceitos de gênio e da receptividade do ânimo, não conseguiu inserir no sistema da filosofia uma ciência com conteúdo e conceitos próprios. Ter reiterado a noção helênica de *kalokagatia* ou da unidade entre beleza e bem foi, para Cohen, o principal erro de Platão; Aristóteles, porque, além de ter dividido o espírito em teórico e prático, não teve uma preocupação sistemática quanto aos temas da estética e terminou por considerar a educação moral como finalidade da arte. Uma posição menos radical, mas contemporânea a Cohen, e que procura extrair do empreendimento clássico grego elementos importantes para os desafios modernos no campo da teoria estética, é a de Bernard Bosanquet. Ele entende que, se por um lado, não houve uma clara e completa distinção por parte de Platão e Aristóteles entre o bem e o belo, por outro lado, não houve erro algum em enfatizar a percepção estética sem fazer uma distinção entre artesanato ou indústria *versus* obras de arte⁷⁸, pois o grego antigo sempre usou a mesma palavra, *téchne*, para as duas acepções. Tal distinção, seja entre belo e bem, seja entre obra de arte e artesanato, só se tornou necessária por causa da tarefa que — sobretudo no auge da modernidade, entre fins do século XVIII e começo do século XIX — foi levantada no campo da estética: a de encontrar sua especificidade. Para isso, foi preciso fazer separações e classificações no campo das belas artes, principalmente entre elas, enquanto artes livres ou liberais (mesmo domínio das ciências) e as artes de ofício ou as artes mecânicas (produção de portas, bandeiras, brasões, etc.). Como tal especificidade foi, portanto, sendo construída e composta até sua maturidade desde uma compreensão autônoma da beleza é o que nos propomos expor a seguir.

⁷⁷ Cf. COHEN, Hermann. *Kants Begründung der Aesthetik*, Berlin: 1899, pp.11-13.

⁷⁸ Cf. BOSANQUET, Bernard. *A History of Aesthetics* (1892), N. York: Cosimo Classics, 2005, p. 38

1.a

Na Modernidade, sobretudo nos séculos XVII e XVIII, apesar dos vários séculos que a separam das primeiras reflexões sobre o belo e as artes na Antigüidade, ainda é possível ver os temas da estética sendo tratados como intimamente ligados e dependentes dos outros ramos da filosofia. No sistema da lógica de Alexander Baumgarten (1714-1762), aquele que é responsável pelo batismo do termo "estética" como disciplina, há as disciplinas da crítica *lato senso* e da crítica-estética. No §607, da *Metaphisica* (1739), a estética é definida como crítica-estética, responsável pela formação do gosto ("*hinc ars formandi gustum, s. de sensitive diudicando... est aethetica critica*"). Isso porque a crítica em geral é a arte da faculdade de julgar ("*critica latissime dicta est ars diudicandi*") e o gosto é o ajuizamento sensível⁷⁹. A crítica-estética ou estética é, assim, a arte de julgar sensivelmente. E, de acordo com a *Aesthetica* (1750; §1, §14)⁸⁰, passa a ser entendida como ciência da faculdade cognitiva inferior, com a finalidade de aperfeiçoar o conhecimento sensível. Em ambas as definições de estética (1739, 1750), entretanto, não há uma distinção entre percepção e sentimento, ou seja, entre o material sensível que será objeto do conhecimento sensível e o que será objeto da crítica estética. Assim, apesar de inaugurar o termo "estética", fornecendo um estatuto para a sensibilidade no sistema da filosofia, Baumgarten não explora nem define uma consciência estética, o que lhe impõe como parâmetro da perfeição do julgamento sensível o julgamento racional, impossibilitando uma construção mais rica da autonomia ou especificação estética.

A estética e o belo também foram entendidos desde a comoção e o agradável associados a uma função social; a saber, a de a arte ser, de algum modo, também interessante e fecunda para a sociedade. Trata-se da posição de Claude A. Helvétius (1715-1771), que combina prazer e certa responsabilidade social na compreensão do

⁷⁹ BAUMGARTEN, A. *Metaphisica* (1739), Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1963 (reimpressão 7ª ed. 1779), §607: "Iudicium sensitivum est GUSTUS SIGNIFICATU LATIORI (sapor, palatum, nasus). CRITICA LATISSIME DICTA est ars diudicandi. Hinc ars formandi gustum, s. de sensiti diudicando & iudicium suum proponendo est AESTHETICA CRITICA". [Trad. Guido A. de Almeida: "O ajuizamento sensível é o gosto em sentido lato (sabor, paladar, olfato). A Crítica, em sentido muito lato, é a arte de ajuizar. Por conseguinte, a arte de formar o gosto, ou de ajuizar sensivelmente e de propor o seu juízo é a Crítica Estética"].

⁸⁰ BAUMGARTEN, A. *Aesthetica*. Trad. Salvatore Tedesco (et all). Palermo: Aesthetica Edizioni, 2000, §1: L'estetica (teoria delle arti liberalli, gnoseologia inferiore, arte del pensare in modo belo, arte dell'analogo della ragione) è la scienza della conoscenza sensibile. §14: "Fine dell'estetica è la perfezione della conoscenza sensibile, in quanto talle. E questa è la bellezza"

belo. Entretanto, é a responsabilidade mais efetiva da arte e do belo de transmitir valores tais como justiça, honestidade, verdade, bondade etc., que caracteriza fortemente o contexto da segunda metade do século XVIII, pelo menos na França⁸¹. O belo também foi entendido a partir de um misticismo. Para A. Cooper (1670-1713), o Conde de Shaftesbury, por exemplo, a experiência estética tem origem num entendimento intuitivo capaz de suplantar as dicotomias entre homem e Deus. "Pois a oposição entre o homem e Deus é abolida desde que pensemos o homem não mais simplesmente em sua existência de 'criatura', mas segundo a *força criadora originária* que o habita, não como ser criado, mas como criador"⁸². A intuição do belo, segundo Shaftesbury, não é o conteúdo de uma representação, nem tampouco a forma de um objeto, ou seja, o belo não é estático. Trata-se de uma intuição capaz de realizar "a passagem do mundo das criaturas para o mundo da criação"⁸³, uma dinâmica em sintonia com aquela força criadora presente tanto na arte quanto na natureza.

De fato, somente no século XVIII a independência da qual falávamos acima se tornou tema direto ou efetivo das reflexões estéticas⁸⁴, mas é preciso observar a construção clara e gradual de um processo de autonomização que os temas da estética percorrem desde o Renascimento. Leon Battista Alberti (1404-1472), por exemplo, associa arte e ciência a uma base comum retomando o sentido clássico do belo enquanto simetria, proporção e perfeição através do conceito de harmonia (*concinntas*). O princípio comum das duas – arte e ciência – se torna matemático e perde seu estatuto transcendente e divino. Para Alberti, o belo era o objetivo da arte, mas era a natureza a maior fonte de inspiração para conhecer as leis da harmonia enquanto leis da arte. No fundo, para ele imitar a natureza significava imitar as leis que a regem e ordenam⁸⁵. Com Leonardo Da Vinci (1452-1519), a arte deixa de ser entendida como simples

⁸¹ "Il y a eu, certainement, des théoreciens, pendant le XVIII^{ème} siècle, qui ont défendu l'art qui ne cherche pas à instruire ou à faire de la morale, mais depuis le milieu du siècle surtout, la tendance opposée est dominante" MUSTOXIDI, T.M. *Histoire de l'esthétique française 1700-1900*. Paris: Honoré Champion, 1920, p.58ss. São vários os autores elencados no estudo acima, dentre eles Voltaire, Rousseau e Diderot, e também os clérigos Terrasson, Dacier, Prévost e outros.

⁸² CASSIRER, E. *A filosofia do Iluminismo*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Ed. Unicamp, 1994, p. 416 [grifo nosso].

⁸³ CASSIRER, E. *A filosofia do Iluminismo...*, p. 416.

⁸⁴ Cf. por ex., VENTURI, Lionello. *Geschichte der Kunstskritik*, Trad. do italiano P.Keutner. München: R.Pipper & Co., 1972, p. 90, p.121.

⁸⁵ Cf. TATARKIEWICZ, Wladylaw. (1970) *Historia de la estética*. Trad. D. Kurzyka. Madrid: Akal, 1991, Vol.III, pp.100-122, aqui pp.106-7. É interessante observar que nessa mesma passagem o autor expõe que Alberti não via a natureza como sempre perfeita, que o artista pode ainda fazer novas belezas, selecionando, por exemplo, as partes mais belas de vários objetos e criando algo novo.

imitação da natureza e torna-se conhecimento do segredo da vida e da natureza. Permanece como imitação, entretanto, desde outra perspectiva. Da Vinci acredita que a tarefa do artista é ser fiel à natureza e não às fantasias humanas⁸⁶, mas o exercício dessa fidelidade passa pela criação. Aqui, imitar é criar, pois estamos falando de uma época que descobre e joga com os recursos e técnicas da composição em perspectiva: ser fiel à tridimensionalidade da natureza é pura criação. Percebe-se um toque e um direcionamento divinos, mas cujos princípios são postos e pesquisados pelos homens, pela razão; a arte torna-se uma espécie de ciência da divindade⁸⁷, não no sentido da teologia cristã, mas sim quanto à ciência da criação artística, por isso o artista, para Da Vinci, também é um cientista. Panofsky estende tal postura para todo o período em questão:

A teoria da arte do Renascimento, vinculando assim a produção da *Idea* [enquanto representação que pré-existe no artista ou enquanto “Ideal”, como iria ser entendida no século XVII⁸⁸] à visão da natureza, e situando-a doravante numa região que, sem ser ainda a da psicologia individualista, já não era a da metafísica, dava o primeiro passo em direção ao reconhecimento daquilo que nos habituamos a chamar de “Gênio”⁸⁹.

A autonomia que se deixa vislumbrar no Renascimento é mais uma preocupação em se desvincular dos pressupostos e propósitos da Igreja e da metafísica teológica, que guiou toda a produção artístico-artesã da Idade Média. Esta proposta de separação da tradição cristã apresentada pelo Renascimento não foi capaz de sustentar uma teoria autônoma da arte ou do belo, pois a noção de *Idea*, p.ex., seguindo Panofsky, ainda não permitia pensar uma genialidade artística desde uma criatividade da/pela liberdade, na qual se tem uma autonomia mais robusta e universal. No Renascimento, arte e ciência andavam juntas, a independência da arte não era um princípio perseguido:

⁸⁶ Da Vinci não vincula o belo à sua teoria da arte de modo intrínseco, tal tema é pouco frequente e remete mais às cores e ao mundo visível, em oposição aos atributos morais assumidos pelos platônicos renascentistas. O belo, para ele, não é a única condição da arte, mas imitar fielmente a natureza sim. Diz inclusive que o belo nem sempre é bom para essa tarefa, pois se detendo ao detalhe pode-se perder outro detalhe ou mesmo o conjunto. Ver mais TATARKIEWICZ, Wladylaw. (1970) *Historia de la estética*. Trad. D. Kurzyka. Madrid: Akal, 1991, Vol. III, pp.157-173, aqui pp.162-3.

⁸⁷ VENTURI, Lionello. *Geschichte der Kunstkritik...*, p.92.

⁸⁸ Cf. PANOFSKY, E. *Idea: A evolução do conceito de belo* (1924). Trad. P.Neves, S. Paulo: M. Fontes, 2000, p. 66

⁸⁹ PANOFSKY, E. *Idea: A evolução do conceito de belo* (1924)..., p. 67.

A concepção renascentista de autonomia estética não é uma idéia purista; o artista esforça-se por emancipar-se dos grilhões do pensamento escolástico, mas não está particularmente ansioso por tornar-se independente e nem lhe ocorre fazer da independência da arte um princípio. Pelo contrário, sublinha a natureza científica de sua atividade intelectual"⁹⁰.

Por outro lado, esse movimento apresentou desvinculações importantes tais como o valor da obra de arte. Na Idade Média, tratava-se de um valor objetivo, do conteúdo da obra, apenas; o Renascimento acrescenta um valor pessoal e subjetivo. O belo na arte perde um sentido espiritual de elevação do homem e de interpretação da vida, como fora na Idade Média, em função de uma arte bela que pretende enriquecer a vida e deleitar o homem⁹¹.

É no esforço de tais desvinculações germinais que devemos prestar atenção. Isso porque o interesse despertado por filósofos e artistas em marcar uma diferenciação em relação à tradição medieval coincide com a revalorização geral dada à crítica⁹² enquanto aplicação do seu antigo uso/sentido (julgamento, discriminação) também no domínio da arte e da experiência estética. O uso desse mecanismo crítico apenas se multiplicou nos séculos ulteriores, até alcançar uma variedade de teorias do belo e da arte, que se

⁹⁰ HAUSER, A. *História social da arte e da literatura* (1953). Trad. A.Cabral. S. Paulo: M. Fontes, 2003. p. 345.

⁹¹ Cf. HAUSER, A. *História social da arte e da literatura* (1953)..., pp. 322-354, aqui pp. 338, 342-5.

⁹² De acordo com WILPERT, P. "Die philosophische Kritik im Altertum und Mittelalter". *Stud. gen.* 12 (1959), s. 483ss [*Apud* verbete "Kritik" do *Historisches Wörterbuch*], o conceito de "crítica" não teve importância nenhuma durante a Idade Média, apesar de a Crítica ter sido assegurada no método escolástico. Entretanto, no Humanismo, segundo Tonelli e Bormann, a antiga crítica filológica se torna mais uma vez conhecida. Isso se dá, sobretudo, por causa do resgate do sentido grego da palavra, daquele que envolve a responsabilidade, por exemplo, de julgar a autenticidade de um texto, de separar o que pertence a um autor ou a outro, bem como da tarefa de edição, no caso dos gramáticos antigos (os filólogos). Ver mais TONELLI, G. & BORMANN, C.v., v. "Kritik" In *Historisches Wörterbuch*, pp. 1262-7. Pierluigi Donini, no artigo sobre a história da corrente ecletista, enfatiza a dicotomia entre *crítico* e *ecletico* enquanto duas metodologias em concorrência que reabream, na época moderna, um debate que ficou famoso, sobretudo, na filosofia da Antiguidade tardia. Na Modernidade, crítico se fez sinônimo de rigoroso e eclético, de confuso. Cf. DONINI, P. "The History of the Concept of Eclecticism" in DILLON, J.M & LONG, A.A (eds.), *The Question of "Eclecticism"*, Berkeley/Los Angeles: UCP, 1988. Hauser ainda reforça: "... o que há de novo na arte da Renascença não era o naturalismo *per se*, mas tão somente o caráter científico, metódico e totalitário do naturalismo, (...) a deliberação consciente e a consistência com que os critérios de realidade eram registrados e analisados" HAUSER, A. *História social da arte e da literatura* (1953)..., p. 274.

acumulou a tal ponto, que uma visão sistemática das artes e do belo tornou-se imperativa.

1.b

Quando J.J. Winckelmann (1717-1768) diz que a beleza pode reduzir-se a certos princípios, mas que não pode ser definida⁹³, ele assume duas grandes disposições da época quanto às investigações no campo da estética. Por um lado, defendeu que só um conjunto de princípios pode dar conta de uma compreensão da arte e do belo, pois o fenômeno artístico seria demasiado complexo para que uma única definição pudesse explicá-lo. Assim, posiciona-se contrariamente frente aos seus contemporâneos, excluindo-os e reforçando aquela reativação da faculdade crítica da distinção. Por outro lado, reuniu os elementos decisivos ao invés de escolher *o mais* decisivo, no lugar de optar por um que explicasse o fenômeno artístico *excluindo todo o resto*. Winckelmann recolheu, assim, definições e articulou elementos variados para a construção de uma teoria mais ampla da arte e de sua história — transparecendo, assim, certa maturidade na imbricação entre estética e crítica. Nesse empreendimento, entretanto, supervalorizou a arte antiga e a imitação dos antigos como único modo de assegurar a produção da beleza⁹⁴, considerando o momento clássico da Grécia Antiga um ideal da história. Trata-se, de fato, de uma filosofia da história da arte, e parece ter amadurecido em relação aos seus contemporâneos no sentido de sugerir não apenas mais uma definição ou critério, mas uma reunião de princípios, inovando quanto à metodologia da época:

A superioridade que a arte adquire entre os gregos é atribuída parcialmente à influência do clima, parcialmente à sua constituição e ao governo, e aos hábitos de pensamento que daí se originaram, e num mesmo nível, em respeito ao artista, ao uso e aplicação da arte⁹⁵.

⁹³ “La bellezza può ridursi a certi principj, ma non definirsi” Winckelmann *Apud* Hermann Cohen *Kants Begründung der Ästhetik*, 1899.

⁹⁴ É considerado o pai da historiografia moderna da arte, porque, na construção da defesa da arte clássica, foi investigar as ruínas antigas diretamente e não através de livros como seus contemporâneos; reclassificou e redescreveu rigorosamente as épocas de acordo com suas observações arqueológicas, enfim, inaugurou o campo que hoje se encontra entre a Arqueologia e a História da Arte.

⁹⁵ WINCKELMANN, Johann Joachim. *A History of Ancient Art (1764)*. Trad. G.H.Lodge, N.York: F.Ungar, 1968, Book IV, In HARRISON, Ch & all (eds) *Art in Theory 1648-1815 - An Anthology*. Oxford: Blackwell, 2000, p. 468.

Para Winckelmann, a beleza é sentida pela sensação, mas reconhecida e compreendida pelo entendimento desde uma investigação climática e geográfica de onde foram produzidas as obras estudadas, além do caráter sócio-pragmático do local de produção e uso da arte. Assim, ele ao mesmo tempo traduz aquele “desejo crítico” e reconhece tal riqueza de abordagens como importante para compreender a beleza e a arte, por isso sua posição é ilustrativa nesse início. Ele apresenta, de modo inaugural, uma articulação sistemática para explicar o fenômeno estético, mostrando certa maturidade em relação aos anseios da época, a saber, de uma aspiração crítica e sistemática no domínio da estética.

Trata-se de uma época cujo desafio, colocado ora direta e explícita, ora apenas indiretamente, era definir critérios seguros sobre o que é a arte e o belo. Desafio de uma época que podemos chamar de Aurora da Estética⁹⁶, que vai do Renascimento, passando, sobretudo, pelo movimento Maneirista, a partir do fim do século XVI, e suas repercussões nos séculos imediatamente posteriores, pelo empirismo dos séculos XVII e XVIII e pelo racionalismo cartesiano e seus desdobramentos até a primeira metade do século XVIII, aproximadamente. Por detrás dos variados movimentos que marcaram presença nesse período, pode-se observar a necessidade de se dizer o que torna algo belo e de mostrar sua especificidade, seja desde uma investigação das artes belas (objetivamente), seja a partir da experiência da arte bela (subjetivamente). E isso porque tal época foi fortemente influenciada, dentre outros aspectos, pela redescoberta da sensibilidade (enquanto inclusão do prazer) e da particularidade enquanto instauradoras de uma realidade. Passava a ser questão descobrir o seu lugar, mas não como mera aparência sedutora a ser completamente expulsa e empobrecida⁹⁷ a favor de uma instauração pura, divina, teológica ou/e racional dogmática da realidade, tal qual fizeram os herdeiros do racionalismo clássico, dentre os quais N. Boileau (1636-1711). Seguindo a leitura de Cassirer, tem-se que a tarefa de Boileau na *Arte Poética* era estabelecer "uma teoria geral dos gêneros poéticos, tal como o geômetra [estabelecera] uma teoria geral das curvas"⁹⁸ e descobrir "a lei [a de cada gênero] de construção bem-determinada, que nenhuma criação individual está autorizada a violar, da qual não pode

⁹⁶ O termo aurora da (consciência) estética também foi usado, mas em outro sentido por **BAYER**, R. *Historia de la estetica* (1961). Trad.J.Reuter. México, D.F: FCE, 2000, pp. 9-17. Ele levava em conta a disposição artística na pré-história da humanidade.

⁹⁷ Cf. **DESCARTES**, R. (1641) "Meditação Primeira" In *Meditações*. Trad. J Guinsburg e B. Prado Jr., São Paulo: Nova Cultural, 1991, 5ªed., pp. 167-171.

⁹⁸ **CASSIRER**, E. *A filosofia do Iluminismo*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Ed. Unicamp. 1994, p. 384.

afastar-se sem ferir a própria 'natureza' e perder seus títulos à verdade artística"⁹⁹. Continua Cassirer: "parecia que a sua obra tinha elevado a estética ao nível de uma ciência exata [...]"¹⁰⁰. Para ilustrar tal contexto, tem-se Bouhours apresentando em *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (1688) um diálogo entre Eudoxo e Philanthe no qual se observa justamente o embate entre uma postura racionalista, cujo mais alto representante na área das artes era o próprio Boileau, e as idéias maneiristas que se sucederam ao período clássico do Renascimento. Dentre elas, tem-se a valorização da delicadeza e da sutileza do pensar em detrimento da cega obediência às regras e às leis elaboradas pela razão: "isso que nós [franceses] chamamos assuntos do gênio (*pointes d'esprit*), isso que os italianos chamam vivacidade/esperteza (*vivezze d'ingegno*) e os espanhóis de sagacidade (*agudezas*)"¹⁰¹. Eudoxo (amante dos gregos e dos romanos) acredita que, através das regras e da solidez dos fundamentos, o pensamento tanto na ciência como na arte (poesia, sobretudo) estaria assegurado, e pelos mesmos princípios: a clareza e a distinção. Ele tenta, então, convencer Philanthe (amante dos italianos e espanhóis modernos) e, quando encontra obstáculos, acredita que precisa de mais clareza e não admite que possa haver uma compreensão da verdade e do pensamento em geral — especialmente quando ligado às artes — que encontre seu apoio nessa *vivezze d'ingegno*, nessa agilidade intelectual criativa e sagaz que independe de regras, visível quando alguém, por exemplo, dá uma resposta desconcertante ou comenta de modo perspicaz algum assunto.

A riqueza da Aurora da estética, sobretudo do final do século XVII ao começo do século XVIII, extrapola tal empreendimento maneirista-empirista, bem como sua contraposição racional-clássica. Outra vertente aparece com Shaftesbury, como vimos acima, que apresenta uma abordagem mística da estética, entendendo ser a experiência do belo capaz de unir intuitivamente não só criador e criatura, mas também matéria e forma: "O que caracteriza o conceito de intuição estética de Shaftesbury é, justamente, o fato de ele recusar toda e qualquer alternativa entre 'razão' e 'experiência', entre o *a priori* e o *a posteriori*."¹⁰² Na fase tardia dessa época, surge a abordagem sistemática introduzida pelos autores alemães, sobretudo Baumgarten, que fornece um estatuto

⁹⁹ CASSIRER, E. *A filosofia do Iluminismo...*, pp. 384-5.

¹⁰⁰ CASSIRER, E. *A filosofia do Iluminismo...*, p. 373.

¹⁰¹ "(...) ce que nous appellons pointes d'esprit, ce que les italiens appellent *vivezze d'ingegno* et les espagnols *agudezas*". BOUHOURS, D. *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit – Dialogues* (Amsterdam, 1688). Paris: Ch. Nicolas Poirion, 1706, pp. 18-9.

¹⁰² CASSIRER, E. *A filosofia do Iluminismo...*, p. 422.

positivo para a sensibilidade em geral (artística) dentro do seu sistema da lógica enquanto conhecimento inferior. Mas é Denis Diderot (1713-1784), na França, ao lado de Winckellmann, que expõe mais uma alternativa para sistematizar as inquietações da estética em construção. Sua postura, embora abdique de um sistema conceitual, aponta para um princípio capaz de agregar todas as abordagens da época.

Em seu *Tratado sobre o belo* (1772), Diderot defende um princípio formal que suplanta todas as posições contemporâneas levantadas por ele no início daquele texto terminando por excluí-las por completo. Para Diderot, o único modo de dar conta da variedade dos usos do termo "belo" desde uma característica comum a todos eles seria entendê-lo a partir a idéia de relação:

A percepção das relações é, portanto, o fundamento do belo; é, portanto, a percepção das relações que foi designada nas línguas sob uma infinidade de nomes diferentes, que nos indicam apenas diferentes espécies de belo¹⁰³

Trata-se do belo real em oposição ao belo relativo:

Ou consideramos as relações nos costumes e temos o belo moral; ou as consideramos nas obras de literatura e temos o belo literário; ou as consideramos nas peças de música e temos o belo musical; ou as consideramos nas obras da natureza e temos o belo natural; ou (...) o belo artificial; (...) ou o belo de imitação: em qualquer objeto, e em qualquer aspecto que consideréis as relações em um mesmo objeto, o belo tomará diferentes nomes¹⁰⁴.

Para Diderot, não há um belo absoluto, mas sim o belo real, que pode reunir sob si todos os outros tipos particulares de relação, enfim, outros tipos de belo. A crítica que se fez a Diderot foi a de ele ter apresentado um critério por demais genérico: “Dizer que o belo consiste na percepção das relações é dizer uma coisa verdadeira, uma coisa muito

¹⁰³ **DIDEROT**, D. "Tratado sobre o belo". In *Obras II: Estética, Poética e Contos*. Trad. J.Guinsburg. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000, p.257.

¹⁰⁴ **DIDEROT**, D. "Tratado sobre o belo"....., p.251.

trivialmente verdadeira para ser digna de interesse"¹⁰⁵. Entretanto, Diderot não defende que a existência de relações seja o critério para identificarmos algo como belo. Ele diz que, quando sentimos algo como belo, e dizemos que esse algo é belo, o que está em questão nesse proferir é a idéia de relação que surge nesse sentimento imediatamente vinculado à presença do objeto. O que chama a atenção dos críticos é que, muitas vezes, não chamamos algo de belo e não deixamos de estabelecer relações, sejam elas quais forem, já que são indeterminadas. Diderot afirma que não se trata de uma relação matemática que se possa identificar na arquitetura, por exemplo, ou na combinação dos intervalos das notas musicais. Diderot não exige tal conhecimento interno do fazer da obra: "É a indeterminação destas relações, a facilidade de apreendê-las e o prazer que acompanha a sua percepção que levaram a imaginar que o belo era mais uma questão de sentimento do que de razão"¹⁰⁶. Fazia-se necessário ainda uma elaboração mais criteriosa do que são, de fato, tais relações e como elas acontecem ou são proporcionadas quando as sentimos¹⁰⁷.

1.c

Trata-se, como pudemos observar, de um contexto muito amplo, com ramificações, combinações, confluências e desdobramentos, cuja descrição detalhada e exaustiva vai além do nosso propósito. O que nos interessa é identificar algo que seja, de certo modo, comum à maioria desses autores em suas investigações sobre a beleza ou o sentimento do belo e seus temas correlatos tais quais o gênio, as belas artes, o gosto, etc., a saber, o desejo crítico de mostrar em que consiste o limite do estético. Pode-se observar isso com clareza, embora de modo incipiente, desde Leonardo e Alberti, como expusemos, passando por autores de variadas orientações, como a hedonista de Helvétius, a maneirista de Bouhours, a intuicionista ou mística de Shaftesbury e a dos racionalistas herdeiros de Descartes, dentre os quais destacamos Boileau. O que há em

¹⁰⁵ "Dire que le beau consiste dans la perception des rapports, c'est dire une chose vrai, une chose que trop simplement vrai pour être digne d'intérêt." **MUSTOXIDI**, T.M. *Histoire de l'esthétique française 1700-1900*. Paris: Honoré Champion, 1920, p.58 [trad. nossa].

¹⁰⁶ **DIDEROT**, D. "Tratado sobre o belo". In *Obras II: Estética, Poética e Contos*. Trad. J.Guinsburg. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000, p.251.

¹⁰⁷ Cf. **MUSTOXIDI**, T.M. *Histoire de l'esthétique française 1700-1900*. Paris: Honoré Champion, 1920, p.58. Ir além, entretanto, talvez fosse algo difícil para Diderot, porque mais precisão nessa compreensão quebraria o encanto e a magia do desconhecido que ele alimentava no domínio da arte. No tratamento do conceito de Gênio, por exemplo, este aparece como um ser misterioso, com uma qualidade indefinível que permanece como tal para a razão (Cf. **MINAZZOLI**, Agnes. "Diderot et Chardin: une esthétique sans concepts?" In **TROTTEIN**, Serge. "Naissances de l'esthétique au siècle des Lumières" In **TROTTEIN**, S. (org.) *L'esthétique naît-elle au XVIIIe siècle?* Paris: PUF, 2000, pp.70-1.).

comum entre elas é que tal "desejo crítico" aparece sob a forma de um inquérito ou de uma investigação. Cada um investiga, delimita e defende qual o domínio pertencente à estética: se é o domínio da educação moral e dos costumes ou da sociabilidade; se do (pré-)conhecimento científico; se da mera diversão ou do prazer; se de uma experiência mística; se de um sentido interno. Enfim, trazem um a um o material que será usado para erguer o tribunal que analisará a procedência das investigações levantadas até então.

A reunião dessas várias fontes é operada por Diderot de acordo com a "percepção das relações", ou seja, segundo um único princípio. Winckelmann sistematiza e reúne a compreensão do belo de acordo com alguns princípios. Trata-se de um avanço rumo à construção do tribunal da estética, mas ainda frágil. Restava a conquista da maturidade crítica para a elaboração de uma estética capaz de dar conta da riqueza de definições do belo. Mais ainda, e principalmente, não havia com esses autores a descoberta do equilíbrio entre: a) a capacidade de segregação, necessária para que a estética perdesse seu *status* de aurora e passasse a existir de modo bem definido; e b) a capacidade de reunir o material que se tornará o conteúdo da experiência estética. Winckelmann e Diderot sabiam que a reunião de aspectos variados da sociedade e da cultura em geral era um fator decisivo para se pensar a estética, por isso foram maduros com relação a uma época marcada pelas exclusões mútuas entre as teorias em voga e em concorrência, mas não foram capazes de manter vigorosa a capacidade crítica e de segregação, necessária para que a estética viesse a nascer impondo-se entre as demais disciplinas da filosofia.

Não é nossa tarefa, neste capítulo, apresentar uma análise detalhada dos autores e teorias acima referidos. No entanto, mesmo que de modo resumido, se fez necessário mencioná-las, porque é nossa intenção investigar como, de uma multiplicidade de abordagens, a estética é reorientada sem excluir por completo as abordagens da Aurora da estética e, ao mesmo tempo, reforçando o vigor crítico que perpassou essa época. É nossa meta entender como a estética supera as abordagens individuais dessa época dando-lhes uma roupagem nova, resgatando-as como um importante material, sem abdicar da disposição crítica; ao contrário disso, radicalizando e, quiçá, esgotando essa disposição. E o equilíbrio dessa tarefa é levado à cabo pela primeira vez — se pensarmos no modo dessa articulação — com Immanuel Kant (1724-1804). Nisso,

distanciamos-nos daquelas abordagens que entendem esse momento decisivo da história da estética apenas de um ponto de vista negativo:

(...) a *Crítica do Juízo* (1790), de Immanuel Kant (...) descobriu a autonomia da atividade estética. Contra os utilitaristas, ele demonstrou que o belo agrada “sem interesse” (sem interesse utilitário); contra os intelectualistas, que ele agrada “sem conceito”; e novamente contra uns e outros, que ele tem “a forma da finalidade sem a representação do fim”; e, contra os hedonistas, que ele é “objeto de um prazer universal”. Substancialmente, Kant não foi além dessa formulação negativa e genérica do conceito de belo¹⁰⁸.

Focalizaremos, assim, o momento em que toda a disposição apresentada pelas investigações dos fundamentos da estética, todo o desejo e a expectativa crítica, por assim dizer, se torna método e constrói a disciplina Estética. Tal momento lança as bases da autonomia da Estética e, por isso, temos de seguir com uma exposição nos moldes de tal "formulação negativa", mas não exclusivamente; apenas enquanto um momento inicial. Pois, num momento posterior, há também com Kant uma inclusão indireta de tudo o que fora eliminado inicialmente, construindo uma clara formulação positiva. O exercício das faculdades de acordo com o princípio da conformidade a fins sem a representação de um fim, por exemplo, consistirá, quanto ao elemento cognitivo do sentimento do belo, numa maneira de cultivar aquelas mesmas faculdades responsáveis pela construção das leis do conhecimento, embora a experiência do belo em nada contribua (diretamente) para o conhecimento. A exposição da presença de um conteúdo positivo também nos elementos moral e hedonista, como veremos nos próximos capítulos, caracterizará o aparecimento de algo efetivamente novo na estética. Dizendo de outro modo, somente da soma desses dois movimentos estruturais — um negativo e de exclusão e um posterior, positivo e de inclusão — a Estética nasce experimentando, junto com o contexto político do Iluminismo, também uma revolução.

¹⁰⁸ Cf. CROCE, B. "A história da estética" in *Aesthetica in Nuce*, São Paulo: Ática, 1997, p. 190.

2. Kant e a revolução na estética

Mas que revolução foi, de fato, proporcionada com os trabalhos de Kant no domínio das reflexões sobre o belo, o gosto e as artes? Como se estruturou tal revolução, ou ainda, qual a amplitude dessa estruturação? Uma resposta possível poderia partir de uma investigação do processo de maturação da tematização da subjetividade estética dentro do pensamento kantiano, já que, para Kant, a beleza, entendida na referência ao sentimento do sujeito é a conclusão de um longo processo que se inicia na fase pré-crítica¹⁰⁹ e que atinge seu ápice na *Crítica da Faculdade de Julgar*. Outra possibilidade seria uma análise dessa subjetivação do ponto de vista histórico, a saber, uma análise de como Kant torna madura a tematização do belo enquanto um sentimento frente a seus contemporâneos, ou seja, quando propõe um princípio subjetivo ao mesmo tempo universal e independente de qualquer finalidade prática ou conceito teórico, firmando, definitivamente, o campo de atuação da Estética. Tais leituras entram em sintonia com um ponto de vista geral, isto é, com aquele que terminou se tornando um ponto de convergência para muitos daqueles que se debruçaram sobre a *Crítica da Faculdade de Julgar*. Gadamer, na *Filosofia*, por exemplo, assim resumiu:

(...) Kant, antes de qualquer outro, defendeu a independência do fato estético frente à finalidade prática e ao conceito teórico. Fê-lo na expressão célebre do “agradar desinteressado”, que é satisfação no belo. O “agradar desinteressado” quer dizer aqui evidentemente: não estar interessado de modo prático no que é “representado” ou no que aparece. Desinteressado quer dizer apenas a excelência do comportamento estético, ou seja, que ninguém pode levantar com propósito a questão do “para quê”, da serventia: Para que serve que se tenha prazer naquilo em que se tem prazer?¹¹⁰

Do ponto de vista da história da Sociologia da arte, Osborne reafirma tal posição:

¹⁰⁹ Cf. DUMOUCHEL, Daniel. *Kant et la genèse de la subjectivité esthétique*. Paris: Vrin, 1999.

¹¹⁰ GADAMER, H-G. *A atualidade do Belo*, Trad. C.Galeão, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985, p. 34.

Até esse momento da história do pensamento ocidental [até Kant], as obras de arte e a beleza natural sempre haviam sido apreciadas pelo [mero] prazer que proporcionavam, pela sua influência moral ou por seus efeitos educativos ou melhorativos, por sua utilidade prática ou, intelectualmente, porque incorporavam princípios aprovados ou se conformavam a certas regras. Rejeitando **todas** essas bases de julgamento e mostrando que os juízos estéticos **têm bases diferentes** e formam uma classe **independente**, Kant abriu novas clareiras e firmou as bases da estética como ramo distinto da Filosofia [Grifos nossos]¹¹¹.

E, também na História da crítica de arte de Wellek, tal postura é ressaltada:

Kant tem de ser considerado o primeiro filósofo, que clara e definitivamente estabeleceu a peculiaridade e autonomia do domínio estético. Croce proclamou que Vico foi o fundador da estética, mas Vico era incapaz de distinguir entre mito e poesia, atribuindo-a aos estágios primordiais da humanidade enquanto um tipo de pensamento pré-lógico. Baumgarten, que inventou o termo estética e escreveu o primeiro livro chamado *Aesthetica*, publicado em 1750, concebeu sua ciência [da estética] mais como um tipo de lógica indutiva, uma ciência da percepção, na qual, por exemplo, telescópios, termômetros e barômetros eram tratados como instrumentos importantes. Somente em Kant encontramos um argumento elaborado, no qual o domínio da estética difere dos domínios da moralidade, da utilidade e da ciência, porque o estado estético da mente difere profundamente das nossas percepções do prazer, do comvente, do útil, da verdade e do bem¹¹²

Na *Crítica da Faculdade de Julgar*, Kant tem como tarefa — do mesmo modo que nas suas duas críticas anteriores, a *Crítica da Razão Pura* e a *Crítica da Razão Prática* — a demarcação dos limites e das condições de possibilidade do domínio em questão. Nas duas primeiras críticas, ele levou em consideração os conhecimentos teórico-científico e prático-moral, respectivamente; e, na última *Crítica*, examinou a especificidade do domínio reflexivo, no qual se funda, dentre outros, um tipo especial

¹¹¹ OSBORNE, H. H. *Estética e Teoria da Arte*, Trad. O.M. Cajado, São Paulo: Cultrix, 1986, p.158.

¹¹² WELLEK, René. *Discriminations: Further Concepts of Criticism*. London: Yale University Press, 1970, pp.124-5 [trad. nossa].

de juízo, o de gosto ou do belo. Nessa análise, Kant confronta os juízos teórico e prático ao juízo de gosto, enfatizando a possibilidade do que Gadamer chamou de “a independência do fato estético”, vinculada diretamente àquele processo de subjetivação. Nesse sentido, trata-se de uma revolução ou independência frente ao para quê, à serventia, ao domínio da ciência e da objetividade, frente ao que é representado como objeto e, em certa medida, à existência mesma do objeto, porque o belo deixa de ser a qualidade de uma coisa para se tornar um tipo de sentimento. Tal empreendimento só se efetiva com a descoberta de um princípio autônomo, que legisla para si (mesmo) e que se distingue do modo de legislar do conhecimento científico e dos costumes.

A proposta da crítica de arte, sobretudo no século XVII, era descobrir e trazer à luz clara e distinta da razão as regras e as leis próprias que regem e estruturam a obra de arte e a criação poética. Aqui, o sentido de lei era o mesmo do usado nas ciências, isto é, de uma lei que era dada por uma fonte que era distinta do seu endereço de aplicação. Isso valia não apenas para uma abordagem da beleza enquanto propriedade de objetos — sejam eles pintura ou poesia —, mas também da beleza como sentimento, desde uma investigação mais psicológica. Pensada em termos de leis heterônomas, a investigação da beleza, enquanto sentimento, abdicava, muitas vezes, não da universalidade própria das leis por causa da ênfase do aspecto subjetivo ou relativista, mas de uma metodologia dedutiva, na qual os fatos e os fenômenos (no caso, obras de arte) eram subordinados de antemão a regras fixadas *a priori*. A construção das leis do sentimento do belo sofreu uma mudança e passou a ter como ponto de partida a observação dos fenômenos particulares. Fenômenos estes que não eram mais os das obras de arte, “mas [os] da consciência estética cuja natureza ela [tal consciência] quer, em primeiro lugar, reconhecer e definir”¹¹³. Cassirer resume o desafio dessa conversão ao subjetivismo na seguinte meta: “descobrir leis específicas da consciência estética”¹¹⁴, mas ainda desde uma perspectiva heterônoma. Só em Kant, o nível de exigência na fundamentação dessas leis coincide com a fundamentação da própria estética enquanto disciplina independente do método científico, seja ele dedutivo ou por indução. A radicalização da noção de crítica no pensamento kantiano aplicado ao domínio da estética termina por descobrir um princípio não mais heterônomo, mas completamente autônomo:

¹¹³ CASSIRER, E. *A filosofia do Iluminismo*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Ed. Unicamp. 1994, p. 394.

¹¹⁴ CASSIRER, E. *A filosofia do Iluminismo...*, p.394.

A fundação da estética em Kant acontece quando à distinção do sentimento como faculdade autônoma, distinção que ele herda, então, da estética setecentista, acrescenta-se o reconhecimento da necessidade e da possibilidade de se fazer uma crítica: de fato, somente se for possível encontrar uma nova faculdade independente que é o sentimento, e somente se for possível fazer a crítica, isto é, encontrar o princípio *a priori*, será possível fundar a estética. Os materiais da estética de Kant são, pois, no fundo, os materiais da estética setecentista e iluminista: sua originalidade reside no fato de centralizá-los todos em torno da recuperada [*rinvenuta*] autonomia do sentimento e, sobretudo, no fato de fundar a possibilidade de se fazer uma crítica”¹¹⁵.

Assim, é correto dizer que tal revolução acontece através de uma subjetivação, mas também, sobretudo, através de uma *autonomização* realizada pela crítica, porque tal sentimento teria um princípio próprio, isto é, distinto, estruturalmente, do modo pelo qual a ciência ou a moral se deixam fundamentar. Trata-se, portanto, da descoberta da autonomia da subjetividade, de uma autonomização da percepção enquanto sentimento, da possibilidade que seres racionais têm, porque são racionais, de partilhar um sentimento de modo universal sem os recursos discursivos. Na citação “*La bellezza può ridursi a certi principi, ma non definirsi*”, Hermann Cohen observou em Winckelmann uma antecipação dessa idéia de Kant, pois Winckelmann torna possível pensar o belo sem uma definição, sem um conceito, ou seja, sem o recurso científico-objetivista da época, deslumbrada com a eficiência da ciência. Kant poderia concordar apenas parcialmente com essa posição de Cohen, pois, como veremos, a beleza em Kant é pensada desde uma definição na qual o conceito indeterminado é uma peça fundamental, diferentemente dos conceitos da ciência e da moralidade, determinados porque devem ser aplicados, cada um a seu modo. Baumgarten, considerado na história

¹¹⁵ PAREYSON, L. *L'estetica di Kant*. Milano: Mursia, 1984, p.11. [La fondazione dell'estetica in Kant ha luogo quando alla distinzione del sentimento come facoltà autonoma, distinzione ch'egli, dunque, eredita dall'estetica settecentesca, si aggiunge il riconoscimento della necessità e della possibilità di farne una critica: infatti solo se è possibile trovare una nuova facoltà indipendente ch'è il sentimento, e solo se è possibile farne la critica, cioè trovarne il principio *a priori*, sarà possibile fondare l'estetica. I materiali dell'estetica di Kant sono perciò, in fondo, i materiali dell'estetica settecentesca e illuministica: la sua originalità sta nell'accentrarli tutti intorno alla rinvenuta autonomia del sentimento e soprattutto nel fondare la possibilità di farne una critica].

da filosofia como introdutor do termo ‘estética’, também deu um passo importante. Ele vinculou Estética e Crítica do ponto de vista do sistema da lógica e, apesar de seguir a abordagem racionalista leibnizo-wolffiana, encontrou um lugar de destaque para o campo do conhecimento sensível obscuro e indistinto, a saber, o do exercício de seu aprimoramento rumo à perfeição. Para Baumgarten, a Estética é a ciência da faculdade cognitiva inferior, é a crítica estética, responsável ora pela produção do gosto,¹¹⁶ ora pelo aprimoramento do conhecimento sensível¹¹⁷. E, assim, permanece refém de uma estrutura essencialmente lógica e longe de uma autonomia, sobretudo do ponto de vista da subjetividade e da afecção que caracterizam o belo.

A partir de Kant, a Estética assume o mesmo nível de autonomia e independência conquistado pela ciência, sem rejeitar por completo os desafios postos tanto pelo subjetivismo empirista como pela tradição racionalista indócil pela clareza e distinção da beleza. O modo como essa estruturação aconteceu fascinou Pareyson e não por menos, pois se trata de uma arquitetura que entra em sintonia com todos os aspectos e direções que a época oferecia, levando-os a uma espécie de apoteose, possível apenas com a (re)descoberta da autonomia do sentimento. Entretanto, interessa-nos menos debater o significado histórico dessa apoteose ou da originalidade da proposta de autonomia do que algumas características da estruturação e do alcance que se permite observar no *sistema estético* desenvolvido a partir do pensamento crítico de Kant.

3. Nascimento da Estética filosófica a partir de uma visão alternativa

A pergunta sobre a estrutura da revolução pretende investigar o movimento que guia a dinâmica interna dessa revolução, ou seja, como o método crítico de Kant, que propõe um princípio independente para a esfera reflexivo-estética, separando-a do domínio das outras faculdades humanas — prático-moral e teórico-científica —, enfim, como tal método se comporta quando essa esfera tornada independente precisa das outras para ser entendida de modo amplo e completo. Estamos preocupados, portanto,

¹¹⁶ Cf. BAUMGARTEN, A. *Metaphisica* (1739), Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1963 (reimpressão da 7ª ed., 1779), §607.

¹¹⁷ Ver também. BAUMGARTEN, A. *Aesthetica*. Trad. Salvatore Tedesco (et all). Palermo: Aesthetica Edizioni, 2000, §1 e §14.

com aquele jogo de forças descrito acima em 1.C, no qual a disposição crítica (negativo-formalista) entra em equilíbrio com a composição da estética (positiva).

A imagem da ponte dada por Kant continua muito rica para se entender o que pretendemos, porque consegue mostrar, ao mesmo tempo, como ligar duas extremidades distinguindo-se, de algum modo, do que é ligado; tal metáfora vale não só para expor como, no sistema kantiano, a margem teórica é ligada à margem prática, mesmo que seja uma ponte supra-sensível ou teleológica, mas também, para que possamos visualizar de que modo os processos de exclusão e inclusão (indireta) andam juntos quando se quer entender o belo. Tais movimentos, como veremos, serão, no fundo, apenas direções diferentes do mesmo processo, da mesma ponte. Ou seja, é preciso entender como as margens se relacionam desde que haja uma ponte, isto é, permanecendo separadas, mas aproximadas de algum modo: é desde a manutenção dessa tensão que pretendemos ler a estética de Kant. Assim, refazendo o percurso da especificação do sentimento do belo e da sua autonomização desenvolvido na *Crítica da Faculdade de Julgar*, pretendemos enfatizar uma compreensão que passa a envolver, em certa medida, não só os domínios teórico e prático, mas também, bem entendido, o domínio do prazer. Assumindo que o juízo de gosto é distinto do conhecimento da natureza e dos juízos morais, bem como do prazer, tentaremos entendê-lo desde uma composição, digamos, prático-teórico-hedonística, na qual a força crítica de separação imprescindível para a fundação moderna da estética seja tão valorizada quanto a capacidade de composição que sucede tal empreendimento inicial através dos processos de inclusão de cada elemento.

Nossa proposta é a investigação da revolução kantiana — ou daquela “independência do fato estético” — do ponto de vista não somente dos seus esforços emancipativos, mas, sobretudo, da maneira como esse momento inaugural acontece. Isto é, junto a um trabalho paralelo: o de resgate e de inclusão do que fora negado para que houvesse independência. Quando enfatizamos esse esforço paralelo e a inclusão indireta dos elementos que foram separados em um momento inicial, pensamos o sentimento do belo através do que chamamos de seu *ambiente*. A característica geral do *ambiente do belo* é a necessidade de reunir os elementos envolvidos em suas respectivas amplitudes, tendo como intuito explorar e caracterizar a tensão gerada entre e por causa dos limites

de cada elemento. Desse modo, acreditamos que tanto a priorização de um desses elementos quanto uma abordagem parcial do conjunto empobreceria o alcance da tematização desenvolvida por Kant. Do mesmo modo, consideramos inapropriada uma leitura que radicalize a noção intermediária da faculdade reflexiva, no sentido de permitir uma unificação ou fusão da subjetividade, o que inibiria toda chance de se ressaltar a tensão que essa faculdade deixa pensar. Uma tensão não entre sujeito e objeto ou entre o domínio da moralidade e da natureza, simplesmente, ou entre os seus modos respectivos de causalidade (mecânica e livre). Trata-se de uma tensão entre os elementos que compõem tal ambiente e do modo como eles foram incluídos: o elemento do conhecimento desde as estruturas para conhecer, o elemento moral desde uma simbologia do bom e o hedônico desde um prazer que é também corporal enquanto promoção da vida humana.

De acordo com os termos do ambiente do belo e desta releitura da estética clássica, temos como principais elementos envolvidos no juízo de gosto, os seguintes: o teórico (conhecimento, cognitivo), o prático (moral) e o hedônico (prazer). A inclusão do prazer como mais um elemento, no mesmo nível que o moral e o cognitivo, poderia ser questionada, afinal, o belo é, antes de tudo, um sentimento de prazer. Nossa estratégia, entretanto, é recuar e tornar o subjetivismo um pano de fundo desse ambiente. Se partíssemos do sentimento do belo enquanto um prazer, para daí construirmos uma leitura do belo, perderíamos aquilo que consideramos a maior contribuição do ambiente, a tensão gerada por seus elementos *diversos*. Partir do pressuposto e enfatizar que o belo é um sentimento de prazer só permitiria incluir o elemento prático através do sentimento moral experimentado através do conceito do moralmente bom e o elemento teórico através do prazer proporcionado quando se parte de leis particulares e se chega a leis universais através da reflexividade (por comparação, sem aplicação). Aproximar os vários tipos de prazer, o teórico, o prático e o estético, não geraria tensão alguma, pois, de algum modo, são todos prazeres e guardam algo de comum entre si, mesmo que a realização de uma intenção ou fim no prazer estético aconteça de um modo especial. Seguir esse caminho significa impedir toda possibilidade de construção do que chamaremos de tensão lúdica, possível apenas quando os elementos em questão são distintos uns dos outros e preservam essa distinção.

Com relação aos dois primeiros elementos (o teórico e o prático), poderíamos com Pareyson¹¹⁸, por exemplo, afirmando a “ateoreticidade” ou “apraticidade” do sentimento estético, investigar em que medida seria possível uma estetização dos elementos teórico (resultando na compreensão dos objetos da natureza enquanto seres vivos, organismos) e prático (resultando no sublime)¹¹⁹, mas assim estaríamos enfatizando as influências de um sobre o outro, o que seria possível, se bem que problemático nessa fase inicial, porque, mais uma vez, corremos o risco de não perceber a tensão entre os elementos enquanto núcleo do belo. Tal tensão será decisiva numa fase posterior do nosso trabalho, e servirá de contribuição (e inspiração) para se pensar uma unidade para o pluralismo na arte visual contemporânea. Por isso, propomos mostrar como tal ambientação acontece partindo da investigação sobre o que há ou pode haver de teórico naquela “ateoreticidade” do sentimento do belo ou no que há de prático na sua “apraticidade”, garantindo, assim, a visibilidade da tensão especial — que chamamos de lúdica —, que é gerada entre tais elementos e possível apenas se conseguirmos manter a distinção dos elementos envolvidos no belo, algo desejável dentro do pensamento crítico kantiano.

No ambiente do belo, é a estrutura para conhecer, a saber, entendimento e imaginação fora de um uso teórico da razão, cuja disposição meramente subjetiva é chamada por Kant de sentido comum, que permitirá pensar a suposta comunicabilidade universal do sentimento do belo. A compreensão do belo, quanto ao seu elemento moral, depende ainda de entendê-lo como símbolo do moralmente bom, mesmo tendo sido feita sua distinção em relação ao bom. No elemento hedônico, o desafio é mostrar que, apesar da formalidade envolvida na fundamentação do ajuizamento do belo, é possível, sem rejeitar sua universalidade, compreender o prazer estético no belo através de uma corporalidade entendida como promoção do sentimento da vida. Enfim, mostrar como esses elementos se relacionam sem que haja uma fusão efetiva, sem síntese ou interseções, focalizando as articulações e o modo como elas interagem: eis a tarefa do

¹¹⁸ Cf. PAREYSON, L. *L'estetica di Kant*. Milano: Mursia, 1984, pp. 216-219.

¹¹⁹ Pareyson tem como meta central do seu trabalho sobre a estética kantiana mostrar que Kant, além de concluir a estética iluminista e setecentista, deu um dos primeiros passos para uma estética romântica em suas duas principais vertentes. Antecipa, assim, por um lado, a construção de uma estética moral realizada por Schiller e, por outro, o desenvolvimento de uma estética teórica e da natureza, pensada por Goethe.

ambiente do belo. Deixa-se, desse modo, um pouco de lado a formalidade do belo kantiano enquanto palco e lugar subjetivo onde tudo acontece. "Deixar de lado" quer dizer: assumir o processo de subjetivação como pano de fundo na construção do ambiente do belo e não esquecê-lo simplesmente, afinal, sem o aspecto formal que caracterizou a estética de Kant, não pode haver ambiente algum. Por outro lado, se o foco é apenas tal formalização da estética ou a "autonomização do sentimento", o que temos é a mera abstração gerada pela necessidade de especificar tal sentimento frente a outros domínios, uma tarefa levada às últimas conseqüências por Clement Greenberg para se pensar o modernismo nas artes, citando um autor recente. Neste caso, não haveria ambiente, por isso é importante enfatizar as articulações geradas dentro da conquista kantiana, aceitando-a como ponto de apoio e pano de fundo.

4. Ambiente: a construção de um conceito

Por que o termo ambiente e/ou ambientação para caracterizar e guiar uma leitura da estética de Kant? Um dos motivos foi a necessidade de encontrar uma palavra que designasse mobilidade e, ao mesmo tempo, composição, sem indicar unidade ou síntese entre seus elementos. É justamente essa noção que surge quando visualizamos o ambiente do belo, um conjunto de elementos que se aproximam uns dos outros sem a concretização de uma unificação por fusão. A independência de cada elemento é preservada, mas só aproximando-os, o ambiente passa a existir. A palavra "contexto" seria uma concorrente para substituir o que entendemos por ambiente, mas somente se "contexto" não remetesse a uma ligação fundida entre os componentes. Isso pode ser observado, por exemplo, em um contexto histórico, no qual uma determinada época é pensada a partir de uma unidade intrínseca dos vários ramos e atividades da cultura e do conhecimento.

Duas características, então, podem ser encontradas no termo ambiente, que chamam a atenção: mobilidade e ausência de unidade. No *Dicionário Aurélio*, encontramos para "ambiência":

[Do fr. *ambiance*.]

1. Meio material ou moral onde se vive; meio ambiente: *ambiência poluída; ambiência mística*.
2. *Arquit. O espaço, arquitetonicamente organizado e animado* [grifo nosso], *que constitui um meio físico e, ao mesmo tempo, meio estético, ou psicológico, especialmente preparado para o exercício de atividades humanas; ambiente*.

Ambiente é, assim, um espaço animado, um meio, um conjunto ou grupo de elementos: social, histórico, geográfico, climático, etc. No *Dicionário Houaiss*, ambiente é o “que rodeia ou envolve por todos os lados e [assim] constitui o meio em que se vive”. Ambiente é o que rodeia ou envolve por todos os lados. Aqui, quase sem percebermos, somos introduzidos a uma explicação etimológica do termo, que faremos uso em caráter ilustrativo.

4.a. Recurso etimológico

A explicação etimológica, enquanto recurso metodológico na história da filosofia — sobretudo no que tange à (re)fundação de conceitos já consagrados —, gerou grandes controvérsias sobre as garantias de autenticidade e, mesmo, da verdade do que se pretende esclarecer. Nossa breve incursão, entretanto, visa apenas ilustrar uma conceituação à qual já chegamos, sem qualquer motivação de justificativa. Com isso, pretendemos tão somente esclarecer melhor a passagem acima quando dizíamos que ambiente é o que rodeia ou envolve por todos os lados.

O *Dicionário Aurélio* remete ao termo francês *ambiance*, mas isso não nos ajuda muito, a não ser para perceber que pelo menos o prefixo se repete nas duas línguas, em francês e em português: *ambi-*, que remonta à palavra grega *ἀμφί*. A partir do *Greek-English Lexicon*, de Liddell & Scott, e de Pierre Chantraine, em seu *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*¹²⁰, temos a seguinte compreensão do termo *ἀμφί*, que pode ser entendido de duas maneiras:

¹²⁰*DICTIONNAIRE ÉTYMOLOGIQUE DE LA LANGUE GRECQUE: HISTOIRE DES MOTS*, par Pierre Chantraine. Paris: Éditions Klincksieck, 1983. *A GREEK-ENGLISH LEXICON*, compiled by Henry George Liddell and Robert Scott. With a revised supplement, Oxford: Clarendon Press, 1996 (verbetes *ἀμφί*).

- a) Primeiro, um advérbio, que encontrará no prefixo latino *amb(i)-* essa mesma compreensão, e que quer dizer: “por um lado e por outro”, “de uma parte e de outra”, “dos dois lados separadamente”. *Ἀμφίθετος*, de *ἀμφί* + *τίθημι*, “que se pode colocar por ambos os lados”, “de asa dupla”; *ἄμφιφορεύς*, de *ἀμφί* + *φέρω*, “ânfora”, “vaso grande que é carregado pelas duas asas”; sua semelhança com *ἄμφω*, dual/ambos, não é por acaso: *ἀμφότερος* diz “ambos ao mesmo tempo”, *ἀμφότερον*, “de duas maneiras”; e *ἀμφιλέγω*, “disputar sobre”.
- b) E um segundo uso, mais próximo do de uma preposição, significa: “em torno de”, “ao redor de” (Isidro). Chantraine diz que o termo *ἀμφί* entrou em concorrência com a preposição *περί*, “sobre”; “acerca de”, que terminou por eliminar esse segundo sentido de *ἀμφί* no grego tardio (séc.III a.C.). Assim, encontramos termos como *ἀμφιδέαι*, “bracelete”, “que entorna o braço”; de maneira que o significado do prefixo pode variar. No termo *ἀμφιλαφής*, “que abarca muito” ou, ainda, *ἀμφιλύκη*, “aurora”, “alba”, é o sentido de “em torno de”, a noção de “cobrir”, de “estar por todos os lados”, que prevalece: o sol ainda não nasceu mas a luz já toma conta, já cobre os nossos olhos, já se encontra sobre eles, vestindo e abraçando tudo. “Vestir-se” ou “cobrir-se” é *ἀμφιέννυμι* e “abraçar” é *ἀμφιπίπτω*, “lançar-se à volta de”.

Um sentido não se distingue do outro só porque um é advérbio e o outro preposição; essas duas noções se confundem no dar sentido ao que as sucede. Trata-se de um prefixo (*ἀμφί*) que ora dá a noção de “duplicidade”, de “ambos”, ora de “por todos os lados”, “em volta de”. Seja "em torno de", seja "dos dois lados", o que se tem é a totalidade dos lados possíveis, seja ela em número de dois ou mais.

No ambiente do belo, o seu meio, o que rodeia o belo por todos os lados são os elementos do conhecimento, da moral e do prazer. Isso pode ser, em parte, confirmado pelo seguinte extrato da obra de Kant:

[A faculdade do juízo] dá a si própria a lei com respeito aos objetos de uma complacência tão pura[prazer], assim como a razão o faz com respeito à faculdade de apetição, e ela [a faculdade do juízo] vê-se referida, quer devido à possibilidade interna no sujeito [da "intuição reflexiva" no belo], quer devido à possibilidade externa da natureza concordante [o objeto], a algo no próprio sujeito e fora dele que não é natureza e tampouco liberdade, mas contudo está conectado com o fundamento desta [o moralmente-bom], ou seja, o supra-sensível no qual a faculdade teórica está ligada, em vista da unidade com a faculdade prática de um modo comum e desconhecido¹²¹

Essa foi uma passagem rica e que, provavelmente, inspirou muitos leitores e estudiosos célebres do texto kantiano. Hermann Cohen, por exemplo, viu a unidade entre o prático e o teórico desde uma consciência estética. Suas investigações partem de uma análise da consciência, do "eu estético" como união do "eu prático" com o "eu teórico", correspondendo respectivamente à unidade entre os domínios da ética/moral e da natureza: "Este casamento da natureza com a ética, de modo a tornarem ambas um espírito e uma carne, nós chamamos o belo"¹²². Uma unidade mais radical operada no início do século XIX pelos românticos sugere uma leitura cujo ponto de partida é uma conjunção e síntese não entre dois campos da subjetividade ou duas faculdades, mas sim uma unidade da finitude com a transcendência — ou seja, propondo não mais uma análise da subjetividade, mas da absolutidade como ponto de partida¹²³, principal ousadia e tarefa do Idealismo Alemão na fase imediatamente posterior a Kant. Trata-se da discussão levantada por Walter Biemel, segundo a qual nem Cohen, contra a interpretação absolutizada da *Crítica do Juízo*, nem Victor Basch, contra a suposta ambigüidade do princípio ao mesmo tempo subjetivo e universal do gosto defendido por Kant, teriam razão em suas respectivas leituras. Biemel defende e introduz, pela primeira vez, uma leitura do texto kantiano que acentua a tensão entre sujeito e objeto enquanto um rico recurso para se entender o percurso traçado por Kant:

¹²¹ *CJ*, §59, B258/259, V, 353 (Grifos nossos).

¹²² "Diese Vermählung von Natur und Sittlichkeit, sodass sie Beide Ein Geist und Ein Fleisch werden, nennen wir das Schöne. COHEN, Hermann. *Kants Begründung der Aesthetik*, Berlin: 1899, s.281. [trad. nossa].

¹²³ Cf. Hofstadter, Albert. "Kant's Aesthetic Revolution". *Journal of Religious Ethics*, 1975, 3/2, pp. 171-191, aqui p. 187 e p.191. Biemel, W. *Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst*, Köln: Universitäts Verlag, 1959, pp. 141-2.

(...) enquanto aqui, tenta-se mostrar como Kant, apesar do ponto de partida do sujeito, não permaneceu na Estética [no gosto, no sujeito] e como justamente as tensões formam o momento propriamente frutífero na implementação de Kant¹²⁴.

Enquanto pano de fundo da discussão, tal tensão surge defendendo a impossibilidade de uma unidade — seja ela no domínio da consciência (Neokantismo de Cohen), seja ela no domínio do absoluto (Idealismo Alemão) —, mas é como recurso explicativo que tal postura mais nos interessa: “Essa tensão do subjetivo e objetivo encontra seu ponto mais elevado na determinação da complacência do belo enquanto favor”¹²⁵. O favor ou o favorecimento entendido desde essa tensão tem sua origem no relacionamento cordial estabelecido no jogo de forças das faculdades da imaginação e do entendimento, mas alimenta uma compreensão da complacência no belo que exige o sujeito e suas faculdades, de um lado, e o objeto, de outro; um favorecendo o outro desinteressadamente. O objeto, por causa da sua forma; o sujeito, por causa do modo como recebe e intui tal forma.

No ambiente do belo, enfatizamos também uma tensão, uma necessidade de pôr lado a lado o que compõe tal complacência, porém interna ao processo de subjetivação e interna aos elementos que compõem esse processo, diferentemente da posição de Biemel, que encontrará no objeto seu contraponto para a tensão.

4.b. Móbile e gráfico do Ambiente do Belo

Para visualizar melhor toda essa armação, propomos uma analogia com outra metáfora, a do móbile; para, assim, expor o que entendemos por ambiente e, mais adiante, como tal ambiente é caracterizado, sobretudo, por uma tensão que é lúdica. A idéia do móbile, daquele brinquedo preso ao teto para entreter crianças (principalmente), foi usada inicialmente por Habermas para explicar o modo como ele entendeu a relação

¹²⁴ „(...) während hier versucht wird aufzuzeigen, wie Kant trotz des Ausgangs vom Subjekt nicht in der Ästhetik stecken bleibt und wie gerade die Spannungen in Kants Durchführung das eigentlich fruchtbare Moment bilden.“ **Biemel**, W. *Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst*, Köln: Universitäts Verlag, 1959, s.142 [trad. nossa].

¹²⁵“Diese Spannung von subjektiv und objektiv findet wohl ihren Höhenpunkt in der Bestimmung des Wohlgefallens am Schönen als *Gunst*. **Biemel**, W. *Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst*, Köln: Universitäts Verlag, 1959, s. 118 [trad. nossa].

estabelecida entre as esferas cognitivo-instrumental, moral-prática e estético-expressiva, propondo a reconstrução e realização de um projeto inacabado dos modernos, a saber, de uma teoria universal da razão, numa clara e reconhecida retomada do projeto iluminista:

Na prática comunicativa do cotidiano, interpretações cognitivas, expectativas morais, expressões e valorações têm de se interpenetrar de algum modo. Os processos de entendimento mútuo do mundo da vida carecem, por isso, de uma tradição cultural *em toda sua latitude*, e não apenas das bênçãos da ciência e da técnica. Assim, a filosofia poderia atualizar sua relação com a totalidade em seu papel de intérprete voltada para o mundo da vida. Ela poderia, ao menos, ajudar a recolocar em movimento a cooperação paralisada, como um móbile teimosamente emperrado, do fator cognitivo-instrumental com o moral-prático e o estético-expressivo.¹²⁶

Essa leitura do móbile remonta e vai buscar inspiração em Kant, na relação mantida entre as faculdades humanas (cognitivo-científica, moral-prática e reflexivo-estética), nas quais cada uma tem e mantém um princípio próprio e sua autonomia uma frente à outra. Se, por um lado, essa relação de equilíbrio entre as faculdades instiga Habermas a pensar uma razão que acentue mais seu aspecto de cooperação/flexibilidade e complementaridade (*einander*) do que sua instrumentalidade e os radicalismos próprios à razão (objeto de uma crítica rigorosa, sobretudo a partir do pós-guerra), por outro lado, parece seduzido a deixar que tais esferas se interpenetrem. Os elementos do ambiente do belo são distintos uns dos outros e, mesmo que haja zonas de aproximações e possíveis interpenetrações, é possível delimitar com clareza porque eles são distintos uns dos outros e porque não se diluem uns nos outros, o que poderia causar uma fusão entre os elementos¹²⁷. Aqui reside uma diferença radical entre o que Habermas entendeu como móbile e o que nós, através da imagem de um móbile, entendemos como

¹²⁶ HABERMAS, J. "Die Philosophie als Platzhalter und Interpret". In *Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1983, s.26 (grifos em negrito são nossos) „In der kommunikativen Alltagspraxis müssen kognitive Deutungen, moralische Erwartungen, Expressionen und Bewertungen **einander** ohnehin durchdringen. Die Verständigungsprozesse der Lebenswelt bedürfen deshalb einer kulturellen Überlieferung **auf ganzer Breite**, nicht nur der Segnungen von Wissenschaft und Technik. So könnte die Philosophie ihren Bezug zur Totalität in einer der Lebenswelt zugewandten Intepretenrolle aktualisieren. Sie könnte mindestens dabei helfen, das stillgestellte Zusammenspiel des Kognitiv-Instrumentellen mit dem Moralisch-Praktischen und dem Ästhetisch-Expressiven wie ein Mobile, das sich hartnäckig verhakt hat, wieder in Bewegung zu setzen“. Tradução brasileira: "A filosofia como guardador de lugar e como intérprete". In *Consciência Moral e Agir Comunicativo*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989, p.33.

¹²⁷ Cf. Apêndice, Gráfico 2 (estrela).

ambiente. A dificuldade em mostrar como a esfera estético-expressiva pode ser incluída na racionalidade comunicativa e cooperativa defendida por Habermas no jogo comunitário (*Zusammenspiel*) de tais esferas da cultura e da sociedade,¹²⁸ levou-o a dissolvê-la nas outras esferas. Ao associar a cada esfera um tipo de *ato de fala*, Habermas termina por entender a esfera estético-expressiva desde atos de fala expressivos com aspiração de validade por causa de sua autenticidade e verdade, isto é, do caráter único da expressão da subjetividade do artista. Mas, segundo a crítica conseqüente de Albrecht Wellmer, tal posicionamento é apenas uma retomada da estética do gênio — e a arte contemporânea não poderia ser reduzida à revelação da/na subjetividade do artista. Assim, tal compreensão da esfera estética teve de ser rejeitada pelo próprio Habermas em função de uma posição mais ampla, menos autônoma e mais diluída da esfera estética nas outras esferas. Ele passa a entender arte desde o seu potencial de verdade, desde sua capacidade de renovar nossas interpretações ou de transformar nossas estruturas cognitivas e normativas, por exemplo, mas também nossas expectativas e valorações. Essa posição reparadora, realizada no ambiente do belo, enfraqueceria e colocaria em risco a tensão gerada entre os elementos, afinal quanto mais perto de uma dissolução completa das diferenças entre os elementos, mais distante se estará de ver tensão entre eles. No ambiente do belo, mesmo quando há cooperações entre seus elementos, resguarda-se a identidade de cada um.

Nosso propósito, portanto, não é uma crítica ou uma avaliação do empreendimento de Habermas quanto ao seu projeto de revigoramento e reconstrução de uma teoria da racionalidade humana, mas apenas ilustrar o ambiente através de uma metáfora já conhecida e usada na história recente da filosofia. Porém, de acordo com os termos da estética kantiana e da tensão lúdica, como exposto no gráfico da ambientação do belo¹²⁹. O ambiente do belo se assemelha a um móbile e serve de apoio visual para o empreendimento de uma leitura sistemática da *Crítica da Faculdade de Julgar Estética*. O propósito, aqui, é apresentar a experiência estética de modo sistemático. Nesse caso, sistemático quer dizer, sobretudo, transparente. O móbile proposto como guia de leitura da estética kantiana é uma visão transparente da estruturação do tema do belo em função de uma necessidade sistemática apresentada pela filosofia e teoria da arte.

¹²⁸ Seguiremos aqui os resumos da postura de Habermas quanto ao tema da estética em seu sistema da cultura bem como da crítica feita por A. Wellmer fornecidos por **KOMPRIDS**, Nikolas. "Habermas, J." In *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford/ N.York: OUP, 1998, pp. 347-350.

¹²⁹ Cf. Apêndice, Gráfico 1.

Como havíamos dito, o processo de subjetivação é o pano de fundo na construção do ambiente. Sem esse processo, não há ambiente; mas, somente a partir dele também não. Quando apelamos para a imagem do móbile, devemos considerar que tal processo de subjetivação assume o papel exercido pelo fio que dará sustentação a todas as partes do móbile. Há um equilíbrio geral entre as peças, mas é o fio preso ao teto que permitirá que as partes se relacionem. Entretanto, para ver e apreciar o móbile, o fio que o sustenta não pode ser o centro das atenções; procura-se até mesmo abstrair sua importância, para que o conjunto das articulações e o equilíbrio geral possam ser plenamente experimentados. Esse fio de sustentação do móbile teria a mesma importância que o sujeito, ou processo de subjetivação, desempenha na estética de Kant. Subjetivação esta excessivamente valorizada na história das abordagens dos fundamentos da estética. Quando falamos que tal processo é o pano de fundo ou fio do móbile, prestamos atenção à tensão e equilíbrio entre os elementos ou peças do móbile ou do ambiente. Só que os elementos, para que possam tomar parte do núcleo do ambiente, enfrentam um processo, aliás, dois processos, um de exclusão e um de inclusão.

4.c. Tensão lúdica

Na filosofia de Kant, os principais elementos que ambientam o belo, como dizíamos, são: o elemento cognitivo (conhecimento teórico), o elemento moral (prático) e o elemento hedônico (prazer). Esses elementos e a tensão entre eles fazem parte da experiência envolvida quando se julga reflexivamente sobre a beleza. Quando julgo “Isso é belo” acontece, ao mesmo tempo, uma promoção da vida humana na forma de um prazer corpóreo especial, um cultivo das faculdades de conhecimento, na medida em que elas se exercitam num jogo entre si sem que haja conhecimento propriamente e, também, experimenta-se o moralmente bom simbolicamente. Tudo ao mesmo tempo e sem que haja qualquer fusão entre tais instâncias.

Entretanto, para compor tal ambiente, e fazer parte do móbile, cada elemento terá de sofrer uma exclusão e uma inclusão, isto é, algo que faz parte do elemento será negado e algo será afirmado. A necessidade de exclusão se dá porque Kant está tentando fundar uma disciplina e uma área autônoma da filosofia e, para tanto, precisa

marcar seus limites; mas, também, por uma necessidade interna à sua filosofia, a saber, estabelecer o domínio da faculdade de julgar. O processo de inclusão, igualmente essencial, se dá porque o sentimento do belo não é tematizado a partir de uma perspectiva simplesmente negativista. No momento em que cada elemento é incluído, temos o ambiente do belo construído, o qual será marcado pela tensão entre tais elementos, a tensão lúdica. Tensão porque a aproximação desses elementos, quando julgo “Isso é belo”, é inevitável, contudo, não há fusão entre eles, o que destruiria a tensão: eles permanecem lado a lado, sem se “tocar”. Lúdica, porque não produzem coisa alguma, além da própria compreensão do belo. O termo "jogo" é usado por Kant para caracterizar a relação interna das duas faculdades envolvidas diretamente na geração do sentimento que ele entendeu como belo e que faz parte, no ambiente do belo, do elemento cognitivo. O efeito produzido pelo jogo das faculdades do entendimento e da imaginação pode ser entendido como sentimento do belo. Um jogo que é marcado pela ausência de vitórias, pois nem a liberdade da imaginação consegue driblar as regras do entendimento, nem essas conseguem apreender/limitar a liberdade daquela. Esse jogo se assemelha à tensão lúdica entre os elementos por causa da inexistência de controle de uma instância sobre a outra.

Nesse sentido, pensando o caso do sentimento do sublime, jamais poderíamos falar em um ambiente. Segundo Kant, no sublime, há um inicial constrangimento e inibição das forças vitais, a imaginação não consegue apreender na sua totalidade o que está sendo intuído, ora por causa da força ora por causa da grandeza do objeto intuído. Kant exemplifica com eventos da natureza como maremotos e ondas gigantes, cordilheiras incrivelmente elevadas, enfim, uma intuição de objetos que colocam a faculdade sensível humana em um grau de inferioridade tal, que constrangem e humilham a vida limitada dos homens. Esse momento negativo, no entanto, é superado por uma vitória da razão quanto à sua capacidade supra-sensível, uma capacidade de se elevar à infinitude e sobrepôr-se àquela intuição sensível aparentemente descomunal. Esse segundo movimento do sentimento do sublime, prazeroso, é o da vitória da razão, que não combina com o jogo das faculdades no sentimento do belo, no qual cada elemento assume, desde o início, uma posição que não pode ser reduzida ou suprasumida. No jogo do belo, não há campeão, seja na instância do ambiente do belo entre os elementos, seja internamente ao elemento cognitivo, entre as faculdades da imaginação e do entendimento, quando provocam a experiência do belo.

É preciso, ainda, entender como cada elemento é construído de modo a resguardar sua identidade, de modo a impossibilitar que, na aproximação inevitável de que falávamos acima, eles se choquem, se misturem e se confundam um com os outros.

No elemento cognitivo, será necessário observar em que medida a estrutura do conhecimento científico se organiza quando a faculdade do gosto entra em ação, porque Kant afirma que o juízo de gosto não é um juízo de conhecimento, não é um juízo objetivo, embora use a mesma estrutura cognitiva. Percebe-se, assim, que, quanto ao movimento de exclusão, o elemento cognitivo apresenta-se do seguinte modo: um juízo de gosto não é objetivo tal qual o juízo (determinante) do entendimento; que o sentimento do belo não é objetivo, mas sim subjetivo e afetivo. Quanto ao seu movimento de inclusão, por outro lado, observa-se que tal sentimento é resultado do jogo entre as mesmas faculdades que compõem o juízo de conhecimento, só que sem um uso objetivo, ou seja, sem se referir ao objeto com a finalidade de determiná-lo segundo as regras do entendimento. Se tal jogo não puder ser entendido como fonte direta do sentimento, as faculdades de imaginação e entendimento permanecem, entretanto, no mínimo, responsáveis pela compreensão do sentimento do belo.

No elemento moral, o desafio passa a ser: entender como o belo pode ser símbolo do moralmente bom, apesar do desinteresse do juízo de gosto. O movimento de exclusão neste elemento acontece porque não há um fim determinado para o juízo de gosto, não há um conceito determinado — seja do perfeito ou do bom — para o juízo estético do belo, ou seja, não há interesse nem no objeto nem em um conceito determinado. Mas, por outro lado, Kant inclui indiretamente um aspecto prático a partir de uma simbologia com o moralmente bom.

Quanto ao elemento hedônico, cabe investigar como um prazer com um fundamento formal — a percepção refletida — pode ser corporal. Tentaremos mostrar que a aparência de uma completa segregação do aspecto sensível (que em última instância constitui apenas um interesse, um fim determinado) no elemento

hedonístico¹³⁰, enfim, que essa segregação é somente o ponto de partida e de delimitação do domínio da estética. Assim, para uma leitura desde o ambiente do belo, o prazer envolvido está ligado à forma do objeto e sua relação com o conjunto das faculdades (ao ânimo), todavia, trata-se, igualmente, de um prazer que envolve alguma corporalidade. Pois, como veremos mais detalhadamente adiante, toda promoção das forças vitais só pode, de acordo com Kant, ser corpórea. Isso quer dizer que a complacência no belo tem, certamente, uma origem não-corpórea, mas com efeitos corpóreos, porque o belo promove as forças vitais. Trata-se de um prazer na sensação, mas não ao modo dos cinco sentidos exteriores, pois é interno e livre como um prazer intelectual, porém não mediado por um conceito. Sua origem é o todo das faculdades humanas, não um conceito determinado.

As primeiras peças do ambiente ou do "móvil do belo" provêm, portanto, do movimento de exclusão, como dizíamos, do tipo de prazer que não faz parte do sentimento do belo, enfim da exclusão direta de todo interesse. Tal processo de exclusão dá início à construção do ambiente do belo, isto é, da sua exclusão ora enquanto um sentimento do agradável (meramente sensível e sensualista), ora enquanto um sentimento ou disposição intelectual (meramente conceitual e intelectualista). Igualmente, é a exclusão, no elemento moral, do conceito de bom e, no cognitivo, da objetividade do juízo, que trazem as peças iniciais que faltavam. Através de um esclarecimento do fundamento formal desse sentimento, como pano de fundo de toda a dinâmica do ambiente, passamos a expor como acontece o movimento de inclusão em cada elemento, sem prejuízo algum de coerência e articulação do conjunto.

Antes, entretanto, de começarmos a exposição detalhada de cada elemento e de cada movimento, objeto de análise dos três capítulos subseqüentes, é preciso, ainda, enfatizar que esse aparente duplo movimento (exclusão e inclusão) é, de fato, apenas um, mas com duas direções paralelas. Trata-se do que chamaremos de *movimento mola* do ambiente do belo, que afasta e aproxima o elemento em questão, ora excluindo, ora incluindo algo, como se observa no Gráfico 1. Pretendemos também chamar a atenção para a articulação quase orgânica entre os elementos da ambientação. O cognitivo e o

¹³⁰ Cf. FRÜCHTL, Josef. *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil*. Frankfurt: Suhrkamp, 1996, p.76. Ver também, ADORNO, Th. (1970). *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003, pp. 24-5.

hedônico, quanto ao sentido comum, sobretudo; mas também a articulação entre o cognitivo e o moral, quanto à noção de interesse e, ainda, entre o hedônico e o prático, quanto ao tema da sensibilidade e dos riscos da contingência de uma moral simplesmente utilitarista. Quando há fusões, elas acontecem desde uma perspectiva externa ao ambiente do belo, como podemos observar no Gráfico 2.

Assim, nessa composição, ou atmosfera, nenhum dos elementos — prazer, moral e conhecimento — é tomado de modo isolado, bem como nenhum é reduzido aos demais. Eles estão envolvidos porque estão juntos um do outro e fornecem um ambiente, um meio, mas sem um fim que os ordene. Será por todos os lados e em nenhuma direção em particular que conhecimento, moral e prazer lançarão as bases para uma compreensão do ambiente do belo. Desse modo, trabalharemos tais elementos separadamente, por razões didáticas apenas, ou seja, com o intuito de fazer ressaltar a tensão e a dinâmica que caracterizam tal ambientação, muito embora não se possa negar que eles possuam traços que os aproximem.

PARTE II

COMPOSIÇÃO DO AMBIENTE DO BELO SEGUNDO

A “CRÍTICA DA FACULDADE DE JULGAR ESTÉTICA”

Capítulo III

Elemento hedônico

1. Movimento de exclusão: (des)importância da subjetivação da sensação

A primeira frase da *Crítica da Faculdade de Julgar*¹³¹ marca a diferença entre o juízo estético do belo e o juízo de conhecimento, ou seja, entre os tipos de sensação que compõem cada um desses juízos:

Para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação não pelo entendimento ao objeto [*Objekt*] em vista do conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer¹³².

A meta de Kant é apresentar, logo de início, a sensação objetiva e o modo lógico com que o juízo de conhecimento determina tal representação, diferenciando-a da sensação subjetiva, centro das investigações estéticas. Na *Crítica da Razão Pura*, a Estética Transcendental é a ciência da sensibilidade *a priori*, responsável pela investigação dos princípios da sensibilidade e da sua importância para o conhecimento teórico; a sensação (*Empfindung*) é definida enquanto “efeito de um objeto [*Gegenstand*]¹³³ sobre a capacidade de representação, na medida em que somos afetados

¹³¹ Para as citações das obras de Kant, utilizaremos os textos estabelecidos pela Editora Felix Meiner, quando existentes e a edição das obras completas da Academia Real Prussiana de Ciências (*Kants Gesammelte Schriften*, Hrsg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften), Berlin und Leipzig: W.de Gruyter, 1905, bem como as traduções existentes em língua portuguesa. No caso da *Crítica da Faculdade de Julgar*, abreviada doravante como *CJ*, será utilizada a tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Adotaremos o seguinte formato: abreviação do nome da obra, seguida do parágrafo, seção ou número do fragmento, quando for o caso; na seqüência, qual a edição (A=1ª; B=2ª e C=3ª) e sua respectiva paginação; depois, em algarismos romanos, o volume correspondente na edição completa da Academia e, por fim, sua paginação respectiva.

¹³² *CJ*, §1, B4, V, p.203.

¹³³ Na língua portuguesa, a tradução é a mesma para os termos *Objekt* e *Gegenstand*, mas Kant aproveita a possibilidade oferecida pela língua alemã para cunhar duas definições distintas. *Objekt* é o objeto em geral e indeterminado (sensivelmente) do pensamento, seja no domínio prático (enquanto Bem ou Mal) seja no domínio teórico (categorias do entendimento). Estas últimas são determináveis pela intuição e objetos, *Gegenstände*. No caso da estética, o juízo “Isso é belo” refere-se a um estado do sujeito e não a objetos determinados, *Gegenstände*. Em todo caso, podemos dizer que o predicado do juízo acima, enquanto um sentimento, seja um objeto (*Objekt*), embora sempre em referência ao sujeito, ou seja, não são apenas indeterminados sensivelmente, mas, digamos, “objetos” da subjetividade (sentimentos tratados como se fossem objetos).

por ele”¹³⁴. A sensação, assim, está vinculada, desde a *CRP*, à capacidade de sermos afetados em geral, seja objetivamente, para que o conhecimento se torne possível, seja subjetivamente, para que o gosto, por exemplo, se faça presente. Em uma de suas *Reflexões*¹³⁵, essa distinção, embora de forma resumida, é reforçada por Kant quando ele explica sensação (*Empfindung*) a partir de duas maneiras: enquanto fenômeno (*Erscheinung*) e enquanto sentimento (*Gefühl*). A sensação chama-se sentimento quando indica o estado do sujeito, o modo como ele é afetado pela representação; chama-se, por outro lado, fenômeno quando há intuição de um objeto externo através dos cinco sentidos, ou seja, através da faculdade da sensibilidade. Ampliando um pouco mais a compreensão de sensação enquanto sentimento, diríamos ainda que todas as representações podem ser acompanhadas de um sentimento — o qual traduziria o estado da mente ou do ânimo (*Gemüt*) conectado à representação intuída. A nós interessa, quanto a uma investigação no campo da estética enquanto faculdade do gosto, um enfoque justamente sobre esse "estado do ânimo" na medida em que ele se caracteriza como prazer estético do belo, que é uma sensação, sem dúvida, mas não à maneira como algo material afeta os sentidos, seja para conhecer ou, ainda, divertir. Esse é o ponto de partida para se entender o sentimento do belo, ligado à maneira como a forma de algumas representações, provocando as faculdades de conhecimento para uma relação entre si, gera uma afecção no ânimo, gera um "estado de ânimo" especial — “o sujeito sente-se a si próprio do modo como ele é afetado pela representação [*Vorstellung*]”¹³⁶ —, mais precisamente pelo jogo das faculdades responsáveis pelas representações em geral.

Sobre essa distinção introdutória ao gosto, quanto à sua subjetividade, Kant reforça exemplificando do seguinte modo: "a cor verde dos prados pertence à sensação objetiva, como percepção de um objeto do sentido; o seu agrado, porém, pertence à sensação subjetiva, pela qual nenhum objeto é representado: isto é, ao sentimento pelo qual o objeto [*Gegenstand*] é considerado como objeto [*Objekt*] da complacência (a qual não é nenhum conhecimento do mesmo)”¹³⁷. A objetividade de uma sensação, portanto, a percepção de um objeto, não pode determinar um sentimento. Trata-se de dois domínios incomensuráveis para Kant, o primeiro pertence à lógica e o segundo à

¹³⁴ *Crítica da Razão Pura (CRP)*, §1, B34, III.

¹³⁵ *Reflexionen zur Anthropologie*, R. 619, XV-2, p. 268.

¹³⁶ *CJ*, §1, B4, V, 204.

¹³⁷ *CJ*, §3, B9, V, 206.

estética: “se uma determinação do sentimento de prazer ou desprazer é denominada sensação, então essa expressão significa algo totalmente diverso do que se denomina a representação de uma coisa (pelos sentidos, como uma receptividade pertencente à faculdade do conhecimento) sensação”¹³⁸. Dizer, portanto, que a subjetividade é o fundamento de determinação do juízo de gosto, ou que o juízo de gosto não é lógico, mas sim estético¹³⁹, significa firmar o primeiro passo rumo à construção da especificidade da estética filosófica quanto ao seu objeto.

O tratamento dado à teoria ou crítica estética de Kant enfatizou exhaustivamente esse núcleo do seu trabalho, isto é, do “giro subjetivo” na Estética concluído na *Crítica da Faculdade de Julgar*. De fato, observando a importância histórica da filosofia de Kant, esse aspecto entra em sintonia com o projeto geral da revolução copernicana no pensamento, enfim com a virada epistemológica que põe o sujeito ou a consciência como ponto de partida para o pensamento em geral¹⁴⁰. Do mesmo modo, trabalhou Kant ao mostrar que o belo não é uma qualidade de um objeto, mas um sentimento; que uma crítica estética não deve levar em consideração a sensação objetiva ligada aos cinco sentidos ou a um inventário das qualidades e características desse objeto intuído, mas a uma análise da sensação subjetiva. Kant estava interessado em desvendar o que acontecia nas nossas mentes quando se experimenta a belo. O processo de subjetivação da estética será tratado detalhadamente no movimento de exclusão do elemento cognitivo — que tematizará o tipo de sensação que está (des)vinculada (do)ao conhecimento teórico em geral. Quanto ao movimento similar que acontece no elemento hedonista, o da exclusão da subjetividade enquanto prazer no agradável e/ou no bom, é preciso não perder de vista que a especificidade do ambiente do belo não pode ser reduzida à subjetivação como explicação dessa exclusão — presente ao longo de todo o trabalho de construção do ambiente do belo. O processo de subjetivação é apenas um pano de fundo na construção desse ambiente. Sem ele, não há ambiente; mas, somente a partir dele, também não. A metáfora do móbile seria proveitosa para entender essa composição, porque um móbile não funciona sem estar pendurado, mas para ver e

¹³⁸ *CJ*, §3, B8/9, V 206.

¹³⁹ Cf. *CJ*, §1, B4, V, 203.

¹⁴⁰ Na física, por exemplo, essa preocupação metodológica surge, sobretudo, desde os resultados da física newtoniana, na qual a observação ganha um papel fundamental na construção de teorias sobre a natureza. Em Kant, a elaboração ou a criação de leis da natureza independe da observação, mas precisa ser aplicada para se tornar uma lei com conteúdo. Assim, as leis teóricas seriam fruto de um trabalho não da recepção e da observação dos fenômenos empíricos, mas da espontaneidade da razão pura teórica.

apreciar o móbile, o fio que o sustenta não pode ser o centro das atenções: procura-se até mesmo abstrair sua importância para apreciar as relações entre as peças. Apesar da importância desse fio de sustentação do móbile, que se equipara ao sujeito ou ao processo de subjetivação, a ambientação do belo ou o “móbile do belo” pretende se apropriar também numa outra potencialidade da estética de Kant: a da força gerada pelos movimentos de exclusão e inclusão de cada elemento e da tensão gerada pela aproximação desses elementos em questão.

As primeiras peças desse móbile provêm, portanto, do movimento de exclusão, como dizíamos, do tipo de prazer que não faz parte do sentimento do belo. Tal processo equivale, assim, à exclusão direta de todo interesse, dando início à construção do ambiente propriamente: o belo não é um sentimento do/no agradável (cuja origem é sensível e sensualista), nem um sentimento ou disposição intelectual (cuja origem é conceitual e racionalista).

1.a. A complacência no agradável e o sensualismo

A exclusão do agradável enquanto um sentimento de prazer que possa ser considerado como centro de uma estética filosófica acontece não somente porque, em primeira instância, teríamos uma compreensão de beleza completamente contingente — dado que “o agradável é o que apraz aos sentidos na sensação”¹⁴¹ e, para Kant, não haveria universalidade sem a descoberta da “aprioridade” desse sentimento —, mas também por causa da origem dessa contingência, isto é, da sua posição enquanto um modo específico de interesse.

Sobre o interesse ligado ao agradável, seguindo Kant, temos: “querer alguma coisa e ter complacência na sua existência [*Dasein*], isto é, tomar um interesse por ela, é idêntico”¹⁴². De uma só vez temos introduzidos, junto com uma definição de interesse, a de complacência e também — apenas parcialmente — a da faculdade apetitiva como cruciais para compreender a exclusão feita por Kant nessa instância da construção do ambiente do belo.

¹⁴¹ CJ, §3, B8, V 205.

¹⁴² CJ, §4, B14, V, 209.

O prazer no agradável é um sentimento de complacência na existência de alguma coisa, cuja presença é criticada como fundamento de determinação do juízo de gosto puro. Tem-se, então, o prazer no agradável como um modo subjetivo em que a representação de um objeto nos afeta, mas através da qual nos interessamos na sua presença. Enfim, quer-se a presença do objeto para que se possa ter prazer nele. É por isso que Kant vincula o sentimento do agradável à faculdade de apetição, à faculdade prática num sentido inferior, pois tal sentimento, segundo Kant, é apenas uma "complacência patologicamente condicionada (por estímulos)"¹⁴³. Por que a presença do objeto torna tal complacência patologicamente condicionada? A resposta vem da sua semelhança com o modo de agir segundo as inclinações, que geraria determinações contingentes para as ações, ou seja, no qual a vontade seria algo sempre particular sem fundar-se sobre a lei objetiva, principal desafio de Kant para assegurar a universalidade da ação moral e incondicionalmente boa. Kant aproxima a faculdade prática inferior e a complacência no agradável fazendo uma referência direta à inclinação vinculada ao gosto:

No que concerne ao interesse da inclinação pelo agradável, qualquer um diz que a fome é o melhor cozinheiro [tempero!] e que pessoas de apetite saudável gostam de tudo, desde que se possa comê-lo.¹⁴⁴

A intenção de Kant nessa aproximação necessária com o elemento prático em geral é marcar que, quanto ao prazer no agradável, não há liberdade, porque há um interesse na sua presença, ou seja, condicionando o prazer: “um objeto da inclinação (...) **não nos deixa nenhuma liberdade para fazer** de qualquer coisa um objeto de prazer para nós mesmos”¹⁴⁵. E conclui: “todo interesse pressupõe necessidade ou a produz”¹⁴⁶. “Necessidade” assume o mesmo sentido da causalidade mecânica, na qual a uma causa sucede *necessariamente (condicionando)* um efeito; e, de modo semelhante, agimos segundo a inclinação, quando o que importa é a satisfação de um desejo.

¹⁴³ *CJ*, §5, B14, V, 209.

¹⁴⁴ *CJ*, §5, B16, V, 210.

¹⁴⁵ *CJ*, §5, B15, V, 210. [grifo nosso].

¹⁴⁶ *CJ*, §5, B15/16, V, 210

Tal sentimento de prazer, porque não é livre do objeto e porque depende da sua presença e se interessa por sua existência para que nela tenha sua permanente fonte de satisfação é, assim, um prazer material, um desejo pelo objeto:

Que meu juízo sobre um objeto, pelo qual o declaro agradável, expresse um interesse pelo mesmo, já resulta claro do fato que mediante sensação ele suscita um desejo de tal objeto, por conseguinte a complacência pressupõe não o simples juízo sobre ele, mas a referência de sua existência a meu estado, na medida em que ele é afetado por um tal objeto. Por isso, do agradável não se diz apenas: ele apraz [*gefällt*], mas: ele deleita [*vergnügt*].¹⁴⁷

É assim que o agradável enquanto deleite ou diversão (*Vergnügen*), segundo Kant, torna-se um prazer meramente material, isto é, que visa apenas a fruição levando em conta sua quantidade e intensidade, bem como sua repetição, cuja presença, como vimos, é sua incessante fonte de (in)satisfação. Uma instância ótima de prazer, nesse caso, seria o máximo possível em intensidade semelhante e por repetidas vezes: é por tal motivo que Kant associa esse tipo de prazer à uma condicionalidade, enfim, a uma mera animalidade, criticando os autores sensualistas da época.

Uma estética que leve em conta essa complacência rejeitada por Kant pode ser elaborada positivamente desde os pressupostos filosóficos apresentados, por exemplo, por Claude Adrien Helvétius¹⁴⁸ (1715-1771), considerado não apenas um seguidor das idéias empiristas de John Locke, na França do século XVIII, mas, sobretudo, um potencializador desta corrente e co-fundador de um sensualismo ético. Em linhas gerais, pode-se dizer que sua estética é fundada no prazer da comoção. Para Helvétius, belo é o que comove de modo vivaz, que nos surpreende. Por comoção, ele entende o frescor da sensação e sua vinculação com o novo: "Se se quer o novo nas obras de um artista, é porque o novo produz uma sensação de surpresa, uma comoção viva"¹⁴⁹. Aqui, o novo pode ser associado tanto às obras de arte quanto aos objetos da natureza, porque o

¹⁴⁷ CJ, §3, B9/10, V, 206/207.

¹⁴⁸ **HELVÉTIUS**, Claude Adrien. *Oeuvres Complètes*. Ed. Yvon Balaval. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 14 vol., 1967. Quanto às citações, para as obras *De L'Esprit* (*Do Espírito*, 1758) e *De L'Homme* (*Do Homem*, 1772) usaremos as abreviações E e H, respectivamente. Após o nome do livro, segue-se em algarismo romano o Discurso ou a Seção correspondente, seguido do número do capítulo e, entre parênteses, a página. A tradução é de nossa responsabilidade.

¹⁴⁹ H, VIII, 13(23).

critério é também o sentimento, a comoção, algo que nos toca e abala. Uma paisagem até então desconhecida (ou habitual, mas vista com uma luminosidade diferente da usual, como ele mesmo exemplifica) pode provocar tal sentimento, assim como uma poesia contemporânea desconhecida até então, por exemplo; do mesmo modo, personagens singulares e situações pouco comuns fariam um romance mais atraente. O objeto a ser considerado belo tem de trazer propriedades não habituais. Isso seria uma maneira de explicar, segundo Helvétius, que os jovens, porque teoricamente viveram e experimentaram menos, têm uma chance maior de ser arrebatados, assim como os mais velhos têm mais dificuldade em ser surpreendidos: "o hábito de uma impressão enfraquece a vivacidade"¹⁵⁰. Vivaz, comovente, pouco habitual, novo, arrebatador, assim teria de se apresentar o que ele chama de belo: *ce qui frappe vivement*.

Kant teve de excluir esse modo sensualista de entender o belo e a estética, pois terminaria sempre por remontar a um relativismo, afinal o interesse no objeto terminaria por caracterizar uma postura facciosa e parcial¹⁵¹, em última instância, um ceticismo do tipo "cada um tem seu gosto". Cabe lembrar que não somente para Helvétius¹⁵², mas também para Hume¹⁵³, que representa o cume das idéias empiristas no século XVIII, não havia uma preocupação especial (e torturante) em tematizar um fundamento universal para o gosto.

Dessa perspectiva, se há algo nesse tipo de complacência que pode, com toda clareza, fazer parte do sentimento do belo é sua imediaticidade, que é exatamente a mesma do deleite vinculado também a outros tipos de objetos que não são obras de arte. Tal imediaticidade, entretanto, não será suficiente para operar o movimento de inclusão do elemento hedônico, embora seja um aspecto importante, porque qualquer mediação será — seja desde a instrumentalidade ou da mera conceitualidade — mais uma característica do processo de exclusão.

¹⁵⁰ H, VIII, 13(24)

¹⁵¹ Cf. *CJ*, §2, B6/7, V, 205.

¹⁵² E, IV, 5(214-216).

¹⁵³ HUME, D. "Do padrão do gosto" In *Ensaio Morais, Políticos e Literários*. Trad. J.P.G. Monteiro. S. Paulo: Abril, 1984, pp. 317-327, aqui p. 325. Depois de considerar que "o bom senso, ligado à delicadeza do sentimento, melhorado pela prática, aperfeiçoado pela comparação, e liberto de todo preconceito" (p.324) seriam os elementos do verdadeiro padrão do gosto e da beleza, Hume, então, mais uma vez, reconhece que, em última instância, esgotando todos esses elementos, se houvesse uma disputa, "seria em vão que procuraríamos um padrão capaz de conciliar opiniões contrárias" (p.325).

1.b. A complacência no bom e as regras da arte/gosto

Outro tipo de prazer, mencionado por Kant, que teve de ser excluído do domínio da estética e do gosto, foi a complacência no bom. Tal prazer tem uma causa conceitual e, mesmo que pudesse fornecer universalidade aos juízos de gosto, foi excluída através do mesmo argumento apresentado contra o prazer entendido como deleite. Mais uma vez, a questão principal diz respeito não apenas ao que Kant entende como bom, mas, sobretudo, ao modo como é tratado o interesse característico desse tipo de complacência intelectual.

“Bom”, afirma Kant, “é aquilo que apraz por intermédio da razão por simples conceito”¹⁵⁴, ou seja, o que apraz de acordo com o que o objeto ou a ação deve ser¹⁵⁵. Apesar da distinção feita por Kant entre dois tipos de bom — o que apraz por si mesmo (absolutamente bom) e o que apraz mediadamente (enquanto instrumento, o bom para algo) —, ambos aprazem por intermédio da razão e dependem de um conceito. Não importa, entretanto, se se trata do conceito da ação moral e incondicionalmente boa que sua metafísica dos costumes permite pensar — o que poderia garantir um prazer estético universal na realização dessa ação, se o bom e o belo fossem entendidos como sinônimos — ou se se trata simplesmente da satisfação em um objeto particular e sua existência enquanto mera consequência da realização de uma ação. O principal ponto é que nos dois conceitos de bom — em si ou útil — há interesse, porque em ambos há mediação de um conceito do que o objeto ou ação deva ser.

Se, por um lado, no prazer proporcionado pelo agradável o problema era que, embora imediato, havia um interesse na existência do objeto; por outro lado, no prazer do bom, o problema é a completa falta de imediatividade e o interesse não mais simplesmente na presença do objeto, mas no conceito do que ele deve ser, ou seja, em um fim. Aqui chegamos ao núcleo da compreensão da complacência no bom, pois, para Kant, o que caracteriza radicalmente o conceito de bom, quanto ao tipo de interesse que se pode associar a ele, é sua relação com o conceito de fim, inexistente no interesse

¹⁵⁴ *CJ*, §4, B10, V, 207.

¹⁵⁵ Diferentemente, no caso da vontade perfeita, na qual não há distinção entre o que é e o que deve ser, quanto ao que é bom, pode-se dizer que o bom apraz de acordo com o que o objeto ou ação é.

ligado ao agradável e ao deleite: “para dizer se ela [a complacência] é boa, tem-se que ainda dirigi-la pela razão a fins, ou seja, como um estado que nos torna dispostos para todas as nossas ocupações”¹⁵⁶. Nessa passagem, Kant tenta esclarecer a confusão corrente na sua época entre o agradável e o bom, associando o primeiro a uma satisfação imediata, ao gozo (*Genuß*), e o segundo a uma satisfação absoluta: “Somente através do que o homem faz sem consideração do gozo, em inteira liberdade e independentemente do que a natureza também passivamente poderia proporcionar-lhe, dá a ele um valor absoluto à sua existência [*Dasein*] enquanto existência [*Existenz*] de uma pessoa.¹⁵⁷” Dizer que tal avaliação ou complacência depende do conceito de liberdade, é dizer que a complacência depende de um fim determinado entendido como seu fundamento.

Essa é a origem do problema enfrentado por Kant na sua discussão contra a unidade entre o moralmente bom e o belo, mas explica também o repúdio expresso por ele quanto a uma produção/recepção artística orientada segundo conceitos. Dizer que o belo apraz ou que o prazer no sentimento do belo tem sua origem no bom ou, ainda, dizer que ele apraz (ou que é belo) porque é perfeito e porque tem estas ou aquelas propriedades, tudo isso é o mesmo — pelo menos do ponto de vista do julgamento e da sua dependência do conceito. Na “Dialética da Crítica da Faculdade de Julgar Estética”, Kant expõe sua posição contra um tipo de estética que tem no conceito sua determinação, seja de uma perspectiva subjetivista, que leva em conta o belo enquanto um sentimento ou um prazer, seja desde uma objetividade do belo segundo as características que a obra de arte bela/bom gosto teria de apresentar. Em ambos, o que se tem são regras que, ao determinar a produção e o formato da obra de arte, determinam também — ou pelo menos conduzem — a apreciação daquilo que se considera arte/gosto:

Quando se julgam objetos simplesmente segundo conceitos, toda a representação da beleza é perdida. Logo, não pode haver tampouco uma regra, segundo a qual alguém devesse ser coagido a reconhecer algo como belo.¹⁵⁸

¹⁵⁶ *CJ*, § 4, B12, V, 208.

¹⁵⁷ *CJ*, §4, B13, V, 208/209.

¹⁵⁸ *CJ*, §8, B25, V, 215.

Quando Kant diz que não pode haver regras que orientem o gosto e, logo em seguida, critica as regras de produção da arte a partir de uma crítica à finalidade das obras, é porque, quando se determinam os princípios a ser obedecidos pelo artista, condiciona-se, de algum modo, também a maneira que essa mesma obra será recebida e apreciada.

A Estética Clássica do século XVIII, orientada pela construção de um conjunto de regras para a produção/recepção de arte, teve uma clara inspiração nas conquistas da eficiência metodológica da ciência. Determinava-se, assim, com precisão não somente como deve ser o trabalho de criação do artista, mas, principalmente, o procedimento do crítico de arte, cujo papel era mostrar tais parâmetros da criação julgando a obra. Desse modo, a validade universal da arte tinha propriedades claras e distintas, mas terminariam por determinar ou induzir o modo como sentimos tal prazer, pois poderíamos ir para uma apresentação teatral (ou de obras de arte) conhecendo previamente a crítica e ajuizá-la segundo esses parâmetros de criação expostos pelo crítico, por exemplo, ou seguir uma determinada opinião. Esta Estética, em certo sentido conceitual, teve de ser excluída por Kant, porque uma estética objetiva ou científica não podia preservar nem a subjetividade espontânea e imediata desse sentimento, nem tampouco a autonomia do espectador frente à obra a ser julgada. Uma autonomia, que, como vimos, não encontra respaldo nem em estéticas regida por conceitos, nem tampouco na estética sensualista, afinal:

“o agradável e o bom têm ambos uma referência à faculdade de apetição e nessa medida trazem consigo, aquele uma complacência patologicamente condicionada (por estímulos), este uma complacência prática pura, que é determinada, não simplesmente pela representação do objeto, mas ao mesmo tempo com a representada conexão do sujeito com a existência do mesmo”¹⁵⁹.

Tanto no agradável quanto no bom a autonomia se vê restrita ao conceito de interesse. A autonomia reflexiva, por outro lado, é desinteressada por completo, seja no objeto seja no conceito. Nesse caso, sobre que princípio, então, repousaria o sentimento do belo defendido por Kant?

¹⁵⁹ *CJ*, §5, B14, V, 209.

2. Princípio da conformidade a fins como fundamento do gosto: o prazer e a percepção refletida

Para Kant, o principal desafio com relação aos juízos de gosto era encontrar um princípio *a priori* e assegurar que o prazer vinculado ao sentimento do belo não corresse o risco da contingência empírica da subjetividade, que o gosto não tivesse um valor egoístico, contra uma estética do deleite, mas que valesse “necessariamente como plural”¹⁶⁰, embora do ponto de vista subjetivo, contra uma estética conceitual. Trata-se da temática da “Dialética da Crítica da Faculdade de Julgar Estética”, da disputa entre o racionalismo e o empirismo da crítica do gosto.

Sobre a Dialética no pensamento kantiano, temos a definição da *Crítica da razão pura* quando o tema é o limite do seu uso teórico. A Dialética é o conflito inevitável da razão consigo mesma. A razão pura teórica, quando ultrapassa os limites da experiência, depara-se com a elaboração de idéias contraditórias que não poderiam, através de uma demonstração empírica — porque são idéias apenas — solucionar uma eventual disputa. Enquanto princípios racionais, no entanto, apenas poderiam ter sua contradição lógica (ou formal) indicada —, o que não seria suficiente para desfazer a ilusão provocada pelo uso das categorias para além da experiência. Tal ilusão só se desfaz quando Kant declara a distinção transcendental entre fenômeno e *noumenon*, que transfere cada uma das idéias em disputa para domínios distintos¹⁶¹. Na Dialética da crítica do gosto há também um conflito, oriundo da antinomia dos princípios internos da possibilidade da própria crítica do gosto, algo completamente distinto da mera contradição de juízos particulares sobre o agradável ou desagradável — com os quais teríamos uma dialética do gosto dos sentidos, e não da crítica do gosto.

Os princípios da crítica do gosto em disputa são: a) um subjetivo: “cada um tem seu próprio gosto”¹⁶², do qual provém a tese “o juízo de gosto não se funda sobre

¹⁶⁰ *CJ*, §29, B130, V, 278.

¹⁶¹ Cf. Terceira antinomia da “Dialética Transcendental” da *CRP*.

¹⁶² *CJ*, §56, B232, V, 338.

conceitos”¹⁶³; b) um objetivo: “...não se pode disputar sobre o gosto”¹⁶⁴, do qual provém a antítese “o juízo de gosto funda-se sobre conceitos”¹⁶⁵. A antinomia está posta: o juízo de gosto não se funda sobre conceitos, porque, se se fundasse sobre conceitos, poder-se-ia disputar sobre eles, isto é, poder-se-ia atingir, através do conflito, uma unanimidade, o que ocorre no caso dos conceitos determinantes; e, por outro lado, funda-se sobre conceitos, pois, se não se fundasse sobre eles, não haveria uma única discussão sobre a unanimidade no gosto, mas há discussões dessa natureza no gosto, o que indica sua fundação sobre conceitos. Embora Kant faça uma distinção entre disputar (*disputieren*) — oposição recíproca entre conceitos que são princípios, e assim almejam uma universalidade *a priori* — e discutir (*streiten*) — também uma oposição recíproca, mas sem ter o pré-requisito de envolver princípios —, permanece o conflito, pois tanto no discutir como no disputar os conceitos “procuram produzir sua unanimidade através da oposição recíproca de juízos”¹⁶⁶. O conflito é, portanto, inevitável dado que no gosto não se chega à unanimidade alcançada pelo conceito determinante, mas sempre se busca uma unanimidade. É preciso, assim, esclarecer a que tipo de conceito o gosto se refere, porque só a referência a um conceito possibilitará a fundamentação de uma validade necessária¹⁶⁷. Sabe-se, contudo, que ele não se funda sobre conceitos determinados, porque o objeto a ser determinado é um mero sentimento. Então, que tipo de conceito fundaria o gosto?

Há dois tipos de conceitos, os determináveis por predicados da intuição sensível, que são os do entendimento, cuja aplicação resulta no uso teórico da razão, e os indetermináveis em relação ao uso teórico, isto é, as idéias, que não podem ser determinadas sensivelmente¹⁶⁸. E, como o juízo de gosto não pode ser um conhecimento do objeto [*Gegenstand*] — pois se refere a um sentimento —, então terá como seu fundamento não um conceito determinado teoricamente, mas sim um conceito indeterminável sensivelmente. Trata-se de um fundamento em geral da conformidade a fins subjetiva da natureza e da arte para com a faculdade do Juízo.

¹⁶³ *CJ*, §56, B234, V, 338.

¹⁶⁴ *CJ*, §56, B233, V, 338.

¹⁶⁵ *CJ*, §56, B234, V, 338.

¹⁶⁶ *CJ*, §56, B233, V, 338.

¹⁶⁷ Cf. *CJ*, §56, B234/235, V, 339.

¹⁶⁸ Cf. *CJ* §56, B235, V, 339.

Com a introdução desse conceito, a antinomia está desfeita e pode ser reformulada do seguinte modo: a tese, “o juízo de gosto não se fundamenta sobre conceitos *determinados*”¹⁶⁹ e antítese, “o juízo de gosto, contudo, se funda sobre um conceito *indeterminado*”¹⁷⁰. Este conceito indeterminável e inadequado para o conhecer é uma idéia da razão, que mais uma vez — a primeira foi a da “Dialética” da razão pura teórica com a idéia da distinção entre coisa em si e fenômeno — tira princípios de uma antinomia. Mas que tipo de idéia é essa? Uma idéia da razão? Idéias, de um modo geral, significam: “representações que se referem a um objeto de acordo com um princípio”¹⁷¹, sem, contudo, poder conhecer o objeto ao qual se referem. Podem ter, como vimos, uma função unificadora de conceitos do entendimento, referindo-se de modo regulativo a conceitos objetivos. Entretanto, as idéias também podem ser estéticas, quando estão relacionadas a uma intuição, de modo imediato e segundo o princípio subjetivo da conformidade a fins. Na idéia estética, o que está conforme a fins é a intuição do objeto, que entrará em acordo com a forma geral do julgamento, com as faculdades do conhecimento em geral, entendimento e imaginação. A idéia estética é uma intuição, uma representação inexponível da imaginação, que ocorre quando não se pode “conduzir a conceitos uma representação da faculdade da imaginação”¹⁷²; nenhum conceito pode adequar-se a essa intuição; logo, por essa via, não há conhecimento. Do mesmo modo que os conceitos da razão não são alcançados pelas intuições da faculdade da imaginação, também os conceitos do entendimento não alcançam a “inteira intuição interna da faculdade de imaginação”¹⁷³, tendo em vista sua participação na razão através das idéias estéticas. A imaginação, portanto, apresentar-se-á com suas idéias estéticas, por um lado, no campo da razão-prática — pois se trata de um conceito indemonstrável sensivelmente — ; por outro lado, no campo da razão-teórica — pois se trata de uma intuição. Intuição inexponível fundada sobre um conceito indeterminado e indeterminável por predicado sensível, eis a peculiaridade do sentimento de prazer da beleza e “a única chave para o deciframento desta faculdade oculta [o Juízo e a imaginação] a nós próprios em suas fontes”¹⁷⁴.

¹⁶⁹ *CJ* § 57, B237, V, 340.

¹⁷⁰ *CJ*, §57, B238, V, 340/341.

¹⁷¹ *CJ*, §57, B239, V, 342.

¹⁷² *CJ*, §57, B242, V, 343.

¹⁷³ *CJ*, §57, B242, V, 343.

¹⁷⁴ *CJ*, §57, B238, V, 341.

Com essa solução para a antinomia dos princípios do gosto da sua época, Kant funda o idealismo da conformidade a fins na natureza e na arte como princípio do juízo estético reflexivo, de modo que o gosto não se resume ao princípio do empirismo na crítica do gosto, segundo o qual “cada um tem seu próprio gosto”, nem tampouco ao racionalismo da crítica do gosto, segundo o qual o gosto se funda sobre conceitos determinados. No primeiro, o gosto não seria diferente do que agrada — a complacência na mera fruição —; no segundo, não seria distinto do bom ou da perfeição ou de um fim pré-estabelecido para a apreciação do belo ou da criação de arte. Kant também propõe um racionalismo, mas distinto do racionalismo de um realismo da conformidade a fins, que mantém uma relação objetiva e lógica entre a intuição e as faculdades de conhecer, como se, por exemplo, o conceito de perfeição fosse o fundamento dessa intuição¹⁷⁵. O racionalismo proposto por Kant relaciona a representação do objeto da natureza ou da bela-arte às condições de possibilidade de um juízo em geral fornecidas pelo entendimento, *como se* tal objeto tivesse sido criado com o fim de aprazer o homem na medida em que estivesse em conformidade com a forma geral dos juízos. Trata-se de um idealismo da conformidade a fins, que possibilita uma concordância da intuição (indeterminada porque se refere a um sentimento) para com a estrutura geral dos juízos, que não é nenhum conceito específico. Por isso, é uma concordância final (conforme a fins), mas sem um fim. Já o idealismo da conformidade a fins objetiva da natureza e da arte terá o homem (a estrutura do Juízo) como *fim efetivo* e intencional da arte e da natureza. Para Kant, as belas formações dos cristais ou das flores, por exemplo, poderiam sugerir tal fim efetivo, que estaria na base da sua produção, favorecendo a nossa faculdade da imaginação na sua apreensão a se adequar ao entendimento — parecendo terem sido criadas e escolhidas para conhecimento que podemos ter delas. Para muitas dessas formações, que parecem ter como fim nosso juízo reflexivo sobre elas, a mera mecanicidade fornece princípios suficientes para sua explicação¹⁷⁶ — não sendo preciso recorrer a uma causalidade final deste tipo. No juízo de gosto, entretanto, não há uma preocupação em saber o que a natureza é, nem “tampouco o que ela é como fim para nós, mas **como** a acolhemos”¹⁷⁷. Se a natureza tivesse, de fato, produzido

¹⁷⁵ Embora não seja o modo mais apropriado, isto é, estético, também é possível julgar a beleza teleologicamente, basta que se enfatize seu aspecto final de modo objetivo, assumindo que as belas formas da natureza foram, *efetivamente*, criadas para cultivar nossas faculdades de conhecimento. Cf. *CJ*, B303, V, 380, nota.

¹⁷⁶ Como a estalactite, segundo o exemplo de Kant, que “é simplesmente o produto da água que perpassa camadas de gesso [cálcio]” (*CJ*, B251, V, 349).

¹⁷⁷ *CJ*, §58, B252, V, 350 (Grifo nosso).

objetos tais que tivessem como fim a nossa complacência, então a conformidade a fins seria objetiva, e assim teríamos de “apreender da natureza o que deveríamos considerar belo”¹⁷⁸, de modo que não poderia deixar de existir uma submissão empírica ao que se considerasse belo. Isso implica uma heteronomia do juízo de gosto, que fundaria a representação objetiva do belo em seu conceito, sua lei. Todavia, isso seria inconcebível para a estética kantiana, já que “a faculdade de julgar estética é ela mesma legisladora com respeito ao juízo se algo é belo ou não”¹⁷⁹, é uma faculdade livre e autônoma quanto ao seu princípio. A conformidade a fins subjetiva repousa sobre a possibilidade de um livre jogo das faculdades de conhecimento, entendimento e imaginação, no qual uma favorece a outra no acolhimento do objeto representado como belo: ao intuí-lo, a imaginação concorda com a legalidade do entendimento, com a natureza do sujeito, sem uma submissão esquemática do tipo que ocorre na construção do conhecimento. Da mesma maneira, acontece na arte bela, cuja complacência é conforme a fins e não um fim determinado; suas regras são fornecidas, não pela ciência ou pelo entendimento, mas pelo gênio, através da idéia estética.

O princípio universal do gosto é encontrado na estrutura do conhecimento, pois “somente onde a faculdade da imaginação em sua liberdade desperta o entendimento e este sem conceitos traslada a faculdade da imaginação a um jogo regular, aí a representação comunica-se [universalmente] não como pensamento mas como sentimento interno de um estado de ânimo conforme a fins”¹⁸⁰, isto é, de acordo com a estrutura formal (organização das faculdades) que cada um possui para conhecer objetivamente. Ou seja, com a estrutura formal que usamos para representar objetos em geral. Aqui, entretanto, já iniciamos um aprofundamento do princípio do ajuizamento do belo que diz respeito ao elemento cognitivo do belo. Trata-se, em todo caso, de uma zona de fronteiras e trocas entre os elementos do ambiente do belo, que separamos com intuito didático de melhor organizar e expor as complexas relações que se escondem atrás do sentimento do belo. Isso porque, de fato, “a complacência no belo tem que depender da reflexão sobre um objeto, que conduz a um conceito qualquer (sem determinar qual)”¹⁸¹. Isso quer dizer que o sentimento do belo funda-se na capacidade

¹⁷⁸ *CJ*, §58, B252, V, 350. Neste, ter-se-ia o realismo da conformidade a fins.

¹⁷⁹ *CJ* §58, B252, V, 350.

¹⁸⁰ *CJ*, §40, B161, V, 296.

¹⁸¹ *CJ*, §4, B11, V, 207.

reflexiva e na sua competência em conduzir a forma do objeto a um conceito indeterminado, à conformidade a fins que essa forma permite pensar.

O movimento de inclusão do elemento hedônico acontece justamente porque se chega a uma definição positiva do sentimento do belo: trata-se de um prazer reflexivo. Sabe-se, contudo, que tal característica terá de respeitar as exclusões realizadas acima, isto é, terá de assumir que tal prazer é desinteressado. A positividade de sua definição terá origem no esforço de incluir, indiretamente, a corporeidade presente no deleite e a formalidade presente no prazer conceitual. Essa nova fase no processo de construção do ambiente do belo, é o que passamos a expor.

3. Movimento de inclusão: prazer no belo enquanto percepção refletida formal, embora não-conceitual e corporal, embora não-sensível

Através do princípio da conformidade a fins formal temos o terceiro tipo de prazer, o do juízo estético reflexivo sobre o belo, cuja complacência é pura, mas desinteressada. Não há, portanto, um interesse na existência do objeto, como na complacência do agradável, que é um prazer sentido na sensação, um desejo pelo objeto ou, como na complacência do bom, que é ligada a um interesse no conceito. Há, portanto, três tipos de complacência. O prazer enquanto deleite, que se refere à inclinação. O prazer enquanto estima — com um valor objetivo —, que se refere à ação moralmente boa ou ao bom¹⁸². E, por fim, a complacência pura no belo, que apraz simplesmente e se refere a um favor, a uma graça (*Gunst*).

É certo dizer que o interesse na lei moral, que determina a vontade e o querer, significa um desinteresse com relação às inclinações e ao que é desejado, mas quanto ao desinteresse estético-reflexivo, temos algo completamente distinto “(...) a satisfação do gosto em relação ao belo é, única e exclusivamente, uma complacência desinteressada e livre; pois nenhum interesse, nem o dos sentidos, nem o da razão arranca aplausos¹⁸³”. Liberdade esta também distinta da pertencente à moral, pois é uma liberdade relativa à

¹⁸² Esse valor é o que Kant considera objetivo em sua filosofia prática. Em outros sistemas, o valor objetivo poderia ser a perfeição, a harmonia, a felicidade, etc.

¹⁸³ *CJ*, §5, B15 V, 210.

determinação do conceito, portanto na moral, em seu sentido positivo, o conceito de liberdade é o da própria lei moral. Para nós, entretanto, basta que consideremos o juízo sobre o belo como um prazer que se funda no mero ajuizar desinteressado. O que significa isso?

Trata-se de uma complacência sentida pela comparação de forças das faculdades do entendimento e da imaginação, comparação esta que fora provocada pela forma do objeto intuído obedecendo a uma conformidade a fins: “a complacência no belo tem que depender da reflexão sobre um objeto, que conduz a um conceito qualquer [indeterminado]”¹⁸⁴. Conduzir a um conceito quer dizer que o entendimento, no jogo das faculdades, consegue imprimir sua força contra a imaginação, porém esta não permite que um conceito dê o contorno que o entendimento está acostumado a traçar quando a intenção é conhecer o objeto (*Objekt*) enquanto objeto do conhecimento (*Gegenstand*). Logo acima falamos que, nesse jogo, uma faculdade favorece a outra. Isso acontece seja por causa da força contrária provinda da outra faculdade, seja simplesmente porque se trata de um jogo ou brincadeira. É importante lembrar que não há uma faculdade vencedora; do ponto de vista do jogo, a reflexão nada mais é do que um exercício de medição ou de comparação de forças que a forma do objeto intuído provocou, gerando ora prazer ora desprazer conforme o (des)equilíbrio das forças. A comparação é a reflexão. Trata-se de um juízo que é “meramente contemplativo, isto é, um juízo que, indiferente em relação à existência do objeto, só considera sua natureza em comparação com o sentimento de prazer e desprazer”¹⁸⁵. Essa indiferença contemplativa e comparativa, entretanto, não pode se deixar confundir com uma espécie de ascese e nulificação da existência do que é intuído ou de si próprio, pois apesar de esse prazer ser promovido pelo e promover o cultivo das faculdades de conhecimento, tal fundamento subjetivo e formal não dispensa a intuição e a representação do objeto, como ponto de partida. Veremos em breve, inclusive, que o sentimento do belo, embora fundado no jogo das faculdades, algo completamente formal e abstrato, não se distancia por completo da corporalidade.

A forma da finalidade é o princípio *a priori* do Juízo, é o fundamento do sentimento de prazer e desprazer. Um princípio que contém apenas a forma do fim (ou

¹⁸⁴ *CJ*, §4, B11, V, 207.

¹⁸⁵ *CJ*, §5, B14, V, 209.

da finalidade), só pode comparar representações com suas faculdades ou as faculdades entre si. Nada pode determinar. O sentimento de prazer antecede esse princípio? Kant nos responde: “somente pela influência que uma representação [a forma do objeto belo ou feio] tem, mediante esse sentimento [prazer ou desprazer], sobre a atividade dos poderes da mente [imaginação e entendimento], pode-se precariamente explicá-lo [o prazer]”¹⁸⁶. Tem-se, portanto, a representação provocando um sentimento, cujo fundamento é a atividade dos poderes da mente, forma dos juízos lógicos em geral. Antes de a representação ser sentida, é possível refletir sobre os poderes da mente, isto é, compará-los a partir de uma conformidade a fins formal. Por isso, trata-se de um idealismo da conformidade a fins. Ou seja, não se pode representar objetivamente tal princípio, mas pode-se pensá-lo, isto é, pensar no modo como as faculdades se dispõem uma frente a outra¹⁸⁷.

A complacência no belo tem uma origem reflexiva e, em última instância, como veremos no capítulo seguinte, é justamente essa característica que permitirá a Kant uma defesa de universalidade dos juízos de gosto. Essa foi a parte mais formal do sentimento do belo. Formal, sem precisar ser conceitual, sem precisar depender de um conceito do que o objeto deva ser. Daqui em diante, entretanto, é preciso mostrar como ele é corporal, apesar da sua formalidade e sem comprometer o argumento que defende sua universalidade.

Trata-se, de fato, de um sentimento peculiar, porque no ajuizamento do sentimento do belo tal forma do que é representado, e que é dada e que **afeta** o ânimo, tem seu fundamento num jogo das faculdades do entendimento e da imaginação, na mera forma da conformidade a fins da representação de um objeto (do modo em geral de representá-lo). Essa afecção, que já era distante da sensação dos sentidos, coloca-se, assim, ainda mais longe de uma corporalidade, tem seu princípio no jogo meramente formal entre a força legislativa do entendimento e a liberdade da imaginação sem referência ao objeto, a uma intuição externa, enfim, ao corpo em geral. Somente desde a perspectiva do jogo de forças entre tais potências — que não se deixam aprisionar ou determinar uma pela outra — podemos entender o sentimento de prazer que é

¹⁸⁶ “Introdução A” da *CJ*, VIII, XX, 232 (KANT, I. “Primeira Introdução à *CJ*”, In *Textos Selecionados*. Trad. R.R.T.Filho, S.Paulo: Abril, 1980, Seção VIII).

¹⁸⁷ Cf. Introdução A” da *CJ*, VIII, XX.

experimentado como belo. Como, então, essa afecção prazerosa formal ou esse prazer da “percepção refletida”¹⁸⁸ (*reflektierte Wahrnehmung*) pode ser de algum modo corporal?

Para Kant, depois de encontrado o fundamento do gosto, “pode-se agora comparar com a recém-concluída exposição transcendental dos juízos estéticos também a fisiológica (...) para ver aonde leva uma exposição meramente empírica do sublime e do belo”¹⁸⁹. A intenção de Kant, na seqüência dessa passagem, é ratificar que uma investigação empírica sobre os fundamentos do gosto, isto é, que uma investigação das “leis empíricas das mudanças de ânimo” serviriam apenas como matéria rica para uma investigação transcendental, essa sim essencial para uma crítica do gosto. Nossa proposta, ao mostrar tal procedimento de inclusão do elemento hedonista, não é repensar o fundamento do gosto desde suas bases empíricas, mas ir adiante uma vez asseguradas as análises transcendentais e formais.

Nesse sentido, se se observa que quando a forma da representação é referida ao sujeito, quando ela o afeta, ela é referida também ao seu sentimento da vida: “aqui [no gosto] a representação é referida inteiramente ao sujeito e na verdade ao seu sentimento de vida”¹⁹⁰, então poderia haver um aspecto corporal no ajuizamento do belo, pois, para Kant, o sentimento da vida desvinculado do corpóreo é apenas o ânimo, é apenas a consciência de sua existência sem nenhum sentimento de bem-estar ou mal-estar:

A vida sem o sentimento do organismo corporal é simplesmente consciência de sua existência, mas nenhum sentimento de bem-estar ou mal-estar, isto é, da promoção ou inibição das forças vitais; porque o ânimo é por si só inteiramente vida, e obstáculos ou promoções têm que ser procurados fora dela e contudo no próprio homem, por conseguinte na ligação com seu corpo¹⁹¹.

Se pudermos pensar o sentimento do belo como um dos vários modos — dentre os quais também se encontra o deleite — em que tal promoção das forças vitais acontece, mas

¹⁸⁸ *CJ*, B XLVI, V, 190-191.

¹⁸⁹ *CJ*, B 128, V, 277.

¹⁹⁰ *CJ*, B 4, V, 204.

¹⁹¹ *CJ*, B 129, V, 277/278.

que, por sua peculiaridade obedece a um princípio *a priori*, então o sentimento do belo seria corporal.

Comparando o belo ao sublime com o intuito de introduzir as diferenças entre estes dois tipos de prazer estético, Kant diz o seguinte: “enquanto o belo comporta [*führt*] diretamente um sentimento de promoção da vida, e por isso é vinculável a atrativos e a uma faculdade da imaginação lúdica, o sentimento do sublime é um prazer que surge só indiretamente, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais”¹⁹². Poderíamos, assim, dizer que se o belo conduz/comporta um sentimento de promoção da vida e se tal promoção deve ser encontrada no corpo, o sentimento do belo é, em alguma medida, corporal.

O argumento pode, pois, ser resumido do seguinte modo:

1. O *Gemüt* por si só é apenas vida (“*Lebensprinzip oder bloß Bewußtsein seiner Existenz*” (CJ B129));
2. Inibição e obstáculo (*Hemmung/Hindernis*) ou promoção da vida (*Lebensprinzip*) deve ser procurado no corpo (CJ B129);
3. O belo comporta [*führt*] diretamente um sentimento de promoção do princípio da vida;
4. Se o sentimento do belo constitui uma promoção das forças vitais ou do sentimento da vida (3), então tal sentimento seria, em *alguma instância*, corporal.

A partir daí, não haveria mais necessidade de ir adiante na pesquisa e de se perguntar sobre qual corporalidade seria possível, pois haveria alguma e isso já completaria a composição do ambiente do belo, que é a articulação de seus elementos quanto aos movimentos de exclusão e de inclusão. No entanto, uma questão foi criada: que tipo de corporalidade é possível se ela, de fato, ocorre nesse contexto formal do belo?

¹⁹² CJ, B75, V, 244/245.

De um ponto de vista geral, Kant entende o corpo enquanto fenômeno, mas no seu livro *Antropologia desde um ponto de vista pragmático*¹⁹³, Kant expõe tal tema mais detalhadamente. No §15, a sensibilidade (*Sinnlichkeit*) é apresentada como sendo de dois tipos, a da imaginação, quando há intuição sem a presença do objeto e a dos sentidos, quando na presença do objeto. Esta última pode ser externa (*äußeren Sinn*), quando o corpo humano é afetado através das coisas corpóreas (*körperliche Dinge*) ou interna (*inneren Sinn*/"*sensus internus*"), quando o corpo é afetado pelo ânimo (*Gemüt*). Ainda no §15, a sensação interna — descrita como diferente da faculdade da percepção (*Wahrnehmungsvermögen*) — também pode ser entendida enquanto sentido interior (*inwendigen Sinn* ou *sensus interior*), quando (des)prazer ou o estado do sujeito está em questão. Essa distinção obedece ao trabalho dos §§1-3 da *CJ*, nos quais, como vimos no início do capítulo, Kant separa a sensação objetiva (externa em vista do conhecimento, os fenômenos) da sensação subjetiva, da qual faz parte o sentimento de prazer tanto no agradável (contingente e particular) quanto no belo (necessária e universal). Entretanto, por causa da sua pretensão à universalidade, o sentimento do belo deveria ser visto como interno em uma dupla perspectiva: é um prazer (*sensus interior*), mas reflexivo. Ele não apenas se refere ao estado do sujeito, mas também ao jogo das faculdades do entendimento e da imaginação. Se pudermos simular uma conta de multiplicação na qual cada interno é uma negatividade, então, como resultado, teríamos uma positividade, $(-1)^2 = 1$. Mas isso jamais explicaria como essa positividade corporal do sentimento do belo poderia ser vista como distinta da positividade da corporalidade dos cinco sentidos. E já sabemos que deve haver uma corporalidade especial.

No §16 da *Antropologia*, Kant continua desenvolvendo o tema da sensação dizendo que as impressões corporais podem ser também de dois tipos: as do tipo vital-livre (*Vitalempfindung* ou *sensus vagus*) e as do tipo fixo-orgânica (*Organempfindung* ou *sensus fixus*). Segundo ele, são vitais as sensações corporais que não estão ligadas aos cinco sentidos, independentemente de suas peculiaridades quanto à contingência ou universalidade¹⁹⁴. O principal aspecto a se observar aqui é que essas sensações especiais

¹⁹³ Cf. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Hamburg: Felix Meiner, 1980, §§15-16. [Ak. Bd. VII, 153/154].

¹⁹⁴ "Die Empfindung der Wärme und Kälte, selbst die, welche durchs Gemüth erregt wird (z.B. durch schnell wachsende Hoffnung oder Furcht), gehört zum Vitalsinn. Der Schauer, der den Menschen selbst bei der Vorstellung des Erhabenen überläuft, und das Gräuseln, womit Ammenmärchen in später Abendzeit die Kinder zu Bette jagen, sind von der letzteren Art; sie durchdringen den Körper, so weit als in ihm Leben ist" (*Anthropologie*, §16, VII, 154).

do tipo vital-livre têm uma origem não corporal, mas com efeitos corpóreos. Kant nos dá alguns exemplos de sensações vitais: uma espécie de frio que se sente quando se está com medo, por exemplo, ou ainda o caso do sentimento do sublime. Kant não explicita onde classificar o sentimento do belo, mas caso haja, na sua taxonomia das sensações, alguma possibilidade de incluir a corporalidade do sentimento do belo, provavelmente tratar-se-á de uma sensação ou impressão corporal livre/vital, assim como o próprio sublime, embora em um direcionamento contrário, a saber, promovendo a vida.

A música poderia ser um bom exemplo para mostrar com mais clareza onde essa corporalidade do sentimento do belo aparece, apesar de ela ocupar na *CJ* uma posição hierárquica inferior, se comparada à pintura ou à poesia. O aspecto corporal do sentimento do belo ligado à música é entendido por Kant como associado ao deleite ou à amenidade¹⁹⁵, o que o faz pensar nas interações e vinculações entre deleite e beleza, enfim, sobre uma possível complacência desinteressada no deleite vinculada ao belo no jogo das sensações que a música proporciona. Para Kant, o que torna a música bela é sua estrutura formal: “o essencial consiste na forma, que convém à observação e ao ajuizamento e cujo prazer é ao mesmo tempo cultura e dispõe o espírito para idéias”¹⁹⁶. Mesmo nas artes mais abstratas ou formais, ou melhor, justamente nelas, é possível algum grau de corporalidade no sentido que defendemos, isto é, seguindo todo o percurso formal do gosto ou do ajuizamento do belo.

Essa posição especial do belo também pode ser vista no último parágrafo do primeiro momento da Crítica da Faculdade de Julgar, que trata justamente de que tipo de prazer é o belo. Kant exclui os prazeres extremos: nem somente corporal e animal, nem somente mental e espiritual. O sentimento do belo é um sentimento humano, sentido por homens apenas. O belo não é um sentimento do/no agradável (cuja origem é sensível e sensualista), nem um sentimento ou disposição intelectual (cuja origem é conceitual e racionalista), assim como vimos no movimento de exclusão. Para Kant, a exclusão desses extremismos do sentimento de prazer equivale, por um lado, à exclusão da mera animalidade, de um sentimento de deleite que o homem compartilha com os

¹⁹⁵ *CJ*, B220/221, V, 329: „Sprache der Affekte“ (língua dos afetos).

¹⁹⁶ *CJ*, B 214, V, 325/326.

animais e, por outro, à exclusão de prazeres meramente espirituais. O homem pode experimentar o belo somente porque é, ao mesmo tempo, racional (dotado de espírito) e animal (dotado de corpo).

Concluimos, então, afirmando que o fato de o sentimento do belo em Kant ter um princípio formal — o da conformidade a fins das representações em geral — não o desvincula automaticamente de uma corporalidade. Ou seja, não é porque uma forma é seu ponto de partida que do belo deva ser excluída toda corporalidade; podemos observar que mesmo num nível em que a distinção entre forma e conteúdo foi superada, no qual só há interioridade e temporalidade, há ainda uma corporalidade: a do tipo vital. Logo, o sentimento de promoção da vida, vinculado ao sentimento do belo, mostra ou, no mínimo, aponta para um nível de sensação distinto da sensação dos sentidos, quer objetivo, quer subjetivo, porém igualmente corporal.

Para uma melhor compreensão e um aprofundamento dessa complexa relação entre corpo e espírito seria interessante uma investigação a partir dos recursos fenomenológico-hermenêuticos no sentido de esclarecer se há uma passagem entre esses dois domínios e, havendo, como aconteceria. Se, por outro lado, não houver, caberá então entender que tipo de relação se estabelece entre corpo e espírito. Tudo isso no sentido de aprofundar questionamentos para que se assegure o tipo de conexão instaurada entre o princípio formal do belo e a corporalidade presente no seu ajuizamento.

Capítulo IV

Elemento cognitivo

No desenvolvimento do elemento hedônico, quanto ao movimento de exclusão, tivemos a preocupação em mostrar quais eram os tipos de prazer desvinculados do sentimento do belo. Para isso, entretanto, tivemos de definir preliminarmente a diferença entre dois tipos de sensibilidade: a da percepção e a do sentimento, separando a objetividade da subjetividade da sensação. Com isso, antecipamos — por causa da presença de algumas características em mais de um elemento do ambiente do belo — a introdução da percepção enquanto parte constitutiva do conhecimento, para daí distinguir que tipo de sensação (não) faz parte do belo. A percepção objetiva foi, então, excluída das análises sobre o belo, dando lugar a uma investigação sobre a subjetividade da sensação, a saber, sobre os prazeres do agradável, para, finalmente, mostrar que ele também não cabia na compreensão do belo. Isso fez parte da tarefa do movimento de exclusão do elemento hedônico. Poder-se-ia perguntar, então, por que retomar uma análise sobre a percepção objetiva, e sua função no conhecimento, para se entender o belo, se conhecimento e sentimento de prazer já foram suficientemente separados quando afirmamos que um dos aspectos cruciais que nos interessava na investigação do belo, quanto ao seu elemento hedônico, era o pano de fundo da subjetividade do sentimento vinculado ao belo e, jamais, o belo enquanto percepção.

A proposta do elemento cognitivo é, todavia, mais profunda quanto ao processo de exclusão e mais simples quanto ao processo de inclusão. O propósito é mostrar que tipo de *relação*, na estrutura do conhecimento, se estabelece entre as faculdades através da representação do objeto e por que tal relação é excluída da compreensão do belo. Na seqüência, ou seja, no movimento de inclusão, não se trata de incluir o sentimento do belo como um tipo de conhecimento, como tinha sido no elemento hedônico quando se incluiu um tipo especial de prazer. A meta é ver o que há de cognitivo ou o que há daquela relação cognitiva estabelecida entre as faculdades quando não se conhece coisa alguma com essas mesmas faculdades. Busca-se saber, na relação de determinação das faculdades de conhecimento para com a representação do objeto, como se articulam as

mesmas faculdades usadas para conhecer quando, entre tal representação e elas (as faculdades), há apenas uma conformidade a fins formal, ou seja, quando não há uma relação causal final que fundamente a representação do objeto através do conceito. Para tanto, é preciso entender um pouco mais detalhadamente como conhecemos e como aquelas relações se caracterizam e se articulam com a representação do objeto, tudo segundo a filosofia de Kant.

1. Movimento de exclusão

Do ponto de vista do contexto histórico da época de Kant, Baumgarten é a principal referência de uma defesa da estética enquanto relacionada diretamente à teoria do conhecimento. Ele entendeu o belo não só como uma qualidade do conhecimento, mas como uma maneira de se conhecer. Sua teoria do conhecimento era vasta o bastante para isso. Permitiu-lhe entender o belo como um estágio inferior do conhecimento, porém responsável pela perfeição do conhecimento sensível. Quando Baumgarten pensava em estética, ele visava, sobretudo, o talento de grandes poetas, que refletem e expressam seus conhecimentos em orações sensivelmente perfeitas, musicalmente agradáveis aos ouvidos. A tarefa desse talento era dizer, através da sensibilidade, o que a razão constrói logico-discursivamente privilegiando o significado e a coerência. Com Baumgarten, a poesia assumia uma posição de analogia com a razão e se tornava *philosophia poetica*. Na época do nascimento da ciência moderna, essa legitimação da estética enquanto conhecimento, embora simplória se considerarmos a autonomia da estética conquistada frente à ciência moderna nos séculos seguintes, assumiu uma posição de destaque nas considerações epistemológicas sobre a estética no século XVIII.

Kant, por outro lado, constrói uma rigorosa teoria do conhecimento, dividindo-a em várias instâncias e modos em que as faculdades humanas se relacionam entre si e com os objetos, seja como objeto em geral do pensamento (*Objekt*), seja como objeto da experiência (*Gegenstand*). A incrível articulação desenvolvida por Kant inclui a possibilidade de um conhecimento baseado na relação determinante e constitutiva com seu objeto, a saber, enquanto conhecimento teórico ou prático. Além dele, Kant também defende um relacionamento entre faculdades e objetos baseado em artifícios de regulação que algumas idéias da razão podem desempenhar, seja uma regulação do tipo

prático-moral, através de uma Idéia Moral do Mundo ou de um Fim Terminal, que orientariam a humanidade como um todo, seja do tipo reflexivo com uma função teórica, caso dos juízos teleológicos sobre objetos particulares (que não são determinados pelo conhecimento teórico constitutivo) visando reuni-los em leis (empíricas) mais gerais, ou seja, sempre supondo que tais objetos tenham como fim o conhecimento que podemos ter deles se eles pudessem ser determinados por nós, enfim, supondo que eles se adéqüem ao modo de conhecer de que dispomos. Com essa divisão perspicaz, Kant, então, diz que o belo não tem nada a ver com o conhecimento, nem de modo determinante (teórico ou prático), nem regulativo ou, ainda, teleológico-reflexivamente¹⁹⁷.

Toda essa organização que envolve o conhecimento se inicia na exposição sobre a Estética enquanto Estética Transcendental, um domínio do saber completamente distinto daquele que iria se ocupar com as investigações sobre o gosto, o belo, etc. E é na *Crítica da Razão Pura* que Kant inicia essa tarefa de organização. Para ele, o conhecimento teórico ou a experiência, ou seja, nosso conhecimento sobre as coisas empíricas do mundo depende de conceitos e intuições, ou seja, de forma e conteúdo. E há dois tipos de forma: os conceitos puros do entendimento ou as categorias e as formas da sensibilidade, que seriam as intuições puras do tempo e do espaço. Kant entendia que as noções de tempo e espaço, imprescindíveis para qualquer conhecimento das coisas do mundo, têm uma origem pura; que as intuições de tempo e espaço estão, de algum modo, presentes em nós antes de termos uma experiência: a própria experiência que temos dos objetos do mundo depende dessas duas formas da sensação. Para Kant, o trabalho da Estética Transcendental era investigar, na qualidade de ciência transcendental da sensação pura, as condições de possibilidade das formas da intuição espaço e tempo.

As relações que podemos estabelecer entre a Estética Transcendental e a Estética são caracterizadas, sobretudo, pelo aumento da amplitude do significado do termo

¹⁹⁷ Kant diz também que o sentimento do belo, por mais interior e formal que seja, não serve tampouco para conhecer-se a si mesmo: “Pois, no último caso [sensação], a representação é referida ao objeto; no primeiro [sentimento de prazer], porém, meramente ao sujeito, e não serve absolutamente para nenhum conhecimento, tampouco para aquele pelo qual o próprio sujeito se conhece” (CJ, §3, B9, V, 206). Vale lembrar a observação da *CRP*, na qual Kant expõe que a representação que temos de nós mesmos tem por fundamento as mesmas condições de temporalidade que as leis da natureza, ou seja, dependem da síntese de categorias e intuições.

“estética”; enfim, o que se observa é um alargamento do tipo de relação entre as faculdades entre si e entre elas e a representação do objeto. Ora, quando há conhecimento teórico, há uma conjunção entre forma (conceito) e conteúdo (intuição), entre o que a razão produz espontaneamente e o que ela recebe do mundo empírico, entre os conceitos puros do entendimento e as intuições das sensações que recebemos através dos cinco sentidos. A determinação acontece quando há conhecimento (ou vice-versa), isto é, quando os conceitos são aplicados à matéria. E, como tal aplicação leva em conta duas instâncias incomensuráveis, o puro do conceito enquanto forma e o empírico da intuição enquanto matéria, Kant viu a necessidade de um mediador para realizar a conjunção que é o conhecimento teórico, mas uma mediação que preservasse o caráter apodítico da espontaneidade dos primeiros: nos termos kantianos e de uma perspectiva lógica está em questão a pergunta crucial da *Crítica da Razão Pura*: como realizar juízos sintéticos *a priori*? Para isso ele sugere um esquema. O Esquematismo Transcendental da *Crítica da Razão Pura* tem como responsabilidade resolver essa mediação e terá na intuição pura do tempo seu principal apoio. O tempo, enquanto forma da sensibilidade, faz a mediação entre a matéria da sensibilidade e a forma do entendimento, porque guarda traços das duas instâncias: é pura e espontânea como a categoria, porque é considerada *a priori*, e é imediata como matéria, porque é uma intuição. Os princípios de todo conhecimento teórico que temos da natureza, segundo essa visão, dependem justamente da possibilidade *a priori* de construir leis puras sobre a natureza e que sejam ancoradas na objetividade assegurada por uma aplicação. A determinação que fazemos quando conhecemos caracteriza o principal tipo de relação que as faculdades do conhecimento estabelecem entre si e com seus objetos. É essa relação¹⁹⁸ que será excluída da experiência do belo.

Tal estrutura determinante é, portanto, excluída da compreensão do belo para dar lugar a uma estruturação reflexiva das mesmas faculdades. Essa nova articulação não contribui em nada para o conhecimento, a não ser teleológico-reflexivamente, e nunca de modo estético, como veremos no processo de inclusão. Uma das perguntas mais intrigantes da tradição interpretativa da *Crítica da Faculdade do Juízo* quanto a essa composição reflexiva das faculdades é: como fundamentar sua universalidade, se ela abre mão daquilo que Kant julgou ser a grande conquista do juízo determinante, a

¹⁹⁸ Relação que caracteriza também, *mutatis mutandi*, o conhecimento prático enquanto fundamentação da ação moralmente boa.

objetividade alcançada pelo uso/aplicação de categorias a intuições? E, também, a pureza e a conseqüente universalidade do gosto exigiriam que o juízo não fosse a mera aplicação de um conceito determinado? A geração de um juízo de gosto aplicado não seria incorreta se se considera uma beleza aderente, no entanto, estaria longe do domínio da pureza e da universalidade do belo. Como encontrar, então, um fundamento a priori e, ao mesmo tempo, não-determinante? Como fundamentar a universalidade e a necessidade sem uma aplicação ou sem recorrer a um fim determinado que fundamente o objeto enquanto conceito deste?

2. Princípio da conformidade a fins formal enquanto fundamento do gosto: o *sensus communis* e a comunicação da sensação

O fundamento do gosto é investigado por Kant enquanto o fundamento da Faculdade de Julgar em geral (*Urteilkraft*). É essa mesma faculdade que, na relação determinante com o objeto, subsume intuições sob os conceitos puros do entendimento. E é a partir da liberdade da Faculdade da Imaginação (*Einbildungskraft*) que a faculdade de julgar em geral consegue criar os esquemas necessários para tal subsunção. Só assim a faculdade de julgar torna possível o conhecimento, a saber, partindo da universalidade meramente formal dos conceitos puros do entendimento e criando esquemas para que eles sejam aplicados à matéria fornecida pelas intuições. Tais conceitos são tornados objetivos e válidos para qualquer um de acordo com esse processo. Essa faculdade imprescindível para o conhecimento teórico, entretanto, enquanto poder de julgar, é definida por Kant de modo mais amplo do seguinte modo:

O poder de julgar é duplo: o determinante e o reflexionante. O primeiro vai do universal ao particular, o segundo do particular ao universal. O último só tem validade subjetiva, pois o universal em direção ao qual ele progride a partir do particular é tão somente uma universalidade empírica – um mero análogo da universalidade lógica¹⁹⁹.

¹⁹⁹ *Lógica* (Jäsche), §81, IX, 131/132 [KANT, I. *Lógica*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992].

Essa definição breve e resumida será nosso ponto de partida para introduzir o principal desafio dos juízos de gosto, a investigação sobre sua universalidade, ou seja, sobre a legitimidade de tal “universalidade empírica”. Isso é tarefa da dedução dos juízos de gosto. Impõe-se uma dedução não apenas quando se reivindica uma necessidade objetiva, mas também quando se exige uma universalidade subjetiva ou quando se pressupõe um assentimento de todos²⁰⁰. A pergunta pela dedução é, portanto, a seguinte: o que me permite pressupor que todos tenham prazer (no belo) quando eu, individual e solitariamente, tenho prazer? Qual é o fundamento comum que permite tal assentimento universal? É preciso não esquecer que não há, na complacência do belo, nem um conceito geral da natureza, nem a idéia de uma liberdade transcendental que possam ser tomados como parâmetro e critério do julgamento; não há um conceito do que o objeto é, nem do que o objeto deva ser; no entanto, temos de poder ajuizar de modo *a priori* tal experiência singular para que ela tenha uma validade universal. Mais uma vez: está em questão descobrir o que e como é que se pode sentir prazer no ajuizamento, sem que o conceito nem a mera sensação sejam seus fundamentos.

Na fase preparatória para a temática da Dedução Transcendental do gosto, que vai do §30 até o §37 da *Crítica da Faculdade de Julgar*, Kant fornece os recursos que precisamos para entender qual é o fundamento *a priori* do gosto e como ele se estrutura. Ele diz: “o prazer do gosto consiste precisamente no fato de que ele chama uma coisa de bela somente segundo aquela qualidade, na qual ela se guia pelo nosso modo de acolhê-la”²⁰¹. O modo de se acolher algo no juízo de gosto é o ponto de partida, é o acesso a uma representação particular sem ter de subsumi-la sob conceitos. Quando digo “Isso é belo”, estou me referindo ao modo como acolho isso que denominei de belo. E é sempre desde a perspectiva singular que o ajuizamento de gosto acontece. Cabe ao juízo reflexivo estético indicar como acontece a condução dessa particularidade a uma universalidade, mesmo que ainda empírica. E isso segundo as exigências do princípio da conformidade a fins formal (da arte ou da natureza):

(...) deve ser demonstrada para a faculdade-do-juízo em geral simplesmente a validade universal de um juízo singular, que expressa a conformidade a fins subjetiva de uma representação empírica da forma de

²⁰⁰ CJ, §31, B134, V, 280.

²⁰¹ CJ, §32, B136, V, 282.

um objeto, para explicar como é possível que possa aprazer simplesmente no ajuizamento (sem sensação ou conceito)²⁰².

A apreensão da representação do objeto ajuizado como belo é conforme a fins, ou seja, concorda com a faculdade de conhecer como um todo. É uma representação, cuja forma peculiar é simpática e não desagrade a faculdade de conhecer como um todo em sua tarefa de subsunção. A simpatia entre a forma da representação e uma disposição determinada das faculdades de julgar em geral é caracterizada por uma espécie de harmonia. No entanto, deve-se lembrar que essa harmonia ou concordância não guarda traços da unidade proporcionada pelo juízo determinante. Aqui, harmonia é tensão, é um permanente exercício das faculdades de conhecer no uso de suas forças e, tal tensão, é marcada por um equilíbrio dos poderes das faculdades de conhecer. Ora, se essa harmonia é entendida por nós enquanto uma tensão, como é que pode haver uma unanimidade ou uma concordância? Dizíamos acima que a forma da representação de certos objetos põe em marcha uma relação mútua entre as faculdades de conhecer (imaginação e entendimento) que é caracterizada por uma simpatia (conformidade a fins), ou seja, por uma unanimidade da forma do objeto para com as faculdades. Como é que a unanimidade das faculdades de conhecer acontece? Pode-se dizer que isso aconteça quando a representação é determinada por um conceito com vistas ao conhecimento ou ao agir moralmente bom? Essa unanimidade é caracterizada por uma união ou síntese das faculdades?

Estar de acordo é unir-se de algum modo. Mas a união entre aquelas faculdades não é nenhuma fusão, nem entre elas nem delas com seus respectivos elementos, intuição e conceito. O acordo entre as faculdades é um equilíbrio de forças, é o reconhecimento do poder de cada uma frente à outra. O que, entretanto, fica evidente nessa harmonia tensionada — porque as forças de ambas as faculdades não podem relaxar, do contrário uma sobrepõe-se à outra — é que as faculdades, sem a obrigação de produzir conhecimento, voltam-se para si, tornam-se reflexivas comparando suas próprias capacidades. No juízo reflexivo em geral sobre objetos, o Juízo compara; na estética, são as faculdades que se comparam quanto ao grau de força de cada uma. Tal comparação não é despreziosa, pois a faculdade do Juízo quer e tem de subsumir. Entretanto, como não há conceitos sob os quais as intuições seriam normalmente

²⁰² *CJ*, §31, B134, V, 280/281.

subsumidas, o que acontece no ajuizamento de gosto é uma subsunção da faculdade de imaginação sob a faculdade dos conceitos:

(...) o gosto enquanto faculdade do juízo subjetiva contém um princípio da subsunção, mas não das intuições sob conceitos e sim da faculdade das intuições ou apresentações (isto é, da faculdade da imaginação) sob a faculdade dos conceitos (isto é, o entendimento), na medida em que a primeira em sua liberdade concorda com a segunda em sua conformidade a leis²⁰³.

Antes de entrarmos mais a fundo nesse acordo, nesse tipo especial de subsunção, é preciso ainda reforçar que tal subsunção é sentida enquanto promoção das faculdades do conhecimento em geral:

(...) o juízo de gosto tem de 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 de conhecimento em seu livre jogo²⁰⁴.

Essa promoção é, na verdade, apenas um reforço subjetivo e prazeroso do modo como as faculdades do conhecimento se articulam quando têm de conhecer, ou seja, subsumindo objetos sob conceitos. Talvez se possa defender que a subsunção de uma faculdade à outra tenha traços em comum com a subsunção de objetos a conceitos, na medida em que há, também nesta instância, uma espécie de acordo, do objeto com o conceito, de modo que o primeiro permitiria sua determinação por um conceito através da Imaginação (Esquematismo). Mas trata-se de um movimento bem distinto, se levarmos em consideração que, no jogo de forças entre esses dois poderes do conhecimento em geral, as faculdades entram em acordo porque são conduzidas pela forma peculiar de um objeto intuído. A subsunção no conhecimento termina por unir sinteticamente conceito e intuição. Aqui não há uma união, mas um acordo peculiar,

²⁰³ *CJ*, §35, B146, V, 287.

²⁰⁴ *CJ*, §35, B146, V, 287.

uma espécie de trégua momentânea, um equilíbrio em função do ajuizamento do belo. Trata-se, sem dúvida, de um juízo sintético *a priori* ainda, porque há um acréscimo à representação do objeto — ultrapassando a mera intuição e/ou conceito do objeto em questão — de um sentimento, mas sem uma fusão com essa representação inicial. Caso houvesse, poderíamos dizer que a intuição ou o conceito do objeto seriam belos, o que não é permitido desde a perspectiva da estética kantiana. A trégua pode continuar sendo entendida como subsunção, mas deve ficar claro que o Juízo, quanto ao gosto, julga como se fosse lógico e isso quer dizer que, efetivamente, não julga da perspectiva lógica. Tal subsunção pode até ser embasada nos mesmos moldes daquela que é responsável pelo conhecimento, e ter-se-ia uma faculdade que seria objeto e lei para si mesma, o que de fato acontece, mas como ela age sempre como se fosse lógica, então essa subsunção é especial. O esquematismo especial ou subsunção sem conceitos ou o esquematismo/subsunção entre faculdades é um tipo especial de acordo que as faculdades de conhecer em geral promovem entre si em função de uma intuição igualmente especial. Toda essa articulação dos bastidores do conhecimento constitui a condição formal subjetiva dos juízos em geral.

É nesse sentido que a pretensão de universalidade e necessidade expressa no juízo de gosto tem como fundamento a condição formal subjetiva de um juízo em geral:

A condição subjetiva de todos os juízos é a própria faculdade de julgar ou a faculdade do juízo²⁰⁵.

(...) o prazer ou a conformidade a fins subjetiva [que é o fundamento do prazer no belo] da representação com respeito à relação das faculdades de conhecimento no ajuizamento de um objeto sensível em geral pode ser, com razão, imputada a qualquer um²⁰⁶.

Por que, segundo Kant, podemos pressupor essa concordância ou a conformidade a fins em qualquer um? São todos os homens iguais, eles têm a mesma condição subjetiva da faculdade de julgar? Kant responde isso do seguinte modo:

²⁰⁵ *CJ*, §35, B145, V, 287.

²⁰⁶ *CJ*, §38, B151, V, 290.

Ele [o juízo de gosto] afirma somente que estamos autorizados a pressupor universalmente em cada homem as mesmas condições subjetivas da faculdade do juízo que encontramos em nós, e ainda, que sob estas condições subsumimos corretamente o objeto dado²⁰⁷

O que temos até o momento, portanto, é uma garantia dada pela Dedução do gosto de ordem subjetiva, ou seja, que supomos dispor das mesmas faculdades de conhecer e, por isso, podemos, ao ajuizar “Isso é belo”, esperar o assentimento de todos. A peculiaridade da Dedução do gosto é justamente este aspecto subjetivo, a condição subjetiva de todo conhecimento que se mostra como um jogo regular e equilibrado entre o entendimento e a imaginação:

Somente onde a faculdade da imaginação em sua liberdade desperta o entendimento e este sem conceitos traslada a faculdade da imaginação a um jogo regular, aí a representação comunica-se não como pensamento mas como sentimento interno de um estado de ânimo conforme a fins²⁰⁸.

A discussão sobre a universalidade dos juízos de gosto teve, no século XX, como um dos mais importantes protagonistas Gotshalk²⁰⁹, mais precisamente com sua investigação sobre a reviravolta sofrida ao longo da “Crítica da Faculdade do Juízo Estético”. Isto é, com a suposta mudança de uma primeira teoria estética, cuja universalidade teria seu ponto de apoio na “Analítica” e na “Dedução” para uma teoria expressionista da estética fundada na “Dialética”. A primeira daria conta da Beleza natural, que seria formal; a segunda, da Bela-arte, enquanto expressão do moralmente-bom. Desse modo, a universalidade do belo teria uma origem dupla. Até aqui, temos abordado a fundamentação fornecida pela “Analítica do belo” e pela “Dedução de tais juízos”, deixando para o elemento moral a ligação estabelecida com o bom e sua possível fundamentação a partir da liberdade e da lei moral, bem como da sua ligação com as idéias estéticas. Mas essa distinção pensada por Gotshalk no sentido de preservar uma coerência da *Crítica da Faculdade de Julgar* foi o ponto de partida para

²⁰⁷ *CJ*, §38, B152, V, 290.

²⁰⁸ *CJ*, §40, B161, V, 296.

²⁰⁹ Cf. **GOTSHALK**, D.W. “Form and Expression in Kant’s Aesthetics” In *British Journal of Aesthetics*, 7, 1967, p. 250-260.

as análises e a crítica elaborada por Paul Guyer. Para ele, é o caráter da pressuposição das estruturas cognitivas em todos que assegura a universalidade:

A dedução de Kant do juízo estético tentou, obviamente, prover uma base *a priori* para tais convicções sobre o estado mental dos outros, e sendo deste modo, aproximamo-nos melhor se nós entendermos o ‘deve’ nos juízos estéticos em termos epistemológicos²¹⁰.

Ou seja, não em termos morais, como tinha sugerido Gotshalk. Ao se fundar o gosto sobre a “presença” da moral no belo, Guyer acredita que os alicerces tanto da moral como da própria estética seriam minados²¹¹. Talvez isso esteja correto, se o propósito é a substituição de uma fundamentação exclusivamente epistemológica ou cognitiva por uma fundamentação exclusivamente moral, o que em certo sentido era o caso em Gotshalk na medida em que ele restringe o belo da arte a uma fundamentação moral e o belo natural a uma fundamentação mais cognitiva.

Do ponto de vista da construção do ambiente do belo, esse esforço em restringir a fundamentação do gosto (na bela arte ou bela natureza) a um dos seus elementos não faz sentido. Não porque os elementos estejam, de algum modo, ligados entre si quase que organicamente, mas porque todo o nosso empenho está em mostrar como os três elementos que compõem o sentimento ou o ajuizamento do belo tomam parte neste ambiente sem uma necessária fusão ou redução de um a outro na medida em que um possa substituir outro. Qual alicerce estaria minado na estética se entendermos sua fundamentação a partir da peculiaridade de cada elemento enquanto perspectivas possíveis de fundamentação? A especificação e autonomia da estética não estariam minadas, porque simplesmente eles fazem parte, em cada elemento, do movimento de exclusão, de separação e distinção, um movimento necessário em todos os elementos para assegurar a especificidade do que é o estético, de acordo com o belo. A pressuposição de uma garantia de universalidade fundada exclusivamente no elemento cognitivo também poderia minar sua especificidade, pois seria parte do conhecimento, mesmo que não constituindo ou gerando conhecimento, como veremos no movimento de inclusão do elemento cognitivo. Embora Guyer não tenha dito que o ajuizamento do

²¹⁰ GUYER, P. *Kant and the Claims of Taste*, Cambridge: Cambridge University Press, 2^a.ed., 1997, p.312 (Trad. nossa).

²¹¹ Cf. GUYER, P. *Kant and the Claims of Taste...*, pp. 348 e 350 (Trad. nossa).

belo faz parte do conhecimento, sem gerar conhecimento, temos de fazê-lo se quisermos preservar a dedução cognitiva do gosto. Afinal, é a estrutura do conhecimento como um todo que permite esperar um assentimento universal no ajuizamento do belo, ou seja, que o sentimento do belo, embora não seja um conhecimento, usa a mesma estrutura a partir de um relacionamento diferenciado das suas faculdades e, por isso, deveria, de algum modo, fazer parte do conhecimento em sentido amplo.

3. Movimento de inclusão

Antes de entrarmos propriamente na exposição do movimento de inclusão deste elemento, cabe explicar uma peculiaridade do ambiente do belo. Estamos sempre tratando do ambiente puro do belo. É muito interessante toda investigação que busque entender os efeitos ou as repercussões que o domínio do belo puro e, mesmo, da estética em geral, terão sobre domínios e faculdades distintas. Um dos grandes trabalhos nesse sentido foi o de Luigi Pareyson em *L'estetica de Kant*, que tratou da preparação e da gradual transição entre duas grandes épocas: Iluminismo e Romantismo. Pareyson estudou a estetização do domínio teórico investigando como um juízo de gosto aplicado prepara uma concepção estetizada da natureza através da sua compreensão enquanto organismo; viu também que a estetização do domínio prático através de uma análise do sentimento do sublime, enquanto um sentimento moral, permitiu anteciper uma moral estetizada. Ao primeiro movimento ele associa a visão estetizada da natureza fornecida por Goethe; ao segundo, ele associa a doutrina do imperativo estético, defendida por Schiller. Desse modo, embora Pareyson afirme uma “ateoricidade” e “apratividade” do sentimento estético, ele acredita numa estetização de elementos teóricos, que resultaria na beleza aderente a um fim, e também na estetização do elemento prático, que seria o que Kant entende por sublime, um sentimento estético que simbolizaria a negatividade da liberdade e o constrangimento que a lei moral provoca sobre a vontade imperfeita. A estetização que ele opera se dá, de acordo com a perspectiva do ambiente do belo, extrapolando os limites de sua pureza. O sublime, por exemplo, de acordo com o ambiente do belo, seria uma união dos elementos puros do ambiente do belo, do hedônico com o moral, ou seja, de um sentimento estético cujo fundamento são as forças infinitas do supra-sensível em nós; no sublime, temos uma ligação direta e orgânica entre esses dois elementos. Uma ligação indireta, por outro lado, estaria associada ao belo enquanto símbolo do moralmente bom, que preserva a integridade dos

dois elementos. Do mesmo modo, uma ligação direta dos elementos do conhecimento e do hedônico gera uma fusão cujo resultado é o belo aderente ou o gosto aplicado, também extrapolando os limites da pureza do ambiente do belo. Uma relação indireta entre esse dois elementos puros, do hedônico com o conhecimento, estaria no fato de o jogo das faculdades de conhecer ser fonte de um prazer desinteressado. Uma última combinação que extrapola o ambiente puro e que Pareyson não trabalha diretamente é aquela responsável pelo belo religioso ou teleológico, que é a união entre o elemento do conhecimento com o da moral através da objetivação de uma relação de conformidade a fins; do ponto de vista do ambiente do belo esses dois elementos puros preservam uma relação reflexivo-regulativa de conformidade a fins, mas nunca objetiva. Portanto, podemos dizer que o sublime, o belo aderente e o belo religioso são subprodutos da estética kantiana, embora sejam tão importantes quanto o belo puro, pois compõem o conjunto da estética kantiana em toda sua amplitude interna quanto à pureza do belo e externa quanto às combinações possíveis de seus elementos²¹².

O propósito da leitura oferecida pelo ambiente do belo é permanecer nos domínios da sua pureza, mostrando que, mesmo aí, meramente do ponto de vista interno ao belo, já há recursos suficientes para se ver a complexidade do belo pensado por Kant. Se seguirmos esse encaminhamento, o movimento de inclusão tem de mostrar, não como a parte pura do belo se relaciona com sua exterioridade, mas, de acordo com uma tarefa bem mais simples, como é que o conhecimento pode fazer parte do belo, ou seja, se é preservado algo da estruturação do conhecimento objetivo quando sentimos o belo e/ou quando o ajuizamos. A resposta vem de uma dica dada pelo próprio Kant para fundamentar a dedução quando ele comenta que: “A condição subjetiva de todos os juízos é a própria faculdade de julgar ou a faculdade do juízo”²¹³. Assim, temos motivos para supor que a toda estruturação objetiva do conhecimento enquanto capaz de construir juízos antecede uma estruturação subjetiva que é também sua condição subjetiva.

Quando Kant diz que os juízos de gosto são como que lógicos e que o belo é um quase predicado, ele aproxima o juízo de gosto à estrutura usada para conhecer numa tentativa de caracterizá-lo positivamente, segundo seus aspectos teóricos, depois de ter reiteradas vezes afirmado que não se tratava de um juízo teórico. A exposição do

²¹² Cf. *Gráfico III*, Estrela.

²¹³ *CJ*, §35, B145, V, 287.

movimento de inclusão operado pelo elemento cognitivo podia ter parado aí, ou seja, com essa vinculação indireta do gosto com a estrutura lógico-teórica do conhecimento. O decisivo para sua compreensão é que ao movimento inicial de separação e diferenciação da relação de determinação que caracteriza o juízo teórico sucede um movimento de inclusão das estruturas usadas para aquela determinação, isto é, com o caráter indeterminado de tais juízos. Indeterminado aqui não significa sem determinação alguma (a-determinado), mas não-determinado: não se conhece seu fim enquanto fundamento do objeto e do ajuizamento. O que se conhece e se determina é o modo de refletir sobre o objeto:

As inferências do poder de julgar consistem em certos modos de inferir servindo para passar de conceitos particulares a conceitos universais. Não são, pois, funções do poder de julgar determinante, mas do poder de julgar reflexionante; por conseguinte, também não determinam o objeto, mas apenas a maneira de refletir sobre ele a fim de se chegar ao seu conhecimento²¹⁴.

O sentimento do belo tem um fundamento *a priori*, a possibilidade de uma disposição relacional precisa das faculdades de conhecer, colocadas em movimento a partir da intuição do objeto, mas sem uma ação para conhecer. Segundo a dedução, o gosto se torna, por causa dessa disposição, “a faculdade de ajuizar *a priori* a comunicabilidade dos sentimentos que estão ligados a uma representação dada (sem mediação de um conceito)”²¹⁵, isto é, sem um fim, sem se referir a um objeto ou ter no conceito o fundamento de determinação do mesmo. Isto é, a possibilidade de defender a comunicabilidade universal dos sentimentos só é viável por causa da inclusão do elemento cognitivo no ambiente do belo. A peculiaridade dessa comunicabilidade, portanto, é fundada nas condições subjetivas do conhecimento.

Para Kant, a comunicabilidade de uma sensação pode ser de três tipos fundamentais: a comunicação do gozo ou da amenidade, ou seja, a partir de sua passividade; sublime e/ou o prazer racional/moral, ou seja, a comunicação de um prazer produzido por nós; e a comunicação da sensação do belo enquanto um prazer reflexivo,

²¹⁴ *Lógica*, § 82, IX, 132.

²¹⁵ *CJ*, §40, B 161, V, 296.

ativo e passivo ao mesmo tempo. A comunicabilidade da sensação sensível [*Sinnesempfindung*], ou seja, daquela sensação que é percepção, depende da existência em todos das mesmas condições de recepção, a saber, dos mesmos cinco sentidos e do mesmo modo de receber através desses sentidos. Trata-se do prazer do gozo ou amenidade, que, por causa dessa relatividade, é simplesmente impossível de se deixar comunicar universalmente. A comunicabilidade do prazer vinculado à realização da ação moralmente boa, por outro lado, pode ser universal, pois está baseada em um conceito e na razão, enfim baseia-se na “conformidade à idéia de uma destinação”²¹⁶; quer dizer, a uma conformidade a fins legal fundada em uma evidência da razão, no fato de ela ser livre e moral por excelência. Entretanto, tal comunicabilidade não é livre, depende do conceito do que é o racional. No prazer do sublime, por motivos semelhantes, também é possível a reivindicação de universalidade, pois ele “já pressupõe outro sentimento, a saber, o de sua destinação supra-sensível, o qual, por mais obscura que possa ser, tem uma base moral”²¹⁷, ou seja, depende do sentimento moral fundado sobre a lei da liberdade. No caso do sentimento do belo há algo de diferente, pois ele:

(...) contrariamente [...] não é nenhum um prazer do gozo, nem de uma atividade legal, tampouco da contemplação raciocinante segundo idéias; mas um prazer da simples reflexão²¹⁸.

Esse prazer especial, e só ele, pode ser comunicado universalmente sem uma fundamentação conceitual. Trata-se de um sentimento experimentado quando as faculdades de conhecer entram em atividade por causa da forma de uma representação de objetos especiais. E, como essa atividade prazerosa é condição subjetiva do conhecimento em geral, isto é, é a condição subjetiva para a realização da subsunção operada objetivamente quando se produz conhecimento, então esse prazer tem de ser universalizável, assim como o conhecimento. Ou seja, é a estrutura do conhecimento e sua atividade de subsunção que são exercitados quando sentimos ou ajuizamos o belo, por isso tem de haver uma participação e uma inclusão do elemento cognitivo. Afinal, é somente a partir desses fundamentos que Kant entende o gosto como uma espécie de

²¹⁶ CJ, §39, B 154, V, 292.

²¹⁷ CJ, §39, B 154, V, 292.

²¹⁸ CJ, §39, B 155, V, 292.

sensus communis, um sentido universal implícito, imediato e não conceitual. A única comunicabilidade sensível a se tornar universal. Por que “*sensus communis*”?

Embora a escolha pela expressão remeta ao significado de senso comum [*vulgare*], Kant ressalta que o sentido que ele atribui ao *sensus communis* se aproveita de uma ambigüidade da própria expressão:

Por *sensus communis*, porém, se tem de entender a idéia 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 outro²¹⁹.

A possibilidade dessa abstração está assegurada, segundo Kant, por uma naturalidade em se abstrair do que há de particular e relativo para a construção de uma regra universal. E a faculdade de julgar teria, como máxima “pensar no lugar de qualquer outro” ou “pensar de modo alargado”²²⁰. Embora não sirva como uma fundamentação crítica, essa exposição de Kant ajuda a esclarecer porque o gosto é entendido como um sentido comunitário estético — *sensus communis aestheticus* —, cuja dedução é exclusivamente subjetiva, diferentemente do entendimento, que seria um sentido comunitário lógico — *sensus communis logicus*²²¹ —, cuja dedução é objetiva. É o aspecto comunitário-subjetivo do gosto que permite a comunicabilidade do sentimento:

Poder-se-ia até definir o gosto pela faculdade de ajuizamento daquilo que torna o nosso sentimento universalmente comunicável em uma representação dada, sem mediação de um conceito²²².

Embora possamos ter em mente algo quando falamos em inclusão do elemento cognitivo no ambiente do belo, a saber, da inclusão indireta da estrutura do conhecimento — capaz de universalizar o sentimento do belo —, faz necessário ainda

²¹⁹ *CJ*, §40, B157, V, 293.

²²⁰ *CJ*, § 40, B158/159, 294.

²²¹ Cf. Nota *CJ*, §40, B160, V, 295.

²²² *CJ*, §40, B160, V, 295.

uma análise mais aprofundada da forma lógica²²³ que o ajuizamento do belo assume para assegurar melhor quais os termos de uma inclusão efetiva. Isso seria interessante para reforçar as análises feitas até então, mas a possibilidade evidente da participação de traços do que pertence ao conhecimento, propriamente, no ajuizamento do belo é suficiente para desencadear o movimento de inclusão e a dinâmica do ambiente.

²²³ Nesse sentido, o debate trazido à tona por Z. Loparic pode ser o ponto de partida para construir a peculiaridade lógica dos juízos de gosto dentro da filosofia crítica. Nesse caso, uma análise lógico-lingüística seria uma ferramenta muito apropriada para a devida composição do ambiente do belo, aprofundando as considerações feitas até o momento. Seguindo a tábua dos juízos oferecida por Kant na *Crítica da Razão Pura*, autores como J. Kulenkampff e P. Guyer — embora o primeiro considere um fracasso a justificativa dada por Kant para fundamentar a universalidade dos juízos de gosto* e o segundo considere viável esse empreendimento do ponto de vista cognitivo — desenvolvem suas interpretações partindo do pressuposto de que o juízo de gosto “Isso é belo” é assertórico, singular, afirmativo e categórico, conforme a análise crítica de Z. Loparic. Para este último, a peculiaridade do juízo de gosto está vinculada a uma complexa semântica (e sintaxe), que termina por considerar, por exemplo, tais juízos como empírico e *a priori* ao mesmo tempo, ou ainda, singular e universal**. Esse debate tem conseqüências interessantes no sentido de melhor caracterizar se há uma forma lógica do juízo de gosto em sua complexa articulação com a lógica. Está em questão, portanto, a estruturação efetiva dos juízos de gosto do ponto de vista do elemento cognitivo, enquanto que no ambiente do belo a ênfase foi dada apenas à dinâmica de composição do ajuizamento. *KULENKAMPFF, Jens. “A estética kantiana entre antropologia e filosofia transcendental”. In DUARTE, R. (Org.) *Belo, Sublime e Kant*. B. Horizonte: Ed. UFMG, 1998, pp. 36-51, aqui p.48. ** Cf. LOPARIC, Zeljko. “Acerca da sintaxe e da semântica dos juízos estéticos”. Revista *Studia Kantiana*, Vol. 3, N.1, 2001, pp.49-90, aqui p. 82 ss.

Capítulo V

Elemento moral

1. Movimento de exclusão

O movimento de exclusão presente no elemento moral está relacionado com um conceito preciso, o do moralmente bom. A partir do parâmetro de moralidade oferecido por Kant através da fundamentação de uma lei moral universal, temos de mostrar: a) que o sentimento do belo não é sinônimo do moralmente bom, ampliando-se, assim, a exclusão iniciada no elemento hedônico, no qual ele foi desvinculado de um prazer cujo fundamento era um conceito; b) que o belo não pode ser determinado por uma função sócio-educativa, isto é, por um fim determinado; c) que o belo tampouco é um tipo de sentimento moral, tal como o sublime. Para tanto, temos de marcar o parâmetro que servirá de base para esse movimento de exclusão, a saber, o modo como Kant entende a ação moralmente boa.

Para Kant, em última instância, agir livremente é agir em conformidade com a lei moral, de tal sorte que se pode tomar, em certo sentido, liberdade e lei moral como sinônimos. A idéia de liberdade, entretanto, introduz e fundamenta a possibilidade de um uso prático da razão, sendo sua razão de ser (*ratio essendi*), afinal: “se não houvesse nenhuma liberdade, *de modo algum se encontraria em nós a lei moral* [grifo do autor]”²²⁴. Ou seja, só existe uma lei moral independente dos sentidos porque somos capazes de uma liberdade com relação à causalidade mecânico-sensível da natureza; mas, por outro lado, só pensamos a liberdade numa existência positiva e determinante porque é-nos possível a consciência da lei moral. O que nos permite reconhecer a liberdade é a possibilidade da consciência da lei, isto é, ela é a *ratio cognoscendi* da liberdade:

²²⁴ CRPr, A5, V, 4 (nota 1).

Com efeito, se a lei moral não fosse antes nitidamente pensada na nossa razão, nunca nos consideraríamos autorizados a admitir algo como a liberdade...²²⁵.

Portanto, a concepção do incondicionalmente prático começa na lei moral e não na liberdade. Tem-se, assim, que o conceito de liberdade se apresenta à consciência inicialmente de modo negativo, já que o conhecimento propriamente começa na experiência²²⁶, e que esta é regida por um mecanicismo natural, onde não há liberdade. A função da liberdade para o conhecimento teórico, portanto, é negativa de uma perspectiva constitutiva. Quando, porém, tornamo-nos conscientes da lei moral, a liberdade se apresenta assumindo um caráter positivo para o conhecimento prático. Para tanto, deve-se abstrair das condições empíricas, do mesmo modo que se procedeu nos princípios teóricos através do isolamento das intuições puras e das categorias, obedecendo à necessidade da razão, pois: “o conceito de uma vontade pura promana dos primeiros do mesmo modo que a consciência de um entendimento puro procede dos segundos”²²⁷. A liberdade, pensada de modo positivo, é a própria legislação moral da razão, pois se trata da vontade autônoma (livre), que determina sua causalidade segundo a representação da lei independente das inclinações sensíveis. Mas, de que lei moral temos, enfim, de ter consciência?

A lei fundamental da razão pura prática, seu imperativo categórico é: “Age de tal modo que a máxima da tua vontade possa valer sempre ao mesmo tempo como princípio de uma legislação universal”²²⁸. O *factum* da razão é a consciência desta lei; de acordo com Kant um evento *a priori* em nós, deduzido simplesmente da razão. No entanto, trata-se de uma proposição sintética *a priori*, pois, apesar de conter uma determinação de si própria, não se trata de uma proposição analítica, porque o conceito da “máxima da vontade”²²⁹ não está contido (não pode ser pensado) no de um “princípio da legislação”. Não é também uma proposição sintética e empírica, incompatível com a necessidade da lei. De que modo é sintético *a priori*? A relação entre sujeito e objeto da lei é entre o querer da máxima e a ordem da lei. Só quando a

²²⁵ CRPr, A5, V, 4 (nota 1).

²²⁶ CRP, B1, III: “Não há dúvida de que todo nosso conhecimento começa com a experiência”.

²²⁷ CRPr, A52, V, 30.

²²⁸ CRPr, A54, V, 30.

²²⁹ Da vontade imperfeita, pois na perfeita não há distinção entre a máxima de uma ação e a lei.

primeira é considerada como a Segunda, a síntese é dada (*sic volo, sic iubeo* – “assim quero, assim ordeno”) e de modo *a priori*, pois independe da ação ou do objeto da ação, a matéria da vontade. A lei moral, a consciência da liberdade enquanto autonomia da vontade para uma legislação moral é *a priori* em nós. Para Kant, até o entendimento mais vulgar não teria dúvida em acusar quando uma máxima estivesse em conformidade com a legislação universal ou com interesses particulares, pois fundada numa autonomia da razão, a lei exige apenas sua não auto-contraditoriedade. O sucesso de sua objetividade prática repousa, desse modo, sobre a consciência da existência humana racional numa natureza inteligível, cujas regras são determinadas autonomamente como se uma ordem tão necessária quanto a natural-mecânica houvesse de brotar da vontade “(...) ao interrogar-se como ela deveria ser para que uma natureza, segundo uma lei sua, subsistisse”²³⁰. Desse modo, a vontade, a partir de uma causalidade distinta da mecânica, funda sua própria “natureza”, sendo causa dos objetos na medida em que os determina em conformidade com a lei moral.

O princípio da moralidade é, portanto, formal, objetivo e universal. A conformidade entre a máxima de uma vontade imperfeita e a lei não é possibilitada por uma intermediação, como acontece nos princípios da experiência entre categorias e intuições através dos esquemas da imaginação. A determinação, através de uma conformidade à lei, é imediata, pois é fornecida pelo próprio sujeito que agirá, e desinteressada na matéria do que é desejado. Esse desinteresse deve ser compreendido a partir do modo de determinação da ação e da vontade pela lei moral.

Uma ação é moralmente-bom quando o que a move é o amor à lei, o interesse pela lei. Nesse sentido, tal interesse significa precisamente desinteressar-se na ação pelo que ela pode trazer quando realizada, pelo que ela é como meio: não haverá um sentido ou fim para a ação que seja distinto dela mesma, o querer é que é determinado. Desse amor à lei nasce um sentimento peculiar, o único que pode ser conhecido plenamente *a priori*: o sentimento moral. O sentimento, como vimos, é sempre a sensação imediata e empírica apreendida não objetivamente, mas sim subjetivamente através de uma afecção. O sentimento é sempre de prazer/desprazer, mas no caso da moralidade

²³⁰ CRPr, A75, V, 44.

teremos não um prazer simplesmente, mas um sentimento de respeito: um sentimento conceitual fundado na lei.

Para Kant, a ação só é moral se o que a move — seu “móbil” — for o amor à lei, se a vontade for determinada apenas pelo seu querer. Uma ação pode estar em conformidade com a lei, mas não ser movida por amor a ela; aí teríamos certamente uma legalidade da ação, mas não moralidade. A moral de Kant tem como exigência a perfeição na intenção da ação: o amor à lei, que funciona apenas como um arquétipo que se pretende atingir. Esta relação de amor à lei gera um efeito negativo sobre o ânimo, o sentimento de humilhação provocado pela lei moral em relação às inclinações, quando essas são consideradas como máximas/leis — como a felicidade, que sempre é particular —, ou quando a própria autoconsciência faz de si um princípio determinante da vontade segundo seu livre-arbítrio, sendo presunçosa e, assim, igualmente contingente. Aniquilando, enfraquecendo, enfim rejeitando a tendência sensível em favor da lei, a razão humilha inevitavelmente todo homem²³¹. Mas esse sentimento negativo, cujo princípio reside na efetivação da lei moral, gera um sentimento positivo quando os obstáculos sensíveis são removidos, pois com isso promove-se a causalidade livre. Trata-se do respeito à lei, um sentimento moral positivo:

O respeito pela lei é, pois, um sentimento que é produzido por uma causa intelectual e este sentimento é o único que conhecemos plenamente *a priori* e cuja necessidade podemos discernir²³².

Embora, para Kant, o sentimento moral seja puro e necessário porque tem uma origem intelectual assegurada na lei moral, todo sentimento está sempre ligado à sensibilidade, e mesmo o sentimento de respeito deve pressupor a sensibilidade do ser racional como único modo de afetar o sujeito, caso contrário não seria um sentimento²³³. O respeito será, assim, algo que pertence não ao ser supremo ou ao santo, onde não há constrangimento e humilhação — dado que a lei coincide com a vontade —, mas aos homens, àqueles que são finitos e sensíveis. O respeito só é atribuído àquele que exemplifica na sua ação uma proximidade à lei moral, na qual a superioridade da lei é

²³¹ Cf. *CRPr*, A131/132, V, 74/75.

²³² *CRPr*, A130, V, 73.

²³³ Este sentimento é o único que pode ser conhecido plenamente *a priori*. Cf. *CRPr*, A130, V, 73.

percebida na sua ação. Em última instância, podemos observar que o respeito é à lei, que se apresenta “exemplificada” na ação de um homem, embora não possa jamais servir de referência para agir, porque o parâmetro é a razão de cada um e sua possibilidade de estar em conformidade à lei moral quando for agir.

1. a) o belo e o bom

Como vimos, o moralmente bom e a ação moralmente correta, segundo a posição de Kant, fundam-se sobre o conceito da lei moral. Já sabemos, entretanto, que nenhum conceito determinado pode servir de base para o juízo sobre o belo, sob pena de perder sua autonomia e especificidade; vimos isso em detalhes no movimento de exclusão do elemento hedônico quanto ao prazer no bom para algo ou do prazer no bom em si, ambos fundados sobre conceitos. O conceito do moralmente bom tem de ser considerado, nesse momento de exclusão, como mais um conceito determinado, assim como o de perfeição, harmonia, clareza, etc. Nenhum deles pode fundamentar o belo, mesmo o conceito de bom enquanto fundado em um prazer. A tradicional vinculação feita, sobretudo entre os gregos antigos, entre virtude e beleza e entre sentimento moral e experiência estética é desfeita no pensamento crítico. Uma ação virtuosa não é bela e nem pode ser, porque a moral e a estética passam a ter fundamentos distintos; uma tem por base a razão, a outra tem por base o sentimento. A relação que se estabelecerá, apesar das diferenças, entre essas duas instâncias, só será possível, como veremos no movimento de inclusão, através de uma simbologia.

1. b) o belo e a função sócio-educativa

A beleza e a arte em geral perdem também sua função educativa e social enquanto determinante para a compreensão do juízo de beleza. O teatro clássico francês e a pintura neoclássica são bons exemplos de como a arte radicaliza essa função no século XVIII; Corneille e David são exemplos paradigmáticos nos quais se pode observar essa função social da arte. Kant é contrário a esse uso da beleza e, por consequência, da arte enquanto constitutiva de seus fundamentos.

A diferença apresentada entre a exclusão ocorrida no elemento hedônico quanto à complacência no bom e a que será empreendida no elemento moral é o aspecto funcional ausente na complacência do bom-em-si e apenas mencionado enquanto o bom-útil. Está em questão, portanto, como o bom para algo é excluído da compreensão do sentimento de beleza. Isto é, sentir prazer naquilo que dá prazer não apresenta nenhum fator ulterior que determine o belo; por exemplo, uma função educativa, social ou moral, como a de mostrar através da pintura ou do teatro, exemplarmente, a ação moralmente boa. De acordo com Kant e seu sistema prático, não há modelo a seguir, a única maneira de agir moralmente correto é agir tornando sua ação uma máxima e essa em conformidade com a lei moral universal. O belo associado tanto à arte como às ações humanas assumiu toda uma função social, como se pode observar na arquitetura e no acervo de imagens de uma catedral católica medieval, sobretudo, ou de uma igreja católica: muitas vezes, elas se apresentam como uma enciclopédia de imagens que conta a história de santos, a origem do mundo, a trajetória do Cristo nos seus últimos dias de vida, seus milagres, etc. através de vitrais, tapetes, entalhamentos, esculturas, e assim por diante.

1. c) o sentimento do belo e o sentimento moral

Dizer que o sentimento do belo não é um sentimento moral exige que se tenha uma noção do que seja um sentimento moral. O respeito, como vimos, não é um prazer, mas sim um sentimento moral, completamente puro e o único fundado exclusivamente na lei moral. Embora não seja um sentimento de prazer, o respeito serve como ligação entre a moralidade e estético para fundamentação do sentimento do sublime. O sublime torna-se o caso exemplar de como seria um sentimento estético e moral ao mesmo tempo. Em linhas gerais, o sublime é tido como um sentimento em sentido duplo, mais ou menos seguindo a ordem de fundamentação da ação moralmente boa, quando a sensibilidade e o modo de agir em conformidade com as inclinações é constrangido. No sublime, há inicialmente também um aspecto negativo quando a imaginação é surpreendida por determinados objetos, cuja força ou grandeza impede uma apreensão completa através da faculdade das intuições. Gera-se, assim, um sentimento negativo de impotência e uma momentânea inibição das forças vitais na medida em que a existência limitada e sensível do homem é, digamos, trazida à tona de modo violento. Essa fase inicial do sentimento do sublime é superada quando o homem toma consciência,

lembrando-se da infinita capacidade da razão, da sua destinação supra-sensível e da sua ilimitada força e grandeza interna. Quando o homem se lembra disso, ele sente prazer, sente-se sublime e respeita sua destinação moral. Mas o belo não tem nada a ver com isso, pelo menos não diretamente, porque nem é um sentimento estético do tipo moral, como o sublime, nem tampouco um sentimento moral fundado em uma regra ou lei.

A origem do sentimento de respeito é a necessidade e a universalidade da lei moral, um mandamento da razão. Trata-se do sentimento moral gerado pela superação dos obstáculos sensíveis que impedem a lei moral, gerando um sentimento de respeito, assim como no sublime quando o homem torna-se consciente de sua infinitude. No sentimento de respeito, tanto no sublime quanto na moral, mesmo havendo uma contribuição para o agir em conformidade com a lei, e uma espécie de cultivo para a moralidade, pois esse sentimento, enquanto respeito pela lei/destinação moral possa nos aproximar do supra-sensível, há sempre por detrás uma mediação conceitual, enfim, do que a razão considera ser a lei moral. Não pode haver, portanto, qualquer envolvimento direto do sentimento do belo com o respeito ou com o sublime, afinal o sentimento do belo é sempre imediato e mesmo o interesse intelectual no belo depende desta imediaticidade. Isso distancia a moral e o sublime do núcleo do ambiente do belo.

2. Fundamentação de uma perspectiva moral e a idéia estética

Dizíamos, na parte referente à fundamentação do belo presente no elemento do conhecimento, que na leitura de Gotshalk²³⁴, a fundamentação do belo depende da suposição de uma reviravolta sofrida ao longo da “Crítica do Juízo Estético”, na qual há uma mudança de uma primeira teoria estética, formal, cuja universalidade teria seu ponto de apoio na “Analítica” e na “Dedução” para uma teoria expressionista da estética fundada na “Dialética”, na qual o moralmente bom serviria de apoio para o estabelecimento da universalidade.

A idéia de Gotshalk tem como inspiração o próprio Kant quando este diz que a arte pode ser entendida como expressão de idéias estéticas ou que o belo expressaria, de

²³⁴Cf. GOTSHALK, D.W. “Form and Expression in Kant’s Aesthetics” In *British Journal of Aesthetics*, 7, 1967, pp. 250-260.

maneira simbólica, o moralmente bom. Além dessa indicação, Kant também aponta, mas sem desenvolver, para uma fundamentação do juízo do belo de acordo com a noção de dever presente em sua filosofia prática:

O belo é o símbolo do moralmente-bom; e também somente sob este aspecto (uma referência que é natural a qualquer um e que também se exige de qualquer outro como dever) ele apraz com uma pretensão de assentimento de qualquer outro²³⁵.

A partir desta porta de entrada para a moralidade na caracterização da universalidade do sentimento do belo, alguns intérpretes de Kant tentam reconstruir os fundamentos do belo priorizando o elemento moral sobre o cognitivo. A fundação da universalidade do gosto unicamente através deste vínculo com a moralidade é seguida por outros estudiosos, como é o caso de Elliott²³⁶, que acredita que, mesmo se admitíssemos um sentido comum (*sensus communis*), não teríamos garantias de que os juízos de gosto não fossem apenas juízos de preferências particulares. Para ele,

O gosto está fundado não em um pré-existente sentido comum, mas sobre uma idéia da razão, a qual, em junção com a analogia moral, configura uma comunidade universal frente a nós enquanto uma idéia regulativa, a ser realizada se existisse ou não um sentido comum, enquanto condição da experiência. [Enfim] se não fosse pela analogia moral, não haveria julgamento de gosto, e sim, apenas preferências particulares e juízos objetivos de perfeição²³⁷.

Na seqüência das interpretações, temos por parte de Maitland²³⁸ uma tentativa de esclarecer e conciliar as posições contrárias dessa discussão propondo uma distinção entre a justificação das condições de possibilidade do juízo estético (formal) e da

²³⁵ *CJ*, §59, B258, V, 353.

²³⁶ Uma posição mais radical neste sentido é dada por Rogerson, que propõe uma interpretação desta universalidade como fundada numa espécie de imperativo, pois “no final das contas, Kant argumenta que sentir prazer na livre harmonia [das faculdades] é algo que nós podemos exigir de todas as pessoas, porque ter tal gosto é similar a estar numa disposição moral” (ROGERSON, Kenneth F. “The Meaning of Universal Validity in Kant’s Aesthetics”, In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 40, 1981, p. 304 (Trad. nossa).

²³⁷ ELLIOTT, R.K. “The Unity of Kant’s ‘Critique of Aesthetics Judgments’”, In *British Journal of Aesthetics*, 8, 1968, p. 259 (Trad. nossa).

²³⁸ Cf. MAITLAND, Jeffrey. “Two Senses of Necessity in Kant’s Aesthetics Theory”, *British Journal of Aesthetics*, Vol.16, 1976, p.347-355.

justificação do significado ou do interesse possível da experiência estética (conteúdo), de maneira que a universalidade e a necessidade fundadas no sentido interno garantam as condições de possibilidade, e a universalidade relacionada à moralidade esteja vinculada ao seu significado ou interesse. Assim, ele tenta mostrar que, quando a moralidade é relacionada ao estético como sendo seu fundamento, estes dois tipos de necessidade são confundidos.

Quando se procura fundamentar o juízo de gosto puro através dos recursos da filosofia moral de Kant, ora se usa, de modo mais direto, a noção de dever ou do imperativo categórico, ora se usa, de modo indireto, a estrutura geral da sua filosofia prática, a saber, toda a inovação metodológica introduzida na Dialética Transcendental e desenvolvida na *Crítica da Razão Prática* quanto ao estatuto das idéias para o pensamento e para a ação/vontade. Em sentido restrito, a idéia não é uma categoria, embora seja um conceito puro e espontâneo. Se a moral tem alguma participação na fundamentação do belo entendido a partir de seu ajuizamento, então isso tem a ver com uma espécie de adaptação da compreensão de idéia ao contexto da estética. E isso, de fato, acontece; há uma compreensão específica de idéia enquanto Ideal da Beleza, Idéia Estética e Idéia Normal Estética na *Crítica da Faculdade de Julgar Estética* de Kant. Mas qual é a relação entre essas compreensões de idéia e a fundamentação moral do belo? Há alguma relação direta, como propõem alguns dos comentadores citados acima, ou trata-se apenas de uma relação indireta e de analogia?

No julgamento estético sobre a beleza, sobretudo na natureza, o gosto pode estabelecer para si o modelo, o que Kant chama de idéia estética normal, que repousa não sobre uma idéia da razão, um conceito puro, mas sobre uma idéia da faculdade de imaginação, uma intuição geral, que não deriva de casos particulares nem de conceitos, mas que supõe uma estrutura cognitiva comum a todos para representar, dado que cada um que julgue a beleza teria de produzir por si próprio tal modelo. Afinal, essa idéia estética normal, o “modelo-flutuante”, o que é isso? Trata-se de uma intuição que representa o padrão de medida do ajuizamento sobre uma espécie; a imaginação, no julgamento, extrai uma imagem intermediária dentre uma variedade de imagens para as quais serve de medida comum. É uma grandeza média, igualmente afastada das extremidades — que o entendimento, pela média aritmética, poderia alcançar mecanicamente, mas não dinamicamente, como resultado do efeito da impressão sobre

o sentido interno. “Ela é para a espécie inteira a imagem flutuante entre todas as intuições singulares (...) e que a natureza colocou na mesma espécie como protótipo de suas produções”²³⁹. Um protótipo não enquanto algo acabado, pois flutua entre todas as imagens singulares, corrigindo-as na exposição [entendimento] da espécie, de acordo com o modelo em função de uma exatidão da mesma. Não tem, portanto, nada especificamente característico, e só nisso apraz, porque não contradiz nenhuma espécie em particular, sendo condição para que qualquer uma dessas imagens singulares seja designada bela, já que não tem um fim específico.

Desse modo, a idéia estética normal se distingue fundamentalmente do ideal de beleza, pois não comporta necessariamente uma idéia ou um conceito da razão, mas também não se refere à beleza livre, pois é, em parte, intelectualizada por conter um modelo, uma espécie de fim. Por outro lado, a idéia estética normal também não vale para a beleza aderente, dado que não contém um fim determinado. Já o ideal da beleza é resultado de uma mistura da comparação que a imaginação faz entre o fim último e a idéia estética normal, de maneira a dar-lhe um uso moral. Jamais seria um juízo de gosto puro, mas poderia aproximar-se de um juízo de gosto aplicado e condicionado.

O que se tem, portanto, são os graus possíveis de objetividade do julgamento estético. Numa primeira instância, a beleza livre, completamente subjetiva e livre, tendo na estrutura geral para julgar sua validade comum. Num nível seguinte, e intermediário, ter-se-ia a idéia estética normal, uma espécie de ideal de beleza, o limite para pensarmos na objetividade do belo, pois remete a um modelo para o julgamento estético, embora não se trate de algo acabado, delimitado; é um “modelo-médio” que flutua entre as imagens particulares corrigindo-as. Nesse caso, está presente uma objetividade, pois o modelo é uma espécie de fim, mas ainda distante de uma objetividade plena, fornecida somente por uma beleza aderente, condicionada pela aplicação de um conceito. Aqui, um ideal da beleza teria residência certa, com o gosto assumindo uma função, podendo ter laços estreitos com as idéias morais e podendo ser um juízo aplicado. O gosto, com isso, ganha em objetividade, mas distancia-se do sentimento do belo livre, que embora subjetivo e sem conceito, tenta garantir uma complacência necessária e livre.

²³⁹ *CJ*, §17, B58/59, V, 235.

Levando em consideração as relações e usos das noções de idéia apresentadas acima, poderíamos dizer que uma provável fundamentação do belo sobre idéias morais teria sua origem numa necessidade de objetivação ausente na fundamentação fornecida pelo elemento teórico. Seria mais simples e evidente defender sua universalidade recorrendo às suas semelhanças com o moralmente bom e com a destinação moral e supra-sensível da humanidade, do que supor um *sensus communis aestheticus*. A idéia moral permite, pelo menos, ser visualizada ou sensificada (objetivação), através do sentimento do belo, se o entendermos enquanto símbolo do moralmente bom. Mas, se partirmos disso e perguntarmos sobre se essa relação de simbologia com moralmente bom substitui a fundamentação do sentimento do belo sobre o elemento cognitivo, então desconsideramos todo o esforço da construção do ambiente do belo.

Kant diz que, “somente” por causa dessa relação de simbologia, pode-se pretender uma validade universal para o belo. Dizer que o fundamento de universalidade do belo é uma relação indireta estabelecida com o moralmente bom não tem o mesmo poder que dizer que o fundamento do belo é o moralmente bom, algo que Kant não disse. Ora, se é indireta, ou seja, se “talvez”²⁴⁰ jamais consigamos estabelecer uma relação direta, então que legitimidade tem o “somente”? Ele tem o poder de excluir a fundamentação oferecida pelo elemento teórico? Acredito que deva haver um esforço para que se contextualize esse “somente”, que aparece sem um desenvolvimento e no final da *Crítica da Faculdade de Julgar Estética*, em função do conjunto das reflexões de Kant sobre o belo. O ambiente do belo é um esforço nesse sentido. Se levarmos em consideração a articulação sugerida pelo ambiente, veremos que ao ajuizar algo como belo, há três elementos distintos que compõem esse ajuizamento. Todos eles apresentam um movimento de exclusão e um de inclusão, tal inclusão, entretanto, apesar de fundamental para o conjunto do ambiente, é sempre indireta. Escolher uma delas, seja qual for, gera uma deficiência na compreensão da teoria do belo.

No Ambiente do belo, essa fundamentação moral pode ser assumida como correta sem ter de abandonar a defesa apresentada no elemento do conhecimento, porque todos os elementos estariam no mesmo nível hierárquico. Embora o elemento hedônico não apresente uma fundamentação tão independente quanto as oferecidas nos

²⁴⁰ CJ, §59, B257, V, 253.

outros dois elementos, é importante ressaltar que embora se possa expor o belo somente a partir seja do elemento moral, seja do elemento cognitivo, tais exposições não podem deixar de incluir nelas o elemento hedônico. Isso é óbvio, afinal, como falar do belo a partir da moral e não falar do prazer do belo. Tal obviedade só confirma a relação orgânica entre esses elementos e o desajuste que é ler a teoria do belo sem o conjunto de seus elementos e sem valorizar cada um na mesma intensidade.

A compreensão do belo fornecida por seu ambiente, inclusive quanto à sua fundamentação, tem de passar por uma reunião dos elementos envolvidos, o que é favorecido pela flexibilidade pensada pelo modo de inclusão indireta de todos os elementos. Por exemplo, pode-se dizer que o fundamento do belo é prático-moral, como sustentam alguns estudiosos da estética crítica, mas é preciso acrescentar que tal fundamentação é simbólica, não é efetiva. Se o fundamento do belo é a moralidade, então fica mais simples excluir outros elementos que possam fundamentar o belo. Se a proposta do ambiente estiver mesmo correta, então poderemos pensar que os juízos de gosto têm sua universalidade tanto a partir da presença em todos daquelas condições subjetivas do conhecimento em geral, do *sensus communis aestheticus* enquanto inclusão indireta presente no elemento cognitivo, como a partir da analogia com o moralmente bom. Defendemos que o elemento moral e o cognitivo coagem entre si e compõem o sentimento do belo no seu ajuizamento, junto com o prazer, evidentemente. Essa integralidade marca a leitura do ambiente do belo, mas é preciso mais uma vez lembrar que ela, no entanto, não apresenta, de uma perspectiva interna e direta, uma unidade ou síntese entre seus elementos, isto é, apesar da composição e, assim, de uma unidade, tais elementos permanecem distintos um do outro. Para entender a estética crítica de Kant, é preciso visualizar a tensão entre esses elementos, muito embora saibamos que, no final, para Kant, “tudo acaba na moralidade”²⁴¹, ou seja, tudo tende para a moralidade enquanto a humanidade do homem. Ou seja, vistos de fora, o belo e a estética são a própria humanidade do homem enquanto uma única qualidade. A tarefa do ambiente é ver de dentro, é ver de modo transparente a estruturação e composição do belo, e nisso não há síntese ou fusão.

²⁴¹ Cf. *CRP*, “Apêndice à Dialética Transcendental”.

3. Movimento de Inclusão

Na seção acima, já introduzimos, embora sem uma organização, o que passamos a desenvolver em detalhes a partir de agora, a saber, a inclusão indireta dos aspectos morais do belo. Para isso devemos investigar na *CJ* o § 41, no qual Kant defende um interesse intelectual pelo belo, os §§ 59 e 60, nos quais o belo é analisado em comparação com o moralmente bom. O interesse intelectual ou moral pelo belo é tratado, na ordem da *CJ*, antes das comparações entre belo e bom, mas sua importância é secundária se levarmos em conta que o interesse indireto pela moralidade depende do cumprimento da pureza do ajuizamento do belo, depende da sua fundamentação livre e desinteressada para, somente depois, poder tomar algum interesse no moralmente bom. E, como Kant indica, no §59, que a universalidade do belo depende do moralmente bom, é preciso iniciar a análise pela participação do elemento moral nessa fundamentação do belo, para então observarmos e entendermos sobre que base repousa tal interesse moral ou intelectual pelo belo.

A possibilidade de se fundamentar o belo sobre seu elemento moral, com vimos acima, é indício de uma forte inclusão sua no ambiente do belo, mas uma inclusão indireta porque acontece através de uma relação de simbologia entre o belo e o moralmente bom. Mas o que significa, propriamente, dizer que o belo é símbolo do moralmente bom?

Para pensar a realidade de nossos conceitos, sempre seguindo Kant, precisamos de intuições para prová-los. Na prova dos conceitos empíricos, as intuições são exemplos. Na prova dos conceitos puros do entendimento, as intuições são esquemas. Quando, entretanto, se quer mostrar sensivelmente a realidade dos conceitos puros da razão, mesmo sem a intenção de prová-los, surge um problema, pois uma apresentação da realidade sensível de idéias não é possível. Pelo menos não se pensarmos no modo esquemático de sensificação. No fundo, para Kant, há dois modos de sensificar ou hipostasiar um conceito. Um é aquele esquemático; outro é o simbólico. Na apresentação sensível proporcionada pela simbologia, o que está em questão não é a realidade do conteúdo, não é o conteúdo que é apresentado sensivelmente — algo, por

princípio, impossível para as idéias da razão —, mas a forma da reflexão. Segundo Kant, o que está em questão nesse processo peculiar é:

A lei da associação da faculdade de imaginação, por conseguinte, como meio de reprodução de um ponto de vista subjetivo; tais sinais são ou palavras ou sinais visíveis (algébricos e mesmo numéricos) enquanto expressão de conceitos.²⁴²

Dessa maneira, temos o Juízo relacionando a faculdade da imaginação com duas tarefas distintas:

- 1) Apresentação e sensificação direta: esquemática ou demonstrativamente, cuja função é “aplicar o conceito ao objeto de uma intuição sensível”²⁴³
- 2) Apresentação e sensificação indireta: simbólica ou analogicamente, cuja função é aplicar a simples regra da reflexão sobre aquela intuição a um objeto totalmente diverso, do qual o primeiro é somente o símbolo”²⁴⁴

A relação de simbologia acontece, portanto, “segundo a transferência da reflexão sobre um objeto da intuição a um conceito totalmente diverso, ao qual talvez uma intuição jamais poderá corresponder diretamente”²⁴⁵. Desse modo, podemos dizer que, ao intuir o belo, da natureza, sobretudo, se expressa o modo de pensar ou associar próprio do modo de pensar moral. Tal expressão ou apresentação indireta relaciona um modo de pensar à intuição do belo, cujo único vínculo com a moral é servir de símbolo correspondendo indiretamente e talvez jamais diretamente ao modo de pensar moral.

A semelhança que há, portanto, é entre “as regras de refletir sobre ambos e sua causalidade”²⁴⁶, não contendo na apresentação o esquema para o conceito, mas um símbolo para a reflexão²⁴⁷ ou comparação. Observemos no quadro abaixo as analogias e

²⁴² *CJ*, §59B255/256, , V, 352.

²⁴³ *CJ*, §59 B256, V, 352.

²⁴⁴ *CJ*, §59 B256, V, 352.

²⁴⁵ *CJ*, §59 B257, V, 353.

²⁴⁶ *CJ*, §59, B256/257, V, 352.

²⁴⁷ Cf. *CJ*,§59, B256/257, V, 352.

comparações possíveis, sem esquecer as devidas diferenças entre o moralmente-bom e o belo:

Analógicas	Diferenças	Moralmente-bom	Belo
	Prazer imediato	No conceito	Na intuição
	Desinteresse	Um interesse não precede a ação, não é seu móbil — e, por isso, a ação é desinteressada —, mas é produzido, pela ação, um interesse. Interesse é na lei.	O sentimento do belo é independente de todo interesse, seja no conceito, seja nos sentidos, como fundamento do prazer. Interesse é livre.
	Liberdade e autonomia	A vontade é livre/pura quando estabelece para si sua lei, de acordo com a legislação universal. Autonomia é agir em conformidade à lei.	O gosto é puro quando a imaginação em sua liberdade concorda com a legalidade do entendimento de acordo com o princípio da finalidade a partir da forma do objeto. Autonomia é pensar em conformidade a fins.
	O princípio é uma idéia universal	Baseado no conceito da lei moral — princípio objetivo	Não baseado em um conceito determinado — princípio reflexivo e subjetivo.

(Tabela de acordo com *CJ*, §59, B259, V, 354)

Estas analogias, usadas por Kant inicialmente para fundamentar o belo, são aproveitadas no sentido de tentar mostrar que a dicotomia entre sensibilidade e razão é transposta ou vinculada sem um salto bruto pelo gosto, que possibilita, então, “a passagem do atrativo sensível ao interesse moral”²⁴⁸. O gosto

representa a faculdade da imaginação, determinável em sua liberdade como conforme a fins para o entendimento e ensina a encontrar uma complacência livre, mesmo em objetos dos sentidos e sem um atrativo dos sentidos”²⁴⁹.

Se há algo, da perspectiva de uma função, que a arte ou a experiência estética pode ensinar, seria a liberdade, seria o agir livremente ou de acordo com a própria consciência, na medida em que exemplifica indiretamente tal liberdade na maneira desinteressada que o gosto julga. Parece curioso haver alguma associação direta entre o

²⁴⁸ *CJ*, §59, B260, V, 354

²⁴⁹ *CJ*, §59, B260, V, 354.

desinteresse nessas instâncias diferenciadas, ou seja, do belo e da moral. No fundo, agir em conformidade com a lei moral não poderia ser um agir mais interessado, interessado não no seu mero cumprimento, mas super interessado no bom e correto funcionamento das relações sociais em geral, como resultado global da sua ação. Entretanto, é esse o núcleo para Kant: estar interessado nesse resultado global é, ao mesmo tempo, estar desinteressado em sua repercussão mais imediata, mais egoísta, enfim, mais particular. O desinteresse e a liberdade exercitados no juízo de gosto simbolizam aquele interesse na lei moral, na medida em que exercitam o mero desinteresse quer na presença do objeto, por exemplo, quer em um conceito qualquer.

Partindo do princípio do gosto, enquanto conformidade da liberdade da imaginação para com uma legalidade, Kant afirma:

parece evidente que a verdadeira propedêutica para a fundação do gosto seja o desenvolvimento de idéias morais e a cultura do sentimento moral”, esclarecendo mais na frente, “já que somente se a sensibilidade concordar com ele [com idéia da lei moral e, conseqüentemente, com o sentimento moral] pode o verdadeiro gosto tomar uma forma determinável e imutável²⁵⁰.

O desenvolvimento das idéias morais e o cultivo do sentimento moral podem ser entendidos, mesmo que de uma maneira indireta, como uma propedêutica, um estágio introdutório oferecido pelo gosto. E, assim, observamos que, de início, os campos sensível e intelectual se aproximam um do outro através do gosto, algo que diminui aquele abismo aberto entre sensível e supra-sensível. Isso porque o sentimento de prazer no belo é duplo, “do prazer em parte sensível, em parte intelectual na contemplação reflexiva”²⁵¹. No mesmo rumo, quer dizer, sem desenvolver a legitimidade de uma possível fundamentação indireta da moral para o belo e rastreando o interesse moral presente no gosto²⁵², devemos analisar o parágrafo §42, da *CJ*, no qual Kant trata

²⁵⁰ *CJ*, §60, B264, V, 356.

²⁵¹ **KANT**, I. *Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie* por M.Frank e V.Zanetti, Frankfurt a/Main: Deutscher Klassiker Verlag, p.184 (Trad. nossa).

²⁵² Para Guyer, o domínio da moralidade é muito vasto, inclui, além das concepções negativa da liberdade e positiva da autonomia, símbolos do sublime e do belo, respectivamente, um ideal de harmonia entre a disposição moral e o caráter estético, de maneira que não haveria contradição em conceber, por exemplo, o belo como símbolo do moralmente-bom, da autonomia da razão, pois a moralidade já teria como tarefa uma aproximação com a sensibilidade, no sentido de tornar-se intuível: “não podemos perder nenhuma

explicitamente do significado do termo “interesse” e de seu uso possível no ajuizamento estético do belo.

Kant mostra, então, como é possível um interesse intelectual pelo belo da natureza, entendendo esse interesse como uma ligação indireta após se ter assegurado o juízo desinteressado. Ou seja, depois que se garante um ajuizamento puro do belo, cujo fundamento pode ser uma simbologia com a idéia universal do moralmente bom, então, agora de uma perspectiva externa ao ambiente do belo puro, pode-se associar a ele tal interesse. É excluída daqui a beleza artística, porque Kant entende a arte ou como uma produção para nossa complacência — e assim ela é final e interessada —, ou como uma imitação da natureza — e, nesse caso, ela só é mediata, assim como todo interesse empírico. A beleza da natureza, por outro lado, possibilitaria um interesse intelectual por apresentar um interesse imediato. A explicação dada por Kant é que o homem se interessa pela existência dos objetos belos da natureza e deseja que tais formas não deixem de existir e que continuem a existir, independentemente de isso lhe trazer algum retorno, negativo ou positivo. Ele não tem um motivo pré-concebido e por isso esse interesse é imediato. Por que é gerado tal interesse? Por que alguém quer que tais formas da natureza continuem existindo, se ele não sabe o porquê?

No fundo, Kant aponta dois motivos. O primeiro, porque está ligado a um interesse geral da razão prática:

a razão tem interesse em que suas idéias (...) tenham por sua vez realidade objetiva, isto é, que a natureza pelo menos mostre um vestígio ou avise-nos de que ela contém em si algum fundamento para admitir uma concordância legal de seus produtos com a nossa complacência independente de todo interesse²⁵³.

E, mais adiante, ele conclui: “(...) em conseqüência disso, o ânimo não pode refletir sobre a beleza da natureza sem se encontrar ao mesmo tempo interessado por ela”²⁵⁴.

oportunidade de harmonizar nossa natureza sensível com as exigências da razão, e se o domínio estético, com suas naturais influências sobre nossos sentimentos, oferece-nos alguma oportunidade para fortalecer nosso sentimento moral, devemos, então, tirar vantagem dessa oportunidade”. GUYER, P. “Os símbolos da liberdade na estética kantiana”, In *O que nos faz pensar*, Trad. T.Marques/V.Bueno, N.9, 1995.

²⁵³ *CJ* §42, B169, V, 300.

²⁵⁴ *CJ* §42, B169, V, 300.

Trata-se de um interesse moral, tem a ver como uma maneira de mostrar, através da representação das formas belas da natureza, mesmo que indiretamente, a disposição moral dos homens. Não é que a natureza ensine o que é moralmente bom, mas que, de posse de uma fundamentação *a priori* para ações morais, ou seja, interessado no moralmente bom, é possível observar as semelhanças e afinidades da bela natureza para com a destinação moral da humanidade.

Surge assim uma afinidade entre o modo de pensar estético e o modo de pensar moral, que termina por associar a conformidade a fins legal à conformidade a fins sem fim. Isso fornece a segunda explicação para o porquê se interessar pela existência de algumas formas da natureza. Essa afinidade íntima entre o juízo de gosto e o juízo moral quanto ao interesse imediato na existência de seus respectivos objetos apresenta a seguinte diferença: o interesse do primeiro é livre, o do segundo é fundado sobre uma lei objetiva (a lei moral). Esse interesse livre pela natureza, no fundo, tem sua origem na conformidade a fins sem fim, na conformidade a uma legalidade, sem que se a tenha determinado. Por isso, apesar de procurar por toda parte exterior, o homem só a encontra interiormente. Ao interessar-se moralmente pela natureza, ele, na verdade, termina por se interessar por sua destinação moral:

procuramo-lo [o fim] em nós próprios e, em verdade, naquilo que constitui o fim último de nossa existência, a saber, a destinação moral²⁵⁵

O interesse moral pelo belo da natureza, portanto, não é o motivo pelo qual algo é declarado belo, mas o contrário. Depois que se ajuíza livremente e sem um fim determinado, mas conforme a uma legalidade, pode-se associar ao belo um interesse moral. Por outro lado, no âmbito da moral, só é possível interessar-se intelectualmente ou moralmente pelo belo quando a alma já tem nela um interesse no moralmente-bom devidamente fundado ou foi “treinada para o bem”. Ou seja, se essa relação complexa entre bom e belo mostra suas íntimas conexões, garante também que tais domínios têm independência um frente ao outro, afinal só posso me interessar pelo belo de maneira moral se já conheço o moralmente bom; tendo clareza, por outro lado, de que meu ajuizamento segue o princípio de conformidade a fins sem fim.

²⁵⁵ *CJ*, §42, B 170/171, V, 301.

Através do conceito de símbolo, tem-se, então, o belo como possibilitador da passagem do domínio empírico da razão teórica — pois se trata de uma intuição — para o domínio puro da razão prática, para uma idéia da conformidade a leis. Teríamos, assim, uma aproximação dessas faculdades assumidas a partir do mesmo nível. O sentimento do belo seria uma sensificação simbólica da idéia de liberdade porque é uma intuição livre da imaginação, mas que está em conformidade com uma legalidade. Aí haveria um ganho fundamental para a compreensão da filosofia crítica como um todo e sem cortes, enfim, como um sistema tratado em função aquela frase kantiana que diz que “tudo acaba na moral”, ou seja, que tudo converge para a moral.

Quando o próprio Kant fala que tudo acaba na moral, ou seja, que a sistematização do pensamento crítico como um todo passa pela idéia regulativa de uma destinação moral do homem, pela realidade supra-sensível presente em nós, pelo fato de constituirmos uma natureza humana e moral dentro da natureza como um todo (sensível) e sermos, por isso, e de uma maneira ampla, um fim em si, uma natureza cujo fim é ela mesma, algo que nem a natureza sensível consegue, ele apresenta uma outra maneira de sistematização, sem pontes ou passagens entre dois níveis separados. Assim, os usos e endereços da razão (suas faculdades), entendidos separadamente um do outro, terminam por convergir para uma compreensão da razão como um todo num rumo que aponta para cima.

Isso nos faz pensar em uma outra relação simbólica, que também poderia ser defendida. Partindo da frase de Kant que diz que tudo acaba na moralidade, que a vocação sistemática da razão está embasada no fim último, moral, do mundo como um todo. Nesse sentido, o belo, intimamente ligado à essa sistematização, não apenas da perspectiva do seu ambiente, que termina por sistematizar de modo equilibrado preservando as forças dos elementos envolvidos, mas sobretudo quanto ao princípio da conformidade a fins como um todo em direção ao qual as faculdades se (re)unem. Talvez possamos até mesmo dizer que o belo é símbolo do moralmente bom também

enquanto símbolo da sistematização que a idéia de moralidade oferece à razão e não apenas de um ponto de vista restrito da liberdade e da autonomia e do desinteresse²⁵⁶.

²⁵⁶ Aprofundamentos através de uma análise sócio-antropológica da arte a fim de investigar as funções simbólicas que as artes e a doutrina do belo podem ter na construção da cultura e da sociedade são bem vindos e podem enriquecer essa relação entre estética e função sócio-moral da arte presente no elemento moral.

PARTE III

INSPIRAÇÕES PARA UMA ATUALIZAÇÃO DO BELO

Capítulo VI

Ambiente do belo e Ambiente da arte: para uma restauração sistemática e temática do belo

1. Pluralismo à espera de um sistema: introdução ao ambiente da arte

O desafio com o qual nos deparamos no capítulo inicial foi o seguinte: como pensar o pluralismo das artes visuais a partir de uma unidade sem dispensar a conquista do pluralismo; ou ainda, como acompanhar teoricamente o pluralismo nas artes visuais. Enfim, nosso desafio é articular a exigência da construção de limites imposta por uma unidade conceitual com a liberdade alcançada pelas artes visuais.

A teoria de Arthur Danto, usada por nós como ponto de partida para pensar tal empreendimento, mostrou-se interessante por dar conta de uma grande diversidade de obras. Entretanto, ela se refere apenas àquelas que obedecem “primariamente” a uma orientação conceitual, àquelas que se apóiam sobre a necessidade de dizer algo sobre (*aboutness*) sendo “um significado incorporado”. Primariamente quer dizer não o primeiro contato com o objeto candidato a obra de arte, já que esse é sempre sensível, fenomênico e nesse sentido a arte é sempre aparência. Primariamente refere-se, aqui, ao modo operativo pelo qual nos relacionamos com o trabalho do artista. Quando essa operação passa pela construção de uma interpretação, pela revelação de um significado, então a obra recebe um direcionamento conceitual ou discursivo – como no exemplo usado por Danto das *Brillo Boxes* de Andy Warhol. Embora a defesa de uma teoria segundo essa orientação conte com um forte respaldo empírico, já que muitas obras se fundam sobre tal pilar, deparamo-nos também com obras que recorrem a uma orientação mais imediata, menos discursiva e mais sensitiva. Trata-se daquelas obras que necessitam de uma participação menos intelectual do espectador, que requerem um modo operativo de participação que, muitas vezes, não é somente intelectual. Em *Mokey Way – Caminho do Macaco* (2006)²⁵⁷, do Atelier Bow-Won, Tóquio - exposta na 27^a

²⁵⁷ Cf. 27a. *Bienal de São Paulo: Como viver junto [Guia]*. (Eds.) Lisette Lagnado, Adriano Pedrosa. São Paulo: Fundação Bienal, 2006, p.38.

Bienal de São Paulo (2006) - o espectador, depois de assumir os riscos de participar da obra assinando um termo de responsabilidade, tem a permissão de poder andar sobre uma trilha ou passarela suspensa por entre as árvores a uma altura de aproximadamente oito metros. Desse modo, ele dá início à experiência artística *saindo* do prédio da exposição. A obra, entretanto, também dá muito a pensar. Por exemplo, a relação que a arte pode manter com a natureza é explorada e favorecida pelo lugar mesmo da exposição, já que o Pavilhão da Bienal fica em um parque. De outra perspectiva, quando se anda sobre a trilha, a experiência artística também toca a intimidade de cada um, seja física ou psíquica (medo, quando aquela passarela improvisada balança com o vento). Mas tudo isso só tem início efetivo quando se transpõe a janela e se inicia o percurso. As obras que trabalham com lixo biodegradável e com o processo de putrefação são outros exemplos, demandam o olfato²⁵⁸; nelas, aquela operatividade passa primeiro pelo mal cheiro do que o artista elaborou. As idéias e os significados completam o que está associado ao mal cheiro, como a provocação por uma consciência ecológica, de uma perspectiva mais sociológica, ou ainda, filosoficamente, através das noções de degradação, fim, morte, tempo, etc. Do mesmo modo, na Arte Comestível (*Esskunst/Eat-Art*) é através do paladar (gosto) que operamos a obra; um bom exemplo é a exposição de esculturas feitas com chocolate belga e marzipã, na qual os expectadores são provocados, pelo quase irresistível aroma, a comer as esculturas²⁵⁹. Tais modos mais imediatos de interação com o objeto em exposição podem ser, posteriormente ou simultaneamente, objetos de uma interpretação, mas são primariamente objetos à espera de uma manipulação sensível e motora para dar início ao processo de construção da obra.

Ao lado dessas duas orientações distintas e, em determinado sentido, até opostas (imediate *versus* mediata) é preciso acrescentar ainda aquelas obras, cuja principal ou

²⁵⁸ Cf. SHINER, L. e KRISKOVETS, Y. "The Aesthetics of Smelly Art", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 65, N. 3, 2007, pp. 273-286. Os autores tentam mostrar a lacuna na história da estética quanto à tematização dos sentidos do gosto, do tato e do olfato, mais precisamente. Artistas como Ernesto Neto e Peter de Crupere são usados como exemplos.

²⁵⁹ Sonja Alhauser, *Exhibition Basics*, Harvard University's Busch-Reisinger Museum em Cambridge, Massachusetts, 10. 2001/ 01.2002. A jovem artista Sonja Alhauser segue os precursores da *Eat-Art*, Daniel Spoerri sobretudo, mas também Joseph Beuys e outros, que inauguraram a produção de arte tendo em (restos de) alimentos o principal suporte. A arte de Alhauser, entretanto, suaviza o peso da influência da Arte Conceitual e a intenção revolucionária dos inauguradores da Arte Comestível, como a de unir tornando indistinguível arte e vida (Dada, Fluxus). A artista está mais interessada na transformação que seu trabalho irá sofrer depois de exposto, ou seja, depois de ter sido comido e antes de acabar por completo.

primeira reação é a memória e a lembrança, sejam elas referências históricas comuns ou pessoais e privadas. Tais obras não obedecem a uma orientação necessariamente conceitual, embora a experiência que tenhamos delas seja mediata (por exercício da reminiscência). Quando, diante de um trabalho candidato a obra de arte, a memória é ativada ainda sem a construção de um significado, a orientação da obra é outra que a imediata ou mediata-conceitual. Isto é, trata-se de uma orientação mediata, porque recorre à memória, mas é não-conceitual. Por exemplo, *Filho Bastardo* (1992) e *Filho Bastardo II* (1992) de Adriana Varejão. São duas pinturas em formato oval que descrevem o período colonial no Brasil, mais precisamente, a fusão das etnias e culturas através da miscigenação e o modo violento como isso aconteceu — mostrado tanto nas cenas como na inserção de uma abertura vermelha que aflora do centro da pintura como se fosse um pedaço de carne esfolado. A referência à formação do povo brasileiro faz um apelo à memória coletiva lembrando a nós mesmos o alto custo da construção de nossa cultura. Neste caso, da relação mediato-não-conceitual que marca um momento inicial da obra, passa-se a uma discursividade própria do direcionamento conceitual, que as obras podem assumir e agregar àquela orientação inicial (a da memória), quando ocorre uma tematização relacionada ao significado da obra em questão.

Distinguimos, assim, três grandes grupos de orientação que as obras podem assumir: a imediata, a mediata-conceitual e mediata-não-conceitual. Com isso, queremos fornecer uma paleta com o mínimo de cores para que possamos dar início à montagem do ambiente da arte. Essas cores ou orientações funcionarão como direções possíveis de um conjunto indeterminado e, provavelmente, infinito de possibilidades e combinações, pois tais direções devem ser vistas como orientações primárias.

No Brasil, a posição defendida por Ferreira Gullar é um bom exemplo de uma combinação possível entre as direções conceitual e imediata, pois interessa a ele o caráter intuitivo da experiência poética ligada à obra de arte visual; com isso, ele constrói uma vertente, dentre aquelas orientações, cuja tonalidade é imediata e menos discursiva, menos prosaica, sem perder seu caráter conceitual. A contribuição de Gullar para a teoria da arte é uma exaustiva e permanente defesa da "sensibilidade poética". Para ele, Amílcar de Castro é um exemplo dessa arte mais poética, mais sensível. Diferentemente de um Richard Serra, que também tem obras com placas brutas de ferro ou aço (embora em dimensões colossais), Amílcar de Castro dobra o ferro tratando-o

como se fosse papel, ele era um origamista abstrato, se quisermos. Em uma entrevista, ele dizia "a sensibilidade é tudo, o resto é farofa", ou seja, o resto não tem importância. Gullar trata a obra de Amílcar de Castro a partir de uma orientação imediata, porque tem um apelo sensível muito forte, embora defenda um meticuloso processo intelectual de produção. Gullar não desconsidera a arte de orientação conceitual e mediatizada por uma discursividade incorporada e à espera de uma revelação interpretativa, ele apenas exige que tal encaminhamento tenha como foco principal a poesia e a graça, e não uma mera sentença sobre o mundo. Sua postura considera efêmero e experimental o conjunto de obras que despreza tal trabalho poético; para ele, tais obras seriam, no melhor dos casos, experimentações que aguardam a paciência do lento lapidar de uma espécie de "trabalho de arte"²⁶⁰. Gullar e Danto não se contrapõem por completo, trabalham com o mesmo recurso: o da exclusão por oposição. Suas posições não se tornam contraditórias, mas excluem e desconsideram tudo o que não abarcam, entendendo tais obras excluídas como não-arte. Ferreira Gullar criticou, por exemplo, o trabalho de Tunga, *Laminadas Almas* (2006), afirmando que "se o sujeito quer ir ver mosca no microscópio, o problema é dele. Eu não vou. O nome já diz tudo. É uma tunga que se faz na arte contemporânea"²⁶¹. A partir do critério estabelecido por Ferreira Gullar, se não há sensibilidade poética na obra, não há por que ir à exposição, não há por que tratar tal obra como obra de arte. Do mesmo modo pensaria Danto sobre *Parangolés*, se esses não fossem carregados de uma significação política, se fossem apenas panos coloridos à espera de um corpo dançante. Assim, ambas as posições acima geram, se tomadas isoladamente, uma grande quantidade de obras em constante exílio, porque não são suficientemente flexíveis para acompanhar o pluralismo desafiante que vivenciamos hoje em dia. Para que haja uma unidade conceitual das artes visuais, com certeza haverá obras em exílio, mas tem de ser o mínimo possível. Nem Gullar nem Danto estão interessados em ampliar o alcance de suas posições.

Definitivamente, não há como tornar tudo obra de arte ou considerar tudo como obra de arte, porque, assim, nada seria obra de arte, isso é evidente. Mas podemos ampliar o alcance dos critérios e sintonizar o pluralismo das artes com a conquista de um pluralismo no âmbito teórico também. Com Danto, não há um critério, se pensarmos

²⁶⁰ MELO NETO, João Cabral. "A inspiração e o trabalho de arte", In *Obra completa*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, pp.723-37.

²⁶¹ Declaração reproduzida pelo Jornal *O Globo*, de 21.05.2006, "Segundo Caderno", do curso promovido pela Casa do Saber, Rio de Janeiro, ministrado por Ferreira Gullar no mesmo ano.

que ele não fornece, através de sua teoria, o que o objeto candidato a obra de arte tem de dizer sobre o mundo. Mas, na medida em que tal objeto tem de ser/ter um significado incorporado, então, apesar de haver ausência de um critério sobre qual significado ele deva assumir, ele tem de ser operado por uma orientação conceitual ou discursiva. Essa redução não combina com o pluralismo das artes visuais que o próprio Danto defende como um momento de quase perfeita liberdade.

Com o ambiente da arte, o que temos é um conjunto amplo e quase tão plural de possibilidades de direções quanto o próprio pluralismo vivenciado pelas artes visuais. Ora, estamos falando de "direções" e "orientações", um conceito do ambiente da arte, sem antes expor seu exato lugar na construção de tal ambiente. Tais direções são apenas componentes de um elemento do ambiente da arte. Então, antes de passarmos para uma montagem detalhada dos elementos nele envolvidos e de suas pretensões, é preciso lembrar que é a demanda sistemática que precisa ser enfatizada como ponto problemático para o qual o ambiente da arte apresentará um esboço.

Há obras que não se adéquam ao modelo exclusivamente conceitual e continuam obra de arte. Há obras que não são primariamente sensitivas e continuam obra de arte. Há, ainda, obras que não têm traço algum de "sensibilidade poética" e continuam obra de arte. E há obras que não recorrem à memória e continuam como obras de arte. Enfim, como reunir as variadas direções ou modos de operatividade que as obras podem assumir? Como pensar o pluralismo das artes visuais segundo uma unidade excluindo o mínimo possível de obras e preservando o pluralismo alcançado no nosso tempo? Essa é a meta do ambiente da arte, uma meta sistemática, porque tem de apresentar um modo de articular o maior número possível de direções. Tal empreendimento torna-se possível com a descoberta não de uma **propriedade comum fixa** e que se repete de modo invariável, mas a partir de uma **dinâmica comum** quanto ao processo de produção da obra de arte.

A problemática enfrentada pela necessidade de articulação sistemática da arte vista a partir do seu pluralismo vai buscar inspirações em Kant. A estética kantiana, relida a partir do ambiente do belo, traz novos e interessantes aspectos para o desafio de se pensar a vastíssima produção de arte da atualidade. Embora a estética kantiana tenha como apoio central o tratamento da arte e da natureza desde a subjetivação do belo e de

uma teoria do gosto que terminou inspirando as teorias formalistas do Modernismo, tentamos mostrar que, ao fixarmos nossa atenção no conjunto de articulações que existe entre os elementos que compõem tal ambiente, podemos fornecer o ponto de inspiração que precisamos para pensar a arte visual do século XXI a partir de uma unidade e respeitando seu pluralismo. Isso acontece porque a estética kantiana é sistemática por princípio, isto é, tanto internamente à filosofia crítica, quando desempenha uma função mediadora entre domínios distintos, quanto historicamente, quando consegue reunir uma grande variedade de teorias do belo, sobretudo as do século XVIII. Mas a característica sistemática investigada por nós surge desde outro ponto de vista, isto é, a partir de uma organização sistemática dos elementos que compõem o próprio sentimento do belo. Mostramos que, além do processo de especificação desse sentimento — que culminou com a descoberta dos juízos estéticos de gosto puro e com a garantia da autonomia do belo —, houve também um processo complementar na construção dessa nova concepção do belo. Ou seja, de uma reunião positiva de aspectos dos elementos que foram inicialmente excluídos: da estrutura cognitiva no lugar de uma compreensão do belo como conhecimento, do símbolo do moralmente bom no lugar no belo como bem, e do prazer enquanto promoção da vida, no lugar dos prazeres no conceito e no agradável. A aproximação desses elementos desde uma perspectiva positiva quanto à definição do belo gera um sistema à parte, se pensarmos no poder sistemático histórico e interno à filosofia crítica que a estética kantiana desempenha. Como esses elementos não se fundam ou se mesclam entre si, há entre eles uma natural disposição a gerar uma tensão, como a que se observa em um campo gravitacional. Essa tensão é o principal ponto de inspiração para a compreensão daquela dinâmica presente no processo de produção da arte contemporânea (século XXI). Os elementos dos ambientes do belo e da arte são distintos, mas a tensão interna a cada um deles guarda fortes traços em comum. De fato, só há tensão quando os elementos envolvidos não se mesclam ou se combinam e isso é o ponto de partida para que a articulação dos elementos gere a tensão que queremos mostrar. Veremos que as possibilidades de combinações no ambiente da arte, imprescindível para a manutenção do pluralismo nas artes, será assegurada a partir das combinações das direções ou orientações, que funcionam como cores primárias que podem ser misturadas, potencializando os resultados da dinâmica de produção da arte e, assim, garantindo, também teoricamente, seu pluralismo.

Em linhas gerais, o ambiente da arte é formado por três elementos, dos quais um deles é indeterminado e composto de vários componentes (as orientações, sobre as quais falamos brevemente acima). Os dois outros são determinados: o espectador e o artista; precisam, entretanto, para fazer parte do ambiente da arte, sofrer um processo de exclusão seguido de um processo de inclusão indireta. O espectador nega-se enquanto elemento passivo colocando-se na condição de criador, permanecendo como espectador, pois age sobre algo que foi elaborado pelo artista. Este, por sua vez, nega-se enquanto meramente criador e posiciona-se enquanto espectador, porque quer comunicar, mas permanece artista porque tem de elaborar o objeto sobre o qual o espectador agirá. Paralelamente, as diretrizes ou orientações possíveis do encontro entre espectador e artista formam um conjunto indeterminado, tão plural quanto a própria arte. Antes de ser operado, tal ambiente permanece à espera para entrar em ação. A obra de arte acontece justamente quando esses elementos se reúnem, quando o espectador na condição de artista e o artista tendo elaborado o objeto candidato à obra e se colocado na condição de espectador geram a tensão por causa dessa disposição ansiosa por conduzir à escolha de um ou vários componentes do elemento indeterminado. Tal tensão opera a obra, realiza a obra naquele instante²⁶². Essa tensão une momentaneamente os elementos do ambiente da arte, mas, porque se repete na realização de cada obra, une também todas as obras de arte. A dinâmica da produção de arte, a partir do quadro teórico do ambiente da arte, gera uma coesão das obras e aproxima obras de orientações diversas, porque elas passam a ter uma mesma fonte, a tensão operativa. Antes de seguirmos com uma análise detalhada dessas idéias, é preciso ficar claro que essa tensão não existe sozinha, que ela só acontece por causa da aproximação dos elementos do ambiente da arte, inclusive do conjunto de direções à espera de uma operação.

2. O ambiente da arte e a restauração do belo desde uma perspectiva sistemática

A necessidade de construção de um ambiente da arte se deu porque tal pluralismo das artes apresentou uma demanda sistemática, requereu um modo de articular aquele conjunto de direções e/ou orientações simultaneamente, de modo a acompanhar teoricamente um pluralismo vivenciado na produção e na prática da arte.

²⁶² Cf. *Apêndice I*, Gráfico 3.

Pensada de modo sistemático, a arte plural assume-se, assim, completamente como plural, porque fica assegurada também teoricamente como tal. Para tal desafio, recorreremos à leitura da estética de Kant através do ambiente do belo. Uma das propostas levantadas pelo ambiente do belo é a de pensar a totalidade dos elementos que constituem o ajuizamento e/ou sentimento do belo. É nessa proposta que a construção do ambiente da arte vai buscar inspiração, porque tem de articular a totalidade dos elementos responsáveis pela produção do objeto de arte. Embora pareça haver, atualmente, um grande abismo entre beleza e arte, observa-se que, de uma perspectiva sistemática, o belo permanece como fonte de inspiração para pensarmos o pluralismo nas artes. Entretanto, se, por um lado, no ambiente do belo, temos um conjunto fechado e determinado de elementos, por outro, no ambiente da arte, o conjunto tem de ser parcialmente aberto e quase infinito. O que isso quer dizer?

De acordo com o ambiente da arte, a arte produzida nos últimos decênios do século XX e início do século XXI tem de ser compreendida enquanto um evento. Ou seja, a arte deixou de ser um objeto. A obra de arte tornou-se um acontecimento, por isso precisamos de um ambiente. Essa idéia não é nova, os objetos relacionais de Lygia Clark e a arte ambiental de Hélio Oiticica foram inovadores ao defender isso já nos anos 60. Oiticica e Clark foram vanguardistas, vieram para que padrões fossem rompidos, para que idéias, antes impensadas, viessem à tona. Em duas palavras: foram revolucionários. Mas a grande tarefa da revolução não é apenas a revolução, mas também o que fazer depois que a revolução foi realizada. As idéias de Oiticica e Clark secularizaram-se, tornando-se objetos e temas de novas produções artísticas. Na 27ª Bienal de São Paulo, em *Brincando com Lygia*, os objetos relacionais tornaram-se seculares, foram incorporadas ao cotidiano da arte e perderam sua faceta revolucionária. Mas conquistaram, por causa desse processo, a maturidade e a moderação exigidas para servirem de base teórica.

A definição do ambiente da arte, enquanto estrutura dinâmica que pretende oferecer uma unidade conceitual para o pluralismo das artes visuais, tem como ponto de inspiração o ambiente do belo. A palavra "ambiente", entretanto, foi usada inicialmente por Hélio Oiticica para teorizar sua arte revolucionária. Algumas idéias presentes nessa concepção de Arte Ambiental coincidem com a proposta do ambiente da arte, mas a principal vinculação entre os dois ambientes é que o segundo trabalha com a moderação

do primeiro. Arte Ambiental e ambiente da arte tornam-se: *AA* e *aa*, os primeiros são desconcertantes e inovadores, explosivos para a história da arte; os segundos recolhem e sistematizam as obras de arte e sua produção.

2.a. Arte Ambiental: "minha arte é música"

Ao defender sua arte como música, Hélio Oiticica definia, ao mesmo tempo, o que queria com a elaboração do termo Arte Ambiental. Em última instância, a questão da arte se tornou, para ele, a seguinte: qual o lugar do espectador na obra de arte visual? Para ele, a música só poderia ser música se fosse dançada. Samba e rock sem dança não seriam música. Do mesmo modo, nas artes visuais, cabia ao espectador fazer sua parte e interagir com a obra. Em *Parangolés*, o espectador cobre-se com panos coloridos e, ao som de uma música contagiante, põe a obra em movimento e as peças de pano tornam-se *Parangolés*. Sua obra é música porque precisa do espectador. Assim como o ritmo, na dança, *Parangolés* precisa de um corpo. Não há obra de arte visual sem espectador, nem música sem dança, isso foi o que Oiticica transmitiu e que permanece, de certo modo, atual. Sua posição foi radical. Enquanto um revolucionário, ele queria transferir o poder de criação e estruturação da obra para o espectador.

Em "A dança na minha experiência", Hélio Oiticica reflete sobre as diretrizes conceituais de sua obra e da importância da dança para se entender o que ele chamou de Arte Ambiental. Num texto rico e confuso, com referência a várias linhas de pensamento, Oiticica põe sua arte numa posição neovanguardista, criticando e propondo a destruição de parâmetros e convenções sociais, sobretudo o intelectualismo nas artes, a favor de uma arte mais sensível e vital:

A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da imanência desse ato; não a dança de 'ballet' (...) intelectualizada (...), mas a dança 'dionisíaca' que nasce do ritmo interior coletivo (...). A improvisação reina aqui no lugar da coreografia organizada"²⁶³.

²⁶³ OITICICA, H. *A dança na minha experiência* (1966), Texto datilografado do acervo do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, p. 1. Do ponto de vista moral, essa concepção da obra de arte é engajada e indissociável da realidade de opressão que o Brasil vivia: "A derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes, etc., seria inevitável para a realização dessa experiência vital" (*A dança na minha experiência*, p.2)

E explica: "Esse ato, a imersão no ritmo, é um puro ato criador"²⁶⁴. (p.2) O que consideraremos relevante nessas idéias é que a dança serve de exemplo para entender como o espectador torna-se criador, torna-se "participante-criador". E tal participação criadora do espectador é o que Oiticica quer levar às últimas conseqüências, chegando mesmo a transferir o processo de criação para o espectador:

Esta aí a chave do que será o que chamo de arte ambiental: o eternamente móvel, o transformável, que se estrutura pelo ato do espectador²⁶⁵

Mas isso demandava, igualmente, uma revisão quanto ao local físico onde as exposições aconteceriam. Era preciso criar novos espaços:

(...) [espaços] livres ao mesmo tempo à participação e invenção criativa do espectador. Um pavilhão (...) seria ideal para tal fim — seria a oportunidade para uma verdadeira e eficaz experiência com o povo, jogando-o no sentido da participação criativa.²⁶⁶

A execução de tal plano é complexo (...) as categorias a serem exploradas são variadas e múltiplas²⁶⁷ (...); [há] a colaboração de vários artistas de idéias diferentes e concentrados apenas nessa idéia geral de uma 'criação total da participação', a que seriam acrescentadas as obras criadas pela participação anônima dos espectadores, aliás melhor dizendo 'participadores'.²⁶⁸

A arte ambiental seria, assim, uma arte total no sentido de incluir o que é criado tanto pelo artista como o que foi processado pelo participante, uma maneira encontrada por Oiticica para superar a opressão e a exclusão, gerada não apenas por uma arte burguesa e intelectualizada, mas por uma sociedade marcada economicamente pela

²⁶⁴ OITICICA, H. *A dança na minha experiência* (1966), Texto datilografado do acervo do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, p. 2.

²⁶⁵ *Idem*, p. 4.

²⁶⁶ *Idem*, p. 5.

²⁶⁷ Sim, Oiticica acredita que há um conjunto de categorias estruturais para essa criação, ou seja, para a preparação do material da criação participativa do espectador.

²⁶⁸ *Idem*.

exclusão através da pobreza. Esse pano de fundo político da obra de Oiticica permanece, entretanto, como pano de fundo, pois a luta para incluir o espectador não é a luta da democratização do acesso à arte simplesmente, mas da democratização das forças criativas. Um modo de valorizar essas forças desde o anonimato do público era transformando a própria concepção de obra de arte no sentido de valorizar e provocar o espectador para criar:

A participação do espectador é fundamental aqui, é o princípio do que se poderia chamar de 'proposições para a criação', que culmina com o que chamei de anti-arte²⁶⁹

O que Hélio Oiticica entende como antiarte está longe do conceito anárquico usado pelo movimento Dada do início do século XX. Pode guardar semelhanças por causa do seu caráter revolucionário e irreverente, mas interessa a ele construir algo, estabelecer o que ele chamou de "nova-objetividade". Essa relação que o espectador participante experimenta na arte ambiental é uma relação com o objeto que permite sua própria construção. Uma construção total porque inclui o trabalho inicial do artista também:

Não se trata mais de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar, pela descentralização da 'arte', pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional, para a proposição criativa vivencial; dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de 'experimentar a criação'²⁷⁰

Essa postura diferenciada quanto ao lugar do artista e do espectador gera uma nova relação de objetividade com o que é produzido. Essa nova-objetividade é produto da vanguarda brasileira na arte, segundo Oiticica. Entretanto, ele associa essa novidade à aposentadoria da arte de cavalete e de valores esteticistas (segundo as idéias de Marcel Duchamp). Como todo movimento de vanguarda, as idéias de Oiticica são radicais e terminam por transferir quase que por completo a tarefa de criação para o espectador, funcionando como um manifesto a ser seguido. Hoje, esse manifesto

²⁶⁹ "Situação da Vanguarda no Brasil", p.1, MAC SP.

²⁷⁰ "Situação da Vanguarda no Brasil", p.1, MAC SP.

tornou-se secularizado e o resultado é a construção de um Ambiente moderado, de um ambiente da arte.

Enfim, a origem da formulação do ambiente da arte guarda semelhanças com a proposta da Arte Ambiental, como a valorização do espectador e da abertura de possibilidades de participação com o trabalho do artista, que vai além de uma interação ora discursiva, ora sensível. A idéia de uma arte total, que inclua todos e tudo, é também uma fonte de inspiração que precisa ser moderada, afinal, se tudo é arte, nada é arte. A articulação, portanto, entre os elementos dessa nova estruturação da obra de arte vai buscar inspirações teóricas no ambiente do belo kantiano, numa teoria do belo para além do gosto, ou seja, em uma leitura moderada do formalismo na estética. É nela que a presença do equilíbrio, necessária para a construção da tensão operativa segundo uma moderação, vai buscar um ponto de apoio.

2.b. Ambiente do belo e Ambiente da arte: pontos de inspiração, semelhanças e diferenças

O ambiente do belo é composto por três elementos, os quais foram tratados separadamente nos três capítulos anteriores. A formação deles obedece a uma mesma dinâmica: a um movimento inicial de exclusão do que é peculiar ao elemento em questão e a um movimento de inclusão indireta do que fora negado. A dinâmica desse movimento gera, quando os elementos são aproximados, uma tensão lúdica entre eles, porque não há uma função ou direção determinada. O sentimento experimentado partilha características de todos os elementos simultaneamente.

O ambiente da arte é composto por dois elementos determinados: a/o artista e o/a espectador(a); e um elemento indeterminado, que reúne as direções ou orientações que o ambiente pode assumir. A formação desse ambiente, quanto aos elementos determinados, também depende de um movimento de exclusão e de uma inclusão indireta. O espectador tem de negar-se enquanto mero contemplador e assumir uma posição mais ativa, embora não possa deixar de ser apenas o espectador, ou seja, há uma exclusão da passividade do espectador, mas não da expectativa própria a todo espectador. O artista, por outro lado, nega-se enquanto único responsável pela construção da obra aproximando-se do espectador, mas permanece o produtor do

trabalho candidato a obra de arte. O terceiro elemento, o indeterminado, também obedece a esse duplo movimento, mas não de forma idêntica. Quando um ou mais componentes do elemento indeterminado é operado, os demais são negados ou excluídos daquela experiência artística particular, mas permanecem como possibilidades para novas experiências artísticas do ambiente, a ser construída pelo mesmo ou por novos espectadores. As direções que não são operadas não são negadas ou excluídas para depois serem incluídas indiretamente; elas permanecem como possíveis direções, podendo ser acionadas a qualquer momento, até mesmo por alguém que esteja experimentando a mesma obra pela segunda vez e tenha descoberto novos componentes.

Trata-se de dois ambientes completamente distintos: o do belo, que se refere a um sentimento e posiciona-se dentro de cada um; e o da arte, que se refere a uma relação interpessoal. O ambiente do belo pode estar relacionado à objetos da natureza e não apenas exclusivamente da arte, como acontece no ambiente da arte. O primeiro funda a Estética, o segundo tenta recuperá-la para se pensar as artes visuais. Mas há também fortes semelhanças e é sobre elas que nos concentraremos a seguir.

O termo ambiente, seja do belo ou da arte, remete a duas propriedades aparentemente contraditórias: por um lado, à totalidade e, por outro, à ausência de sínteses e fusões. Uma totalidade sem síntese ou fusões é uma totalidade carregada de tensões. No ambiente do belo há um equilíbrio de forças, que no ambiente da arte é traduzido a partir da moderação dos elementos quanto às suas participações no processo de construção da obra. A “secularização” do equilíbrio, uma característica da estética clássica que surge das exigências de simetria e perfeição, é trazida para o ambiente da arte, portanto, de maneira moderada.

No ambiente do belo, a tensão é lúdica porque ela não é responsável nem pelo sentimento do belo nem pela construção da obra de arte²⁷¹. A tensão lúdica guarda traços em comum com o jogo de forças entre as faculdades da imaginação e do entendimento, mas não se trata do mesmo tipo de tensão. Dentro do elemento cognitivo há uma espécie de tensão, porque no jogo de forças entre as faculdades não há fusões entre as duas potências, nem síntese, embora haja um esquematismo especial; quando falamos

²⁷¹ Em Kant, o gênio é responsável pela obra de arte e o espectador pelo ajuizamento da obra.

em tensão lúdica, referimo-nos ao jogo de forças e ao resultado da aproximação dos elementos que compõem o sentimento do belo como um todo. Nesse sentido, a tensão lúdica não é responsável por coisa alguma, é apenas o resultado da composição do sentimento do belo desde seus elementos. A única maneira de se pensar a responsabilidade do ambiente do belo para com a arte é quando observamos que o belo, em Kant, é o parâmetro da arte e, assim, tal ambiente é responsável pela unidade da produção artística bela.

Se formos analisar o lugar da arte no ambiente do belo, teremos de regressar a uma premissa trivial, a de que o parâmetro de criação da arte é sempre o belo. É produzir algo capaz de gerar o sentimento especial do belo. Tal trivialidade esconde algo esclarecedor, tal "algo" produzido não é um objeto ou uma obra propriamente. Isso porque o gênio cria *como se fosse* a natureza criando seus objetos e pode fazê-lo porque tem um talento dado pela própria natureza, ou seja, um talento natural. Ele cria como se o objeto estivesse obedecendo a regras (quanto ao elemento cognitivo), como se o objeto fosse final (o bem último, quanto ao elemento moral) e como se tal produção fosse objeto de um prazer conceitual e/ou agradável (quanto ao elemento hedônico). Ele cria como se estivesse criando um objeto positivamente, um objeto natural. Mas, no fundo, ele não cria objeto algum, ele cria apenas a possibilidade de o sentimento do belo acontecer, um sentimento que tem como origem o jogo de forças das faculdades de conhecimento (quanto ao elemento cognitivo), a simbologia com o moralmente bom (quanto ao elemento moral) e o prazer da promoção da vida (quanto ao elemento hedônico). O desinteresse da produção é apenas o desinteresse na produção de um objeto com um fim determinado, não um desinteresse da possibilidade de o sentimento do belo acontecer. Ou seja, o artista tem de criar um objeto, mas essa não é sua meta, não é a aparência e o molde que o objeto vai assumir que motiva o artista. O interesse é sempre na criação dessa possibilidade, independentemente de como o objeto venha a aparecer; tal interesse é, portanto, um completo desinteresse no objeto. Essa despreocupação com a realização de um objeto determinado, presente no ambiente do belo, também se deixa identificar no ambiente da arte, pois, como vimos, a arte passa a ser entendida a partir de uma relação entre seus elementos. A arte, no ambiente da arte, é um acontecimento. Por isso, mais uma vez, as instalações são paradigmáticas para se pensar a arte, porque são objetos dispostos ou instalados por um determinado tempo em algum lugar, podendo imediatamente depois simplesmente desaparecer. O que foi

experimentado como obra de arte, entretanto, o acontecimento enquanto obra, não se perde.

As semelhanças não param por aí. A pretensão de totalidade é outra característica comum, embora com encaminhamentos distintos. O ambiente da arte entra em sintonia direta com o nascimento da estética e revive-se a tensão do ambiente do belo em dimensões que extrapolam parcialmente o domínio do gosto, mas que ensina a necessidade de por lado a lado o máximo possível de elementos para que se tenha uma compreensão mais rica do fenômeno estético ou da arte em geral. A grande contribuição que Kant pode nos fornecer não é desde um conceito de obra de arte, mas mostrando como a tensão lúdica gerada pela comunhão dos elementos envolvidos consegue reunir elementos distintos e geradores de aparentes contradições e paradoxos, a favor de uma visão mais complexa e ousada que uma época, digamos, pluralista vivencia. Se, em Kant, a tensão era lúdica porque não produzia a obra, tarefa do gênio e do artista, hoje a tensão é operativa, porque ela é responsável pela obra. A necessidade de tematizar o pluralismo das obras de arte (visuais) desde sua unidade nos fez recuar na história até o nascimento da estética, época em que também a pluralidade — não tanto de obras, mas de teorias estéticas e de variadas visões acerca da beleza — é uma forte característica. Em Kant, encontramos um modo de pensar a beleza que consegue reunir várias posições sem descartá-las por completo. O esforço do segundo capítulo no percurso histórico traçado por nós foi o de ilustrar como Kant, para reunir o acervo teórico da época sobre o belo, teve de equilibrar os elementos formadores apontando para um ambiente do belo. Como o elemento moral, por exemplo, antes determinante para a compreensão do belo, teve de ser incluído indiretamente através do recurso da simbologia. A construção do ambiente do belo dependeu do equilíbrio dos seus elementos quando pensados positivamente. A exclusão acontece de modo completo, porque o belo não é o bem, mas sua inclusão não pode ser igualmente completa; ela é indireta e moderada. Essa moderação é outro recurso que devemos usar quando estivermos pensando o elemento do espectador no ambiente da arte, que não é responsável pela obra, como defendeu, de modo inaugural, Marcel Duchamp no início do século XX. O artista também não é o único responsável pela obra, o artista não é mais, necessariamente, um gênio, mas sua genialidade pode permanecer, só que para além da criatividade solitária e independente da sociedade e dos espectadores. “Para além” quer dizer: sua genialidade torna-se

moderada, perde a radicalidade dos tempos revolucionários e ganha em possibilidades de comunicar o seu fazer.

Esse aspecto moderador também pode ser visto de uma maneira mais ampla, ou seja, não apenas internamente à construção do ambiente quanto ao posicionamento dos seus elementos, mas quanto ao seu posicionamento geral no contexto histórico do qual faz parte. A tensão, seja ela lúdica ou operativa, surge porque não se radicaliza a importância dos elementos que dão origem à tensão. Articular os elementos moderada ou equilibradamente significa, ao mesmo tempo, preservar suas individualidades e suas especificidades sem isolá-los, porque os elementos estão — lúdica ou operativamente — juntos. Focalizar a tensão desses ambientes significa preservar o poder de seus elementos, preservar a capacidade que cada um tem de ser o que é: sem acordos, vitórias, subunções ou reducionismos que os descaracterizem. No caso do elemento moral no ambiente do belo, isso pode ser visto, por exemplo, quando o belo se apresenta moralmente sem que a especificidade de ambos fique comprometida. No caso do elemento do espectador no ambiente da arte, temos um outro exemplo de como a individualidade/especificidade do elemento é preservada: que ele possa ser de algum modo espectador e não produtor da obra e que a obra possa ser de algum modo operada por ele sem que ele se torne, necessariamente, um artista.

Os aspectos kantianos do ambiente da arte poderiam, portanto, ser resumidos a partir de quatro características. A tensão entre os elementos, que se mantém enquanto operativa. A arte vista como não-objeto, ou seja, como um acontecimento. A dinâmica geral do ambiente da arte, que guarda fortes semelhanças com os movimentos de exclusão e inclusão do ambiente do belo. E, por último, seu lado formal, ou seja, o que se repete em todas as experiências de arte, a saber a presença dos elementos e da sua dinâmica, embora haja uma diferença quanto ao aspecto aberto no que diz respeito às finalidades e às direções que possam ser operadas a partir da tensão. Mas todos esses modos são participações indiretas das idéias kantianas, ou seja, trata-se, em todo caso, de uma inclusão indireta da Estética na teoria da arte para se pensar as artes visuais da atualidade. De uma perspectiva histórica e ampla, como veremos a seguir, houve uma recusa da Estética enquanto relevante para a filosofia e/ou teoria da arte. Hoje em dia estaríamos presenciando uma nova contribuição sua para a filosofia da arte, uma contribuição sistemática, se estivermos corretos, ou seja, contribuindo para que

possamos pensar o todo da experiência da arte sem recair em teorias metafísico-totalitárias ou em teorias fechadas e/ou dogmáticas. Dessa perspectiva, o belo, através do seu ambiente, recupera sua importância para a filosofia da arte e se desvincula de algumas de suas antigas posições consagradas historicamente, como a política ou aquela meramente formalista.

3. Abandonando o "belo político" e o "belo formal"

Arthur Danto, em *The Abuse of Beauty* (2003), é enfático quanto ao motivo que levou o belo a perder, definitivamente, seu lugar de destaque na produção em geral das obras de arte. Para ele, o problema está vinculado ao autoritarismo ao qual a arte foi submetida quando subjugada pelo belo. Tal ênfase no poder que o belo exerceu sobre o artista e a produção de arte — que terminou por instaurar a obediência a um único tipo de arte, a do belo — foi resultado de um contexto histórico metafísico e político no qual a estética era apenas uma pequena parte. A libertação política e a destruição de algumas formas autoritárias e totalitárias de governo entre o fim da Segunda guerra mundial e da Guerra fria deram lugar e fomentaram ainda mais a democracia liberal. A produção de arte viu-se igualmente contagiada por essa libertação no plano político e é nesse processo que se evidenciou a perda de força do belo como um modo repressor de guiar a arte; abriu-se espaço para uma filosofia da arte que menospreza toda importância elevada dada à beleza e, por extensão, à própria estética, entendida como filosofia da recepção da arte ou do gosto. É por essa via que Danto defende a entrada do belo e da estética em sua filosofia da arte, a saber, pela porta dos fundos, pois não seriam mais capazes de conduzir a uma explicação do fenômeno artístico, passando a ser vistos como de extrema importância, mas somente existencial: "o cotidiano e a vida não seriam suportáveis sem a beleza", diz Arthur Danto. Para nós, a filosofia da arte que menospreza a importância da beleza está longe de acompanhar o pluralismo do fenômeno artístico, principal tarefa de Danto [levando em consideração sua meta em entender a transformação ontológica do objeto ordinário em obra de arte, teoria cujo poder de alcance é muito grande para a totalidade do que é entendido como arte]. Mas Danto de modo algum consegue incluir com seriedade a beleza em sua teoria da arte e nem tem interesse nisso, pois trata-se de mais uma filosofia marcada pelas destruições e pelo trauma histórico das consequências da grandiosidade assumida por uma

determinada compreensão da beleza. Internamente, isso quer dizer, esquecendo sua função existencial, o belo só pode fazer parte de sua teoria se contribuir para esclarecer, expor ou/e apresentar a sentença e o sentido que a obra e o artista constroem sobre o mundo. Danto se refere a uma estética e ao belo entendidos desde uma leitura tradicional dos fundamentos expostos por Kant, fundamentos que foram ora alvos ora inspiradores de teorias da arte no século XX, como a de Clement Greenberg. Se, por outro lado, enfatizarmos não o formalismo como resultado dos fundamentos lançados por Kant, mas a construção por ele empreendida do que seria entendido apenas desde um tal formalismo, poderemos, então, ter uma compreensão do belo um pouco diferenciada. Ora, se observarmos a teoria kantiana do belo desde o ambiente que caracteriza tal construção, então teremos a oportunidade de encontrar pelo menos três elementos distintos que se agrupam para, de acordo com dois movimentos paralelos, dar lugar a uma estética filosófica, cujo centro é o belo (seu sentimento). Embora marcada por conceitos formalistas do tipo "desinteresse", "finalidade sem fim", "não determinado conceitualmente", etc., ela vai sendo construída de acordo com a tensão gerada entre seus elementos e a distribuição equilibrada da ênfase dada a eles. É nesse ponto que nos concentramos, isto é, Kant se apropria de um rico contexto de definições do belo e de reflexões estéticas — desde o agradável, o bom, a lógica, a mística, etc. — e fornece uma compreensão, um conceito. Entretanto esse "um conceito" não pode ser entendido desde um elemento apenas, nem de um dos movimentos que conduzem cada elemento ao ambiente do belo. Esse "um conceito" é rico o suficiente para acomodar quase todos os aspectos conceituais (e os contextos em que cada um deles está inserido) das teorias dos séculos XVII e XVIII. O que queremos dizer é que se levarmos em consideração o conjunto do trabalho de construção e acomodação dessas teorias em função de uma definição geral/ampla do belo, temos o seu ambiente e a tensão lúdica gerada por tal construção.

Uma leitura que leva em conta o conjunto dessa construção pode ajudar-nos a entender e a recuperar o belo na e para as investigações das teorias da arte contemporânea. Nossa intenção, com o ambiente do belo, é levar em consideração a pluralidade de definições que marcava o belo durante a fundação da estética. O belo, então, se enfatizado seu elemento moral, pode ser, então, entendido como instrumento educativo, ou como sensação agradável, se o elemento da vez é o hedônico, e assim por

diante. Restaurar o belo não significa recuperar seu aspecto centralizador e autoritário (como acredita Danto), que foi desenvolvido e radicalizado nas filosofias pós-kantianas, mas apontar para a diversidade — e, se se quiser, complexidade conceitual. Por outro lado, dizer que o belo é uma direção possível para determinar ou caracterizar uma obra é dizer que ele pode ter a mesma importância que o aspecto teórico ou interpretativo (discursivo) que arte possui e que está longe de ser abalado. Mas não seria isso uma maneira disfarçada de trazer para a atualidade a discussão entre Kant e Hegel, entre a primazia do sentimento e da subjetividade sobre o conceito do belo e vice versa? Danto defende um conceito não mais da arte-bela, mas da arte e quíça um conceito que despreza o formalismo da estética desdobrado sobretudo por Clement Greenberg. Nossa tarefa tem sido apresentar motivos para que possamos pensar a contribuição de Kant para além do seu formalismo. A partir do ambiente do belo há uma moderação na ênfase do seu aspecto formal e subjetivista quando se observa, no interior dessa formalidade/subjetividade, a tensão lúdica. Não se trata de usar tal leitura e contrapô-la à leitura que Danto faz de Hegel, reproduzindo a querela dos fundadores da modernidade. Não. Tenta-se pensar Danto e sua influência hegeliana de igual modo: moderadamente, a ponto de, sem contradição e sem perder sua força, poder incluir o sentimento de prazer do belo (se este for assim entendido, mas como mera diversão, ou moralmente, etc.) e o aspecto conceitual da arte como direções possíveis dentro do ambiente da arte.

Quando Danto propõe uma teoria que tenta acompanhar o pluralismo das artes visuais, ele abre mão do belo para não correr o risco do autoritarismo que lhe foi próprio, mas, ao mesmo tempo, termina por restringir o acompanhamento de um tal pluralismo e, ainda, por menosprezar a beleza de algumas obras pondo-a como pano de fundo do verdadeiro motivo que teria levado aquele objeto ordinário a se transfigurar em obra de arte. Para Danto não há espaço para uma filosofia do gosto (ou de uma estética) no contexto da arte contemporânea (pós-1960); e isso o provoca a reproduzir a querela entre Hegel e Kant no plano não mais do belo, mas da arte, excluindo não a natureza, como fizera Hegel, mas a própria beleza, pelo menos do palco principal. Por outro lado, a beleza, entendida com os recursos do ambiente, perde seu autoritarismo mostrando a origem de uma leitura parcial de Kant, a que levou em conta apenas o movimento de exclusão e que influenciou uma teoria formalista da arte. A dinâmica do

ambiente do belo se assemelha à de uma mola ou a um movimento geral que inclui automaticamente dois submovimentos, um de exclusão (centrífugo) e um de inclusão (centrípeto). Tal releitura do nascimento da estética propõe também uma restauração temática do belo para a arte contemporânea, como vimos brevemente acima quando dizíamos que o belo poderia ser uma direção/orientação dentro do ambiente arte.

A dinâmica do ambiente da arte permite incluir os elementos do ambiente do belo na filosofia da arte contemporânea *como que* secularizados, sem a pompa e a arrogância política e metafísica que os caracterizaram por tanto tempo, se quisermos seguir as análises de Danto. Recuperar sua participação como efetiva para uma teoria da arte contemporânea dando-lhe um papel secundário é quase que punir o belo por sua ousadia e por falta de limites que teorias passadas mostraram. Dirá o crítico mais apressado que tal recuperação não é tema da teoria da arte, nem da sua produção e que hoje em dia a beleza não interessa mais a nenhum artista e, pode ir além, dizendo que não se teria o direito de reivindicar coisa alguma nesse sentido. Isso pode valer para alguns artistas ou teorias, aqueles mais traumatizados com a história do belo, mas no conjunto fenomenal do que é produzido no fim do século XX temos a beleza como mais uma direção, rara se observada como uma direção capaz de sozinha operar a obra, mas, se associada a outras direções possíveis do ambiente da arte, torna-se sempre capaz de desenvolvê-las para operar e construir a obra.

4. O belo na arte contemporânea e sua restauração temática

O *European Media Art Festival* de 2004, um evento anual de porte médio no contexto da arte contemporânea, teve como título: *Transmitter*, cujo tema central era justamente a exploração dos recursos tecnológicos para permitir uma maior e mais franca interação das obras com os espectadores. A obra *Bent Scans* (2002) de Steina Vasulka, exposta nesse festival, é uma vídeo-instalação, onde quatro câmeras a partir de ângulos distintos captam imagens do espectador que são reproduzidas em três telas com um pequeno atraso; as imagens do espectador, entretanto, surgem modificadas, mescladas, uma distorce e duplica, outra deixa um rastro colorido, como o do mouse quando ativamos essa opção e a última mostra nossos corpos, quando em movimento,

exalando uma espécie de areia dourada. As três telas são dispostas em "U", no interior do qual fica o espectador, de costas para a saída do "U", de modo que seu campo de visão é somente as telas. Todas elas fazem com que a relação que estabelecemos com tais imagens nossas passe pela diversão. Pude observar várias pessoas rindo, por exemplo, em momentos distintos da exposição. Esse aspecto entra em sintonia direta com a proposta da exposição, a transmissão de obra para espectador e de espectador para obra:

“O que interessa Steina Vasulka é o jogo que o visitante põe em ação [plays] com sua própria imagem e a manipulação visual baseada nos movimentos do corpo, os quais requerem não apenas imersão, mas também diversão e prazer no humor encontrado nas imagens”²⁷².

Mas a última daquelas telas encantou muitos também pela beleza, pelo simples efeito mágico, fantástico e surreal da areia dourada caindo dos braço que acabáramos de levantar. Nesse caso, a construção da obra depende dessa beleza. Isso não que dizer, nem que todos tenham de achar aquela imagem bela ou divertida, mas é potencialmente uma direção, a que eu dei, por exemplo, e outros que vi e com os quais conversei naquele dia. A intenção da artista passava pela beleza? Talvez, mas isso não importa; sua importância encontra-se na construção da disposição indispensável para que a tensão se torne possível e sua operação (da tensão) realize a obra, independentemente de qual direção irá assumir.

Em outro exemplo, artista palestinese contemporânea Mona Hatoum, que, numa entrevista sobre sua obra *La Grand Broyeuse* (1999) — um fatiador de legumes e verduras ampliado 17 vezes —, descreve um pouco suas intenções quanto a essa obra, como de sugerir uma provocação de medo superada quando nos damos conta de que se trata de um mero utensílio doméstico, mas que por causa das dimensões gigantescas mais parece uma "máquina infernal", na qual a experiência da tortura (como crítica à violência) aparece como mais uma dentre as direções possíveis. Mas a artista também

²⁷² NÖRING, Hermann. "Transmitter – Introduction". In *Transmitter — 17th European Media Art Festival* (Catalogue). Osnabrück, 2004, p.9 (Trad. Nossa).

sugere uma simpatia estética: "...trata-se, provavelmente, do primeiro processador de comida inventado depois da Segunda guerra mundial. (...) Não é um belo objeto?²⁷³. Tal simpatia pode ser vista em outras obras da mesma artista sem uma declaração textual tão explícita, como é caso das sombras de *Sous Tension* (1999), mas, sobretudo, de *Light Sentence* (1992). Sobre essa última Mona Hatoum comenta:

“Quando você entra no espaço [criado pela obra] você tem a impressão de que o quarto inteiro está balançando; você tem a sensação incômoda de que o chão está navegando abaixo dos seus pés. Este é um ambiente em constante fluxo — não há nenhum ponto de vista nem uma armação sólida de referência. Há uma sensação de instabilidade e inquietação na obra. Este é o modo através do qual o trabalho é orientado por minha experiência”²⁷⁴

Para além da incursão filosófico-conceitual que poderia daí ser empreendida, tais sombras chamam atenção também pela beleza, pela cor amarela ou pelas formas que surgem das/nas sombras. Beleza deve ser entendida, dessa parte do nosso trabalho em diante também de modo secularizada, ou seja, sem grandes preocupações em defini-la cientificamente: belo é o que um ou outro pode achar bonito, agradável, elegante, algo relativo sim, individual e pessoal, associado a uma perfeição, simetria, ao jogo de cores — afinal, para uma teoria que pretende acompanhar o pluralismo da arte, nenhuma das direções sozinha pode ser o núcleo dessas investigações e o belo, em um determinado sentido (porque há ainda sua contribuição sistemática e mais rigorosa), é apenas uma dessas direções.

Outro exemplo, a *Cow Parade* de São Paulo, onde as Vacas expostas em meados de setembro de 2005 traziam, cada uma delas, uma ou mais direções. Tratava-se, entretanto, de uma única obra ou projeto²⁷⁵, e a beleza era sem dúvida uma das direções possíveis. Quem não *identificou* ou achou a vaca Carmen Miranda *bonita*? Quantas pessoas *não tiraram fotos, riram e soltaram um "que graça"* com a vaca de bolinhas amarelas? Essas são direções possíveis que realizam a obra, do mesmo modo que dizer

²⁷³ HATOUM, Mona. *Domestic Disturbance* (Catalogue), MASS Moca, 2000/2001, p.66 (Trad. Nossa)

²⁷⁴ *Idem*, p.20-21 (Trad. Nossa).

²⁷⁵ Diz de "projeto" uma obra em permanente construção e sem planejamento para conclusão ou término cronológico. A *Cow Parade* percorre o mundo trazendo novos estilos de vacas para a cultura local, que recebe a exposição, mas também se apropria das características locais para criar novas vacas.

“Isso é arte” ou “Isso não é arte”, uma direção conceitual mesmo quando fundada em um sentimento, ou ainda, do mesmo modo que fornecer um significado àquelas vacas. São todas interações possíveis, modos de operar a tensão que se deixa aparecer em virtude da peculiaridade da composição particular de cada obra.

A punição contra o belo foi, em parte, provocada por uma má compreensão na leitura que se tornou o ponto de apoio para toda estética e filosofia da arte que ainda fazemos hoje, seja defendendo-o, modificando-o ou tentando abandoná-lo definitivamente. Acreditamos, por outro lado, ser possível, pelo menos desde duas perspectivas, defender uma atualização da beleza na arte contemporânea: a) a arte atual já faz um uso temático da beleza como uma direção, não se trata mais de reduzir a arte à experiência da beleza, mas de, sem remorsos ou traumas (porque, em última instância, a beleza, enquanto diretora da arte, reprimiu a própria liberdade artística) contar com o belo secularizado como mais uma direção possível dentro daquele “enquadramento” do ambiente da arte, no qual a interpretação teórica, o divertimento, a educação, a crítica sócio-política, a memória como reapropriação da tradição, etc., são outros tantos elementos capazes de fornecer uma direção; b) a estrutura do ambiente do belo traz inspirações sistemáticas para se pensar a arte através de uma unidade parcialmente aberta ao pluralismo da produção através do que chamamos de ambiente da arte.

5. Provocações em torno da especificidade das artes visuais a partir de um modo especial de comunicação

O principal objetivo deste trabalho foi o de ter pensado o pluralismo das artes visuais fornecendo inspirações para que se possa ver tal fenômeno desde uma unidade conceitual. A partir do ambiente do belo, a proposta de um ambiente da arte foi sugerida com esse propósito. A descoberta da tensão operativa enquanto dinâmica comum às obras foi capaz reuni-las em grande escala e, assim, indicar que a especificidade das obras poderia ser também um dos propósitos do ambiente da arte. Mas isso apenas constitui uma provocação, a de saber: se algo é comum a tantas obras, pode isso ser o específico dessa classe de coisas (obras de arte)? O que seria o específico da obra de

arte pensando a partir do seu ambiente? A título de introdução direta a essa provocação gostaríamos de refletir um pouco nas próximas linhas sobre essa dinâmica comum como uma espécie de comunicação, algo como um princípio de comunicabilidade.

Se pensarmos com Kant, o que determina se algo é uma obra de arte é o reconhecimento da beleza relacionada ao objeto intuído, mesmo que tal relacionamento seja de ordem subjetiva, ou seja, que deva ser experimentado por cada um enquanto sentimento da tensão geral proporcionada pelos elementos do ambiente do belo — e não apenas da tensão entre as faculdades do conhecimento e da imaginação quando se exercitam, muito embora as duas tensões guardem fortes traços em comum, como o da impossibilidade de um elemento ou faculdade ser subsumida pela outra. Quanto ao reconhecimento da obra de arte na atualidade, perdeu-se o critério do belo para que uma obra seja identificada como obra de arte. Mas, desse belo permaneceu sua tensão, que, ao invés de lúdica, é operativa. E essa tensão operativa funciona como se fosse um critério, sem jamais poder ser considerada como um critério no sentido forte do termo, porque precisa permanecer flexível e aberta para o pluralismo. Como é que essa tensão operativa poderia ser entendida como se fosse um critério no seu sentido forte? O que seria específico nessa concepção de obra de arte enquanto um acontecimento, enquanto uma relação? Acreditamos que se trata de um modo especial de comunicação e isso se verifica nas mudanças que a atividade criadora e a realização da obra passaram a enfrentar.

A atividade criadora e a realização da obra de arte passaram a depender de um processo especial de comunicação entre espectador e artista. Tal processo sugere que o artista/autor, ainda vivo e muito vivo, depende de algo que não está sob sua jurisdição, que depende, em certa medida, do espectador. Ele não precisa mais obedecer a regras ou leis para a construção da obra (Classicismo), não precisa tampouco tornar-se independente dessas leis (Romantismo) ou mesmo ter de criar suas próprias leis (Modernismo), nem ainda ter de criar lei alguma (Pós-modernismo). O artista precisa dispor o que ele produz de maneira que haja uma comunicação com o espectador, não no sentido de garantir a transmissão de alguma informação, mas de garantir as condições necessárias para a ação do espectador.

Nossa idéia não é apresentar esse movimento, esse deslocamento da atividade criadora como algo revolucionário, até porque não se trata de uma sugestão original. No Brasil, a Arte Ambiental, de Hélio Oiticica²⁷⁶, como vimos acima, e os objetos relacionais de Lygia Clark foram, esses sim, revolucionários e capazes, inclusive, de desenvolver uma inversão do lugar da criação, isto é, passando a responsabilidade da criação para o espectador, como tinha sugerido Marcel Duchamp no começo do século XX quando dizia que eram os espectadores que faziam o quadro²⁷⁷. O que defenderemos é a necessidade de se reconhecer o lugar da criação numa posição equilibrada, para além da dicotomia/complementaridade entre a inspiração e o trabalho de arte, dois modos pelos quais o artista assume a criação de arte. Uma posição equilibrada quer dizer não para além do domínio do artista, pois ele permanece criador e em seu domínio de jurisdição. Mas como posicionar-se enquanto artista criador, dependendo, ao mesmo tempo, do espectador? É dessa relação aparentemente paradoxal e contraditória que passamos a tratar.

Em uma conferência pronunciada em 1952, o poeta João Cabral de Melo Neto reflete sobre o lugar do artista, sobre o lugar do poeta quando cria. Sua primeira frase nos introduz diretamente na questão: "A [da] composição, que para uns é o ato de aprisionar a poesia no poema e, para outros, o de elaborar a poesia em poema"²⁷⁸. Seu interesse, aqui, era o debate sobre a origem da poesia, se era a inspiração ou se era o que ele chamou de trabalho de arte. A principal característica descrita por João Cabral sobre a atividade criadora que acontece através da inspiração pode ser resumida com as seguintes passagens:

Ela [a poesia de inspiração] não propõe ao leitor um objeto capaz de provocar uma emoção definida. O poema desses poetas é o resíduo de sua experiência e exige do leitor que, a partir daquele resíduo se esforce para colocar-se dentro da experiência original.

(...) ela tenta reproduzir o estado de espírito em que foi criada.

[...]

²⁷⁶ OITICICA, H. "Esquema geral da nova objetividade (1967)". In FERREIRA, G. et al. (Org.) *Escritos de artistas*, R.de Janeiro: J. Zahar, 2006, pp.154-168, aqui 162-3.

²⁷⁷ DUCHAMP, M. Apud De Duve, Th. "Kant D'Après Duchamp" In *Au Nom de L'art*. Paris: Ed.Minuit, 1989, p.77.

²⁷⁸ MELO NETO, J. Cabral. "Poesia e composição: Inspiração e trabalho de arte", *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, p. 723.

Toda interferência intelectual lhe parece baixa interferência humana
naquilo que imagina quase divino.²⁷⁹

Essa experiência é, em última instância, a experiência da própria criação. Por isso, não se trata de uma emoção definida; a experiência da criação não envolve uma ou outra emoção, mas a totalidade das emoções, é de onde todas as emoções são criadas. O poeta inspirado tem a tarefa de ser o mais fiel possível no sentido de transmitir esse estado subjetivo que ele vivenciou. Qualquer interferência intelectual que mude a estrutura, a entonação e o ritmo podem colocar tudo a perder. O poema de inspiração é um resíduo, um eco, um reflexo de uma experiência privada que precisa ser transmitida. Seu aspecto pouco trabalhado e aparentemente preguiçoso, como diz João Cabral, são intencionais no sentido de preservar uma proximidade com estado que lhe deu origem. O poema vem quase pronto, cai. O artista passa a ser um mediador que vai buscar seu material de trabalho para além dos homens, servindo de espelho e levando-o aos homens.

Para João Cabral, os defensores daquele processo de criação que depende exclusivamente de um acesso à divindade/a um estado místico/ao inconsciente repudiam a interferência do trabalho de arte e da inteligência justamente porque se trata de uma contribuição insignificante e prejudicial. Sua fonte para a criação está, supostamente, em algo muito maior do que a simples razão. Na História recente das Artes Visuais, Jackson Pollock, p.ex., incorporou essa figura do artista inspirado e possuído ("*Action-painting*").

Outro modo de entender o processo de criação é justamente o da interferência e o do esmero do trabalho da razão:

Na origem da atitude que aceita o predomínio do trabalho de arte está muitas vezes o desgosto contra o vago e o irreal, contra o irracional e o inefável, contra qualquer passividade e qualquer misticismo, e muito de desgosto, também contra o desgosto pelo homem e sua razão.

(...)

²⁷⁹ *Idem*, p.729.

Estes poetas jamais encaram o trabalho de criação como um mal irremediável, a ser reduzido ao mínimo, a fim de que a experiência a ser aprisionada não fuja ou se evapore [como o faz o artista de inspiração]. O artista intelectual sabe que o trabalho é a fonte da criação e que a uma maior quantidade de trabalho corresponderá uma maior densidade de riquezas.²⁸⁰

O artista, neste caso, é um joalheiro. Lapidando, lixando, polindo, ele dá forma e o conteúdo ao poema, cujo tema ele mesmo determinou. Vai, pouco a pouco, construindo uma seqüência de versos que é a elaboração das experiências que vivera antes, como poeta²⁸¹. O trabalho de arte, como princípio de criação, não pode ser traduzido como obediência a regras ou leis²⁸². O que interessa a João Cabral nesse modo de entender a criação é que se alcançou uma densidade para a obra. Dessa perspectiva, a atividade criadora pode estender-se indefinidamente na busca pelo melhor modo de expor o tema, pelo melhor ritmo, estrutura ou termos, etc. Com as obras da Vídeoarte, as quais passaram por um forte processo de edição ou incrementado tratamento das imagens, poder-se-ia exemplificar, no domínio das artes visuais, a criação segundo o *trabalho de arte*.

Apesar de haver grandes distinções entre esses dois grupos de artistas ou entre essas duas posições acerca de uma teoria da criatividade, há também profundas semelhanças entre ambas. Seja como presente dos deuses seja fruto de uma demorada e coerente elaboração, "o fato mais importante permanece: são ambas conquistas de homens [...] ambas visam à criação de uma obra com elementos da experiência de um homem"²⁸³. Surge, assim, embora indiretamente, o que preocupa João Cabral, o excessivo individualismo no processo de produção da poesia e das artes. Tratava-se de uma época, na qual o risco da incomunicabilidade era inevitável. As duas, se tomadas de uma perspectiva extremista, tornavam a comunicação impossível²⁸⁴. O "balbucio

²⁸⁰ MELO NETO, J.C. *Idem*, p.733.

²⁸¹ Cf. MELO NETO, J.C. *Idem*, p.733

²⁸² Se havia uma semelhança entre a criação entendida através da inspiração e o modo romântico de entender a criatividade — porque houve uma ponte clara entre o Romantismo e o Modernismo, a saber, uma espécie de Romantismo Tardio desenvolvido por Nietzsche que motiva e insufla todo o Modernismo e que é o objeto da análise e da crítica de João Cabral —, ora se há aquela semelhança inicial, não podemos dizer que haja consonâncias entre a noção de criatividade compreendida como trabalho de arte e a criatividade clássica, entendida desde uma obediência às leis da produção de arte.

²⁸³ MELO NETO, J.C. *Idem*, p.725.

²⁸⁴ Cf. MELO NETO, J.C. *Idem*, p.735

irracionalista" dos poetas de inspiração e a concentração no fazer artístico, no esmero do fazer, esquecendo o resultado mesmo desse fazer, são posições extremas daqueles dois modos de entender a criação. Essa semelhança repousa, no fundo, sobre o individualismo presente como marca decisiva na produção de arte. O artista que elabora um poema com seu trabalho pode, porque seu fazer é a origem do poema, deter-se apenas nesse fazer, de modo que "o trabalho se converte em exercício, isto é, numa atividade que vale por si, independentemente de seus resultados"²⁸⁵. Aqui, trabalho de arte e inspiração coincidem: "seria a morte da comunicação, e nela esse tipo de poesia iria se encontrar com a outra incomunicação, a do balbucio, que, por outros caminhos estão também buscando os poetas do inefável e da escrita automática"²⁸⁶. A marca do individualismo na criação poética eximiu o artista do compromisso de comunicar e isso aparece também nas artes visuais. Se a criação de poéticas individuais era marcante na literatura, nas artes visuais foram os Manifestos, que, a cada novo novamente se definia a arte, conduziram a uma produção quase esquizofrênica, muitas vezes hermética e distante do público. Foi uma época em que se fazia arte somente para artistas. Um momento de extremismo na exploração das capacidades de criação, entendido, muitas vezes, como o experimentalismo na arte.

João Cabral, em 1952, consegue fazer um diagnóstico interessante da sua época quando reconhece, no final de seu texto, certa funcionalidade da arte traduzida através da defesa de uma arte que tem de se comunicar. Mas ele relaciona tal necessidade da arte a uma necessidade de uma época passada, e não consegue defender para seu próprio tempo uma arte para além do individualismo. Mostra-se nostálgico quando afirma que, em épocas passadas [ele se refere ao dramaturgo e comediante espanhol Felix Lope de Veja (1562-1635) e suas apresentações de cidade em cidade], a arte era elaborada pensando em um público distinto de si mesmo, criticando, assim, o individualismo que termina por poder atravessar tanto o artista do inefável como o trabalhador de arte: "Na sua literatura [na do poeta individualista] existe apenas uma metade, a do criador. A outra metade, indispensável a qualquer coisa que se comunica, ele a ignora"²⁸⁷. O que parece motivar João Cabral é a existência de uma época passada em que o trabalho de arte e a inspiração não eram contrários um ao outro: "Nessas épocas, a exigência da

²⁸⁵ MELO NETO, J.C. *Idem*, p.735

²⁸⁶ MELO NETO, J.C. *Idem*, p.735

²⁸⁷ MELO NETO, J.C. *Idem*, p.736.

sociedade em relação aos autores é grande. A criação está subordinada à comunicação. Como o importante é comunicar-se, o autor usa temas da vida cotidiana²⁸⁸. A necessidade de comunicação, conforme intuía João Cabral há mais de 50 anos, parece ter se tornado uma das questões mais importantes da arte visual contemporânea, porque o artista do século XXI, mais do que em qualquer época, quer comunicar, mas não apenas isso. Ele não quer simplesmente transmitir de modo claro e objetivo, ele quer interagir e abrir espaços para uma participação mais efetiva daquela outra parte da atividade criadora.

Assim, nas artes visuais contemporânea, a figura do gênio, responsável sozinho pela produção da arte, perde espaço e destaque para uma arte quase comunitária, produzida pelo artista com uma co-participação do espectador. Mais próxima do trabalho de arte, provavelmente, mas impossível de se reduzir a ele, a arte visual contemporânea também abusa dos recursos da inspiração. Afinal, não se trata de uma criação coletiva, a individualidade do artista permanece forte, mas contrabalançada. A peculiaridade da arte visual produzida nos últimos decênios quanto ao tema da criação é, portanto, uma co-dependência para o acontecimento da obra. O artista continua como tal, não há algo como a ditadura do espectador, um radicalismo fruto das idéias revolucionárias da arte hoje em dia chamada participativa ou colaborativa, um extremismo individualista da parte referente ao espectador. Nem há tampouco uma espécie de processo simultâneo de criação, no qual o artista faz um pouco da obra e o espectador uma outra parte, que, unidas, dão origem à obra. Não se trata da aproximação de duas metades, mas de duas totalidades.

O artista realiza seu trabalho, continua responsável pela criação, mas depende de uma participação. O processo de comunicação/interação, aqui, é especial porque só se realiza quando o que o artista fez é, de algum modo, operado pelo espectador. A tematização desse ponto de equilíbrio se funda sobre um processo de comunicação, no qual um excesso de informação termina por conduzir em demasia o espectador — assim orientou-se a crítica feita por Paula Alzugaray do trabalho de Wagner Morales *Fazer um vídeo*²⁸⁹. Por outro lado, uma carência de informação não permite ao espectador

²⁸⁸ MELO NETO, J.C. *Idem*, p.736.

²⁸⁹ ALZUGARAY, P. *O espectador não faz a obra*. In www.canalcontemporaneo.art.br/artemcirculacao/archives/001068.html, postado em 14.12.2006 e

reconhecer o trabalho do artista como algo a ser operado. Isso acontece sempre que obras são expostas e ninguém ou poucos percebem que aquilo está na iminência de se tornar parte de uma experiência artística. A criação vista a partir desse processo equilibrado e especial de comunicação põe lado a lado espectador e artista, cada um em seu domínio de jurisdição, criador de um lado, espectador do outro. Entretanto, para que haja um equilíbrio de fato, cada um se nega posicionando-se do outro lado: o artista enquanto espectador porque quer comunicar, e o espectador enquanto artista porque tem de operar o trabalho do artista²⁹⁰.

Esse modo de entender a atividade criadora termina por transferir o núcleo da questão, que deixa de ser a origem dessa atividade e passa a ser a meta, a função. João Cabral viu que entre os dois tipos de origem, que ele qualificou ora de inspiração ora de trabalho de arte, havia a característica comum de serem ambas atividades pertencentes aos homens e viu que a incomunicação, tanto para uma como para outra visão, é o ponto de inflexão própria do individualismo da Modernidade. Mas o poeta não viu que poderia haver um tipo de atividade criadora que envergasse tal ponto de inflexão e proporcionasse a transferência de posições que experimentamos nas artes visuais da atualidade. A questão passa, assim, a ser orientada pela eficiência do equilíbrio do processo de comunicação presente na experiência artística. Não se trata, portanto, de dizer que a finalidade da obra é comunicar, no sentido de transmitir uma informação. Aqui e hoje, a comunicação, vista desse modo, é apenas uma etapa da produção de arte. É porque há a possibilidade de comunicação e, sobretudo, de interação, que há as várias finalidades da obra, como, por exemplo, a de informar. Tematizar esse ponto de comunhão — comunicação — no qual autor e espectador co-habitam a obra em função de uma orientação ou finalidade qualquer é, da minha perspectiva, um dos grandes desafios para a estética e a teoria da arte do início do século XXI. Uma investigação que envolve a teoria da comunicação, a história da arte, a filosofia da arte e a estética e que permanece aberta para novas pesquisas.

acessado em 30.12.2006. O que angustia a autora é a perda de autonomia do espectador, que tem de obedecer os passos e encaminhamentos de um “diretor ausente”, como ela mesma diz, se referindo ao autor da obra.

²⁹⁰ Cf. *Apêndice*, Gráfico III.

CONCLUSÃO

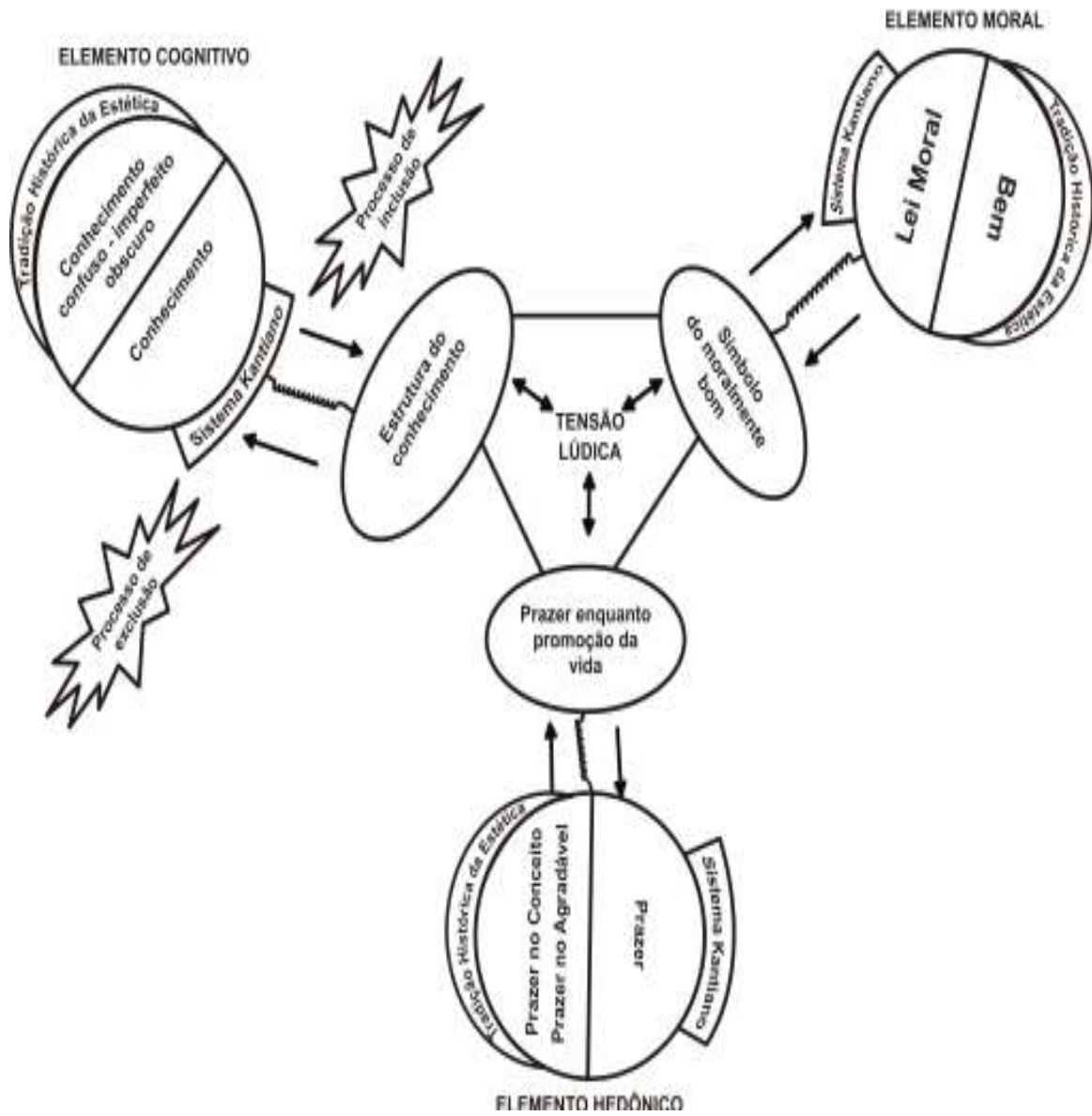
O presente trabalho tinha como meta central pensar o pluralismo das artes visuais fornecendo inspirações para que se possa ver tal fenômeno desde uma unidade conceitual. A leitura empreendida sobre a “*Crítica da Faculdade de Julgar Estética*” de Immanuel Kant foi o ponto de partida para abordar esta problemática. Embora não se possa dizer com Kant que a Estética seja uma ciência, defendemos que ela pode ser um sistema para si (*Gráfico I*), e que esse sistema pode inspirar a construção de uma maneira plural de pensar a arte visual contemporânea, isto é, de uma maneira sistemática (*Gráfico III*). Com isso, o propósito, também central, de aproximar a estética kantiana da filosofia da arte contemporânea foi alcançado através, por um lado, de uma releitura da noção do belo na filosofia crítica e, por outro, de uma visão da arte contemporânea que demanda uma teoria sintonizada com seu pluralismo. É nesse sentido que pensamos ser possível uma atualização da “*Crítica da Faculdade de Julgar Estética*” de Immanuel Kant.

A partir do ambiente do belo, da tensão lúdica e dos movimentos de exclusão e inclusão foi sugerida a construção de um ambiente da arte com o propósito de dar conta, sistematicamente, das orientações múltiplas que a arte contemporânea traz consigo: a orientação mediata-conceitual, a orientação mediata não-conceitual e a orientação imediata. A descoberta da tensão operativa, enquanto dinâmica comum às obras, foi capaz de reuni-las em grande escala e, assim, indicar que a especificidade das obras poderia ser também um dos propósitos do ambiente da arte. Mas esse propósito apenas constituiu uma provocação, a saber, se algo é comum a tantas obras, pode isso ser o específico dessa classe de coisas (obras de arte)? O que seria o específico da obra de arte pensada a partir do seu ambiente? A título de introdução a essa provocação, apontamos para uma reflexão sobre essa dinâmica comum enquanto um princípio de comunicabilidade, uma nova problemática a ser investigada por uma pesquisa composta por várias disciplinas, dentre elas, a Estética filosófica.

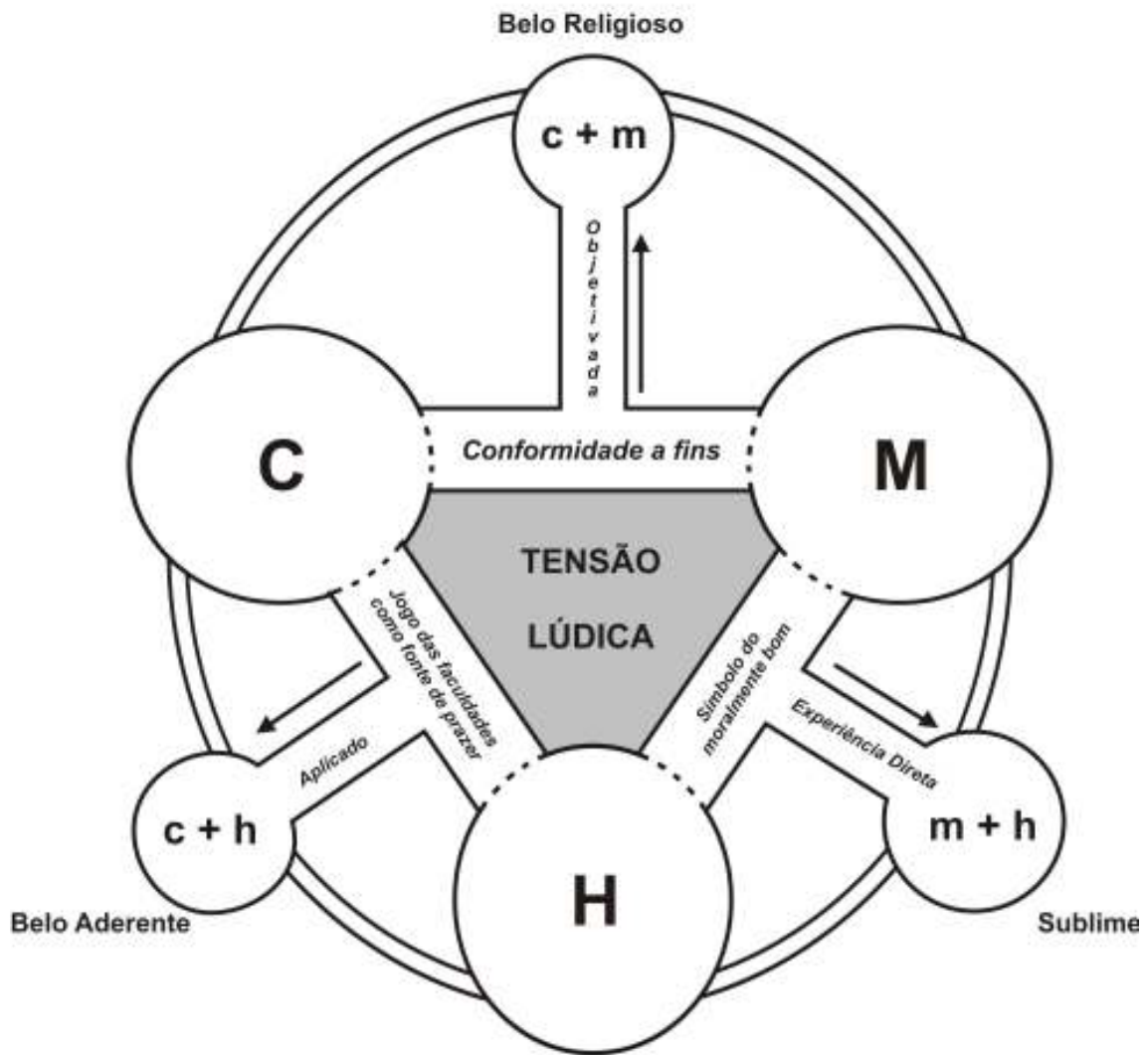
APÊNDICE

GRÁFICOS

I. AMBIENTE DO BELO

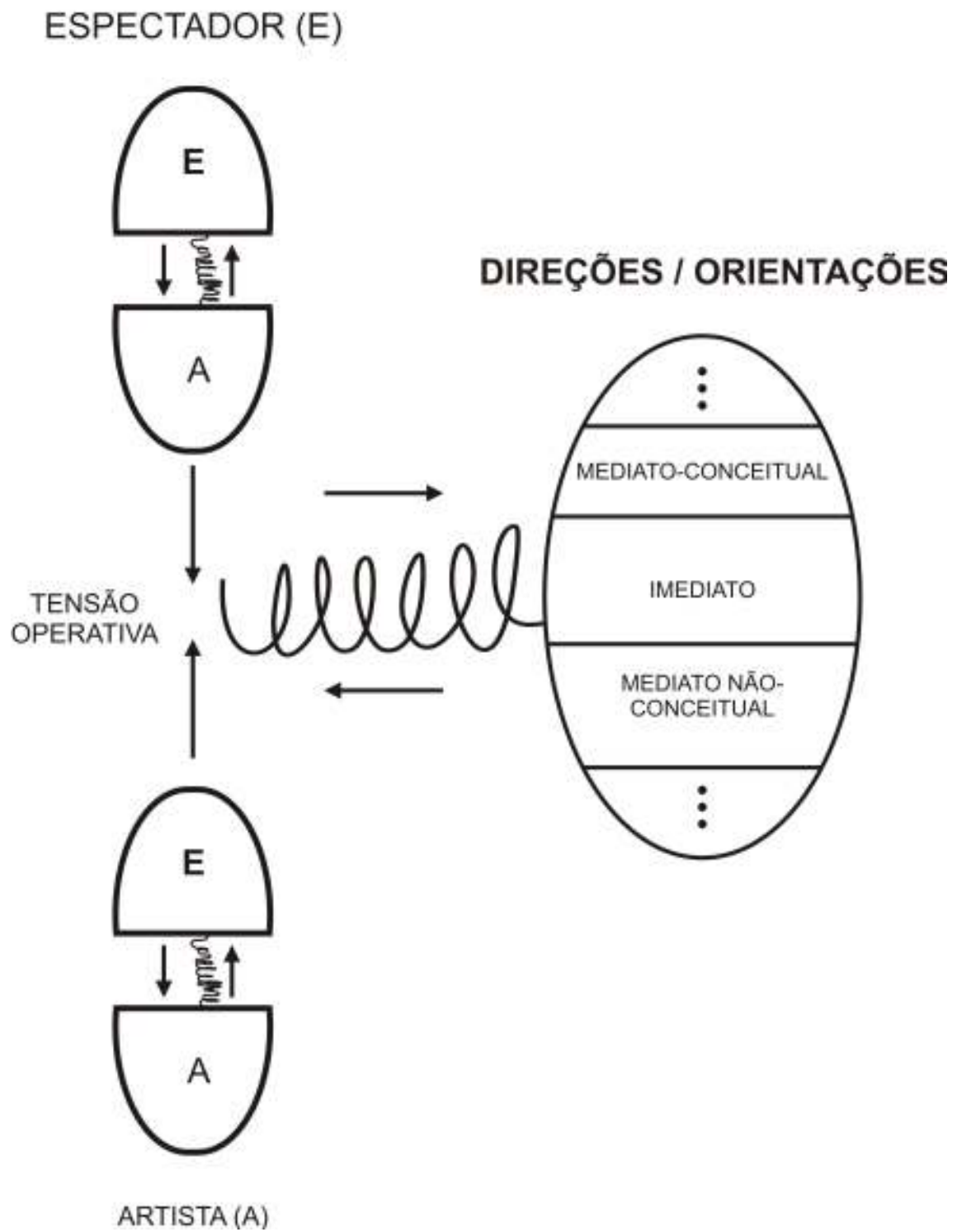


2. AMBIENTE DO BELO (ESTRELA)



Onde:
C = Cognitivo
M = Moral
H = Hedônico

3. AMBIENTE DA ARTE



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Th. (1970). *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003.

ALLISON, H. *Kant's Theory of Taste*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

ALMEIDA, G. A. de. “Crítica, dedução e facto da razão”. *Revista Analytica*, Vol.4, N.1, 1999.

ALZUGARAY, P. *O espectador não faz a obra*. In www.canalcontemporaneo.art.br/artemcirculacao/archives/001068.html, postado em 14.12.2006 e acessado em 30.12.2006.

BAUMGARTEN, A. G. *L'Estetica*. Trad. F.Caparota, A.Li Vigni, S. Tadesco. Palermo: Aesthetica Edizioni, 2000.

_____ *Metaphisica* (1739), Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1963 (reimpressão da 7ª ed. 1779).

_____ *Metaphysik* (1739). Trad. do Latim por Friedrich Meier. Halle: Hemmerdeschen Buchhandlung, 1783.

BAYER, R. *Historia de la estetica* (1961). Trad. J. Reuter. México, D.F: FCE, 2000.

BENJAMIN, W. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, In *Obras Escolhidas*, Trad. S. P. Rouanet, S.Paulo: Ed. Brasiliense, 1996.

BIEMEL, W. *Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst*, Köln: Universitäts Verlag, 1959.

BOSANQUET, Bernard. *A History of Aesthetics* (1892), N. York: Cosimo Classics, 2005.

BOUHOURS, D. *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit – Dialogues* (Amsterdam, 1688). Paris: Ch. Nicolas Poirion, 1706.

BUBNER, R. "Ästhetisierung der Lebenswelt" In *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, 143-156.

CASSIRER, E. *A filosofia do Iluminismo*. Trad. A. Cabral. São Paulo: Ed. Unicamp, 1994.

COHEN, Hermann. *Kants Begründung der Aesthetik*, Berlin, 1899.

CROCE, B. "A história da estética" in *Aesthetica in Nuce*, São Paulo: Ática, 1997.

CROWTHER, Paul. *Defining Art, Defending the Canon, Contesting Culture*. BJA, V.44, 4, 2004.

DE DUVE, Th. "Kant D'Après Duchamp" In *Au Nom de L'art*. Paris: Ed. Minuit, 1989.

DANTO, A. *The Transfiguration of the Common Place: A philosophy of Art*. Cambridge Mass: Harvard University Press, 1981.

_____. "Kaliphobia in Contemporary Art" In *Art Journal*, Vol.63, no.2, Sommer, 2004.

_____. *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, Chicago: Open Court, 2003.

_____. "Prefácio" em *The Body/Body Problem: Selected Essays*. Los Angeles: University of California Press, 1999.

_____. "The Artworld" (1964) In **LAMARQUE**, P et all. *Aesthetics and the Philosophy of Art*, Oxford: Blackwell, 2004.

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

DESCARTES, R. (1641) "Meditação Primeira" In *Meditações*. Trad. J. Guinsburg e B. Prado Jr., São Paulo: Nova Cultural, 5ª ed. 1991.

DICKIE, G. "The New Institutional Theory of Art" (1983) **LAMARQUE**, P et all. *Aesthetics and the Philosophy of Art*, Oxford: Blackwell, 2004, pp. 47-54.

_____. *The Century of Taste: The Philosophical Odissey of Taste in the Eighteenth Century*, N. York/ Oxford: OUP, 1996.

DIDEROT, D. "Tratado sobre o belo". In *Obras II: Estética, Poética e Contos*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

DILTHEY, W. "Die Drei Epochen der modernen Ästhetik und Ihre heutige Aufgabe" (1892) In *Gesammelte Schriften*, Stuttgart, 1958, Bd. VI.

DONINI, P. "The History of the Concept of Eclecticism" in **DILLON**, J.M & **LONG**, A.A (eds.) *The Question of "Eclecticism"*, Berkeley/Los Angeles: UCP, 1988.

DUMOUCHEL, Daniel. *Kant et la genèse de la subjetivité esthétique*. Paris: Vrin, 1999.

ELLIOTT, R.K. "The Unity of Kant's 'Critique of Aesthetics Judgments' ", In *British Journal of Aesthetics*, 8, 1968.

FERRER, Matilde (ed.) *Groupes, mouvements, tendeces de l'art contemporaine depuis 1945*. Paris: École National Supérieure des Beaux-Arts, 2001.

FOSTER, Hal. "Introduction", In Foster, H. (ed.) *The Anti-Aesthetics: Essays on Postmodern Culture*, New York: The New Press, 1998.

FRANZEN, B., et all (Hrsg.) *SkulpturProjekte Münster 07 (Katalog)*, Köln: Walther König, 2007.

FRÜCHTL, Josef. *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil*. Frankfurt a/Main: Suhrkamp, 1996.

GADAMER, H-G. *A atualidade do Belo*. Trad. C. Galeão, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GOLDSTEIN, Jack. *The Jump* (1978), , <http://www.ubu.com/film/goldstein.html>, acessado em 10.10.2007.

GOODMANN, N. When is Art? In *Ways of Worldmaking*. Indianápolis: Hackett, 1978, pp. 66-68.

GOTSHALK, D.W. "Form and Expression in Kant's Aesthetics" In *British Journal of Aesthetics*, 7, 1967, p. 250-260.

GREENBERG, Clement. "'American Type' Painting (1955)". In Landau, E. *Reading Abstract Expressionist: Context and Critique*, Yale. YUP, 2005.

_____. "Modernist Painting (1965)" in Harrison & Wood (eds.) *Art in Theory 1900-2000*, Oxford: Blackwell, 2003.

GUYER, Paul. *Kant and the Claims of Taste*, Cambridge: Cambridge University Press, 2^a.ed, 1997.

_____. "Os símbolos da liberdade na estética kantiana", In *O que nos faz pensar*, Trad. T.Marques/V.Bueno, N.9, 1995.

HABERMAS, J. "Die Philosophie als Platzhalter und Interpret". In *Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1983. [Tradução Brasileira: "A filosofia como guardador de lugar e como intérprete". In *Consciência Moral e Agir Comunicativo*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989]

HASKINS, Casey. "Kant and the Autonomy of Art". In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47:1 Winter, 1989.

_____. "Paradoxes of Autonomy; or, Why Won't the Problem of Artistic Justification Go Away?". In *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58:1, Winter 2000.

HATOUM, Mona. *Domestic Disturbance* (Catalogue), MASS Moca, 2000/2001.

HAUSER, A. *História social da arte e da literatura* (1953). Trad. A.Cabral. S. Paulo: M. Fontes, 2003.

HEGEL, G.W.F, *Fenomenologia do Espírito*. Trad. Paulo Menezes. Petrópolis: Ed. Vozes, 2^a ed., Parte I, 1993.

_____. *Razão na História — Introdução à Filosofia da História Universal*, Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1995.

HEIDEGGER, M. "Der Spruch des Anaximander" In *Holzwege*, Frankfurt am Main: V. Klostermann, 2004.

HELVÉTIUS, Claude Adrien. *Oeuvres Complètes*. Ed. Yvon Balaval. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 14 vol., 1967.

HERÁCLITO. *Fragmentos*. Introdução, Notas e Tradução Emmanuel C. Leão. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1980.

HESS, Barbara (ed.). *Abstrakter Expressionismus*. Köln: Taschen, 2005.

HOFSTADLER, Albert. "Kant's Aesthetic Revolution". *Journal of Religious Ethics*, 1975.

HUME, D. "Do padrão do gosto" In *Ensaaios Morais, Políticos e Literários*. Trad. J.P.G. Monteiro. S. Paulo: Abril, 1984, pp. 317-327

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* Trad. F.Moretto, São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2000.

KANT, Immanuel. *Gesammelte Schriften*, Hrsg. Von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin/Leipzig: W.de Gruyter, 1920, Bd: III (*Kritik der reinen Vernunft*), V (*Kritik der praktischen Vernunft /Kritik der Urteilskraft*), VII (*Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*), IX (*Logik*), XV-2 (*Reflexionen zur Anthropologie*).

_____. *Gesammelte Schriften* (Elektronische Sonderausgabe - Kant im Kontext I), 2004 (Introdução A da *Crítica da Faculdade de Julgar*, Bd. XX).

KANT, I. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Hamburg: Meiner, 1980.

_____. *Kritik der praktischen Vernunft*. Hamburg: Meiner, 2003.

_____. *Kritik der reinen Vernunft*. Hamburg: Meiner, 2002.

_____. *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Meiner, 2001

_____. *Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie*, por M. Frank e V. Zanetti, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1996.

_____. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense, 1993.

_____. *Crítica da Razão Prática*, Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições Setenta, 1994.

_____. *Crítica da Razão Pura*, Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

_____. *Crítica da Razão Pura*, Trad. Valério Rohden. São Paulo: Abril, 1980.

_____. *Lógica* (Jäsche). Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992.

_____. *Primeira Introdução à Crítica do Juízo*: Trad. Rubens Rodrigues T. Filho; *Fundamentação da Metafísica dos Costumes e Prolegômenos*: Trad. Paulo Quintela; São Paulo: Ed. Abril, Coleção Pensadores, Vol II, 1980.

_____. *Critique de la faculté de juger*: Trad. et Introduction de Alexis Philonenko. Paris: Vrin, 1993.

KOMPRIDS, Nikolas. "Habermas, J." In **KELLY**, M (ed.) *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford/ N.York: OUP, 1998

KRUKOWSKI, Lucian. "Formalism: Conceptual and Historical Overview" in Kelly, M. (ed) *Enc. of Aesthetics*, 1998, Vol.2, p. 213.

KULENKAMPPF, Jens. "A estética kantiana entre antropologia e filosofia transcendental". In **DUARTE**, R. (Org.) *Belo, Sublime e Kant*. B. Horizonte: Ed. UFMG, 1998, pp. 36-51.

LAGNADO, Lisette e Adriano Pedrosa (Eds.) *27a. Bienal de São Paulo: Como viver junto [Guia]*, São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

LEVINE, Sherrie. *Obras na XXIV Bienal de São Paulo 2000*, <http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/rot/erotcanlevi01.htm>, acessado em 26.02.2006.

LEVINE, Sherrie. "Interview", *Journal of Contemporary Art* (1993), <http://www.jca-online.com/slevine.html>, acessado em 26.02.2006.

LOPARIC, Zeljko. "Acerca da sintaxe e da semântica dos juízos estéticos". Revista *Studia Kantiana*, Vol. 3, N.1, 2001, pp.49-90.

LYOTARD, J-F. "O sublime e a vanguarda". In *O Inumano: Considerações sobre o tempo* (1988). Lisboa. E. Estampa, 1989.

_____. *La Condition Postmoderne — Rapport sur le savoir*. Paris: Les Editions de Minuit, 1979.

MAITLAND, Jeffrey. "Two Senses of Necessity in Kant's Aesthetics Theory", *British Journal of Aesthetics*, Vol.16, 1976, p.347-355.

McEVILLEY, Thomas. "Contemporary Art: Postmodern Transformation of Art". In **KELLY**, M. (ed.) *Encyclopaedia of Aesthetics*, Vol.1., 1998.

MELO NETO, João Cabral. "A inspiração e o trabalho de arte", In *Obra completa*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, pp.723-37.

MERRIT, N. *Digital Diaries*. Köln/Los Angeles: Taschen, 2004.

MINAZZOLI, Agnes. "Diderot et Chardin: une esthétique sans concepts?" In **TROTTEIN**, S. (org.) *L'esthétique naît-elle au XVIIIe siècle?*. Paris: PUF, 2000.

MOTHERWELL, Robert. "Foreword" to **Seitz**, William C. [1955] *Abstract Expressionism Painting in America*. Cambridge: HUP, 1983 (primeira publicação oficial).

_____ "Beyond the Aesthetics" (1946), In **ROSS**, Clifford (ed.) *Abstract Expressionism: Creators and Critics — An Anthology*, N. York: Harry N. Abrams, 1990.

MUSTOXIDI, T. M. *Histoire de l'esthétique française 1700-1900*. Paris: Honoré Champion, 1920.

NEWMANN, Barnett. [1948] "The Sublime is Now" In Charles Harrison (ed.) *Art in Theory 1900-2000*. Oxford: Blackwell, 2003, 2ed., pp.580-2.

NÖRING, Hermann. "Transmitter – Introduction". In *Transmitter — 17th European Media Art Festival* (Catalogue). Osnabrück, 2004.

OITICICA, H. "Esquema geral da nova objetividade (1967)". In **FERREIRA**, G. et al. (Org.) *Escritos de artistas*, Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006, pp.154-168.

OITICICA, H. *A dança na minha experiência* (1966) e *Situação da Vanguarda no Brasil* (1966). Textos originais datilografados do acervo do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo.

OSBORNE, H. H. *Estética e Teoria da Arte*, Trad. O.M. Cajado, São Paulo: Cultrix, 1986.

PANOFSKY, E. *Idea: A evolução do conceito de belo* (1924). Trad. P. Neves, S. Paulo: M. Fontes, 2000.

PAREYSON, Luigi. *L'estetica di Kant: Lettura della "Critica del Giudizio"*, Milano: U. Mursia editore, 1984.

REBENTISCH, Juliane. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003.

ROGERSON, Kenneth F. "The Meaning of Universal Validity in Kant's Aesthetics", In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 40, 1981, pp. 304 (Trad. nossa).

SCHAPIRO, M. *Mondrian – A dimensão humana da pintura abstrata*, S. Paulo: Cosac Naify, 2001.

SEITZ, William C. [1955] *Abstract Expressionism Painting in America*. Cambridge: HUP, 1983.

SHINER, L. e **KRISKOVETS**, Y. "The Aesthetics of Smelly Art", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 65, N. 3, 2007, pp. 273-286.

TATARKIEWICZ, Władysław. (1970) *Historia de la estética*. Trad. D. Kurzyka. Madrid: Akal, 1991, Vol. III.

TONELLI, G. & **BORMANN**, C.v., v. "Kritik" In *Historisches Wörterbuch*, Basel, 1972.

TROTTEIN, Serge. "Naissances de l'esthétique au siècle des Lumières" In **TROTTEIN**, S. (org.) *L'esthétique naît-elle au XVIIIe siècle?*. Paris: PUF, 2000.

VENTURI, Lionello. *Geschichte der Kunstkritik*, Trad. do italiano P.Keutner. München: R.Pipper & Co., 1972.

WEITZ, M. "The Role of Theory in Aesthetics". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15.1(Set. 1956), pp.27-35.

WELLEK, René. *Discriminations: Further Concepts of Criticism*. London: Yale University Press, 1970.

WERLE, Marco Aurélio. "O lugar de Kant na fundamentação da estética como disciplina filosófica". *Dois Pontos*, Curitiba/São Carlos, v. 2, n. 2, p. 129-143, 2005.

WILPERT, P. "Die philosophische Kritik im Altertum und Mittelalter". *Stud. gen.* 12 (1959), 1971.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *A History of Ancient Art (1764)*. Trad. G.H.Lodge, N.York: F.Ungar, 1968, Book IV, In **HARRISON**, Ch & all (eds) *Art in Theory 1648-1815 - An Anthology*. Oxford: Blackwell, 2000.

Dicionários, Glossários e Léxicos:

DICIONÁRIO AURÉLIO ELETRÔNICO, de Aurélio Buarque de Holanda. Versão 3.0, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000 (versão eletrônica).

DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA, de Antonio Houaiss. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001 (versão eletrônica).

DICIONÁRIO GREGO-PORTUGUÊS E PORTUGUÊS-GREGO, de Isidro Pereira. 8ª. Edição, Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1998.

DICTIONNAIRE ÉTYMOLOGIQUE DE LA LANGUE GRECQUE: HISTOIRE DES MOTS, par Pierre Chantraine. Paris: Éditions Klincksieck, 1983.

A GREEK-ENGLISH LEXICON, compiled by Henry George Liddell and Robert Scott. With a revised supplement, Oxford: Clarendon Press, 1996.

DICIONÁRIO KANT, de Howard Caygill. Tradução, Álvaro Cabral; revisão técnica, Valério Rohden. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

KANT LEXIKON, von Rudolf Eisler, Olms, 1994.

DICIONÁRIO ARKEN Museum of Modern Art, verbete "Appropriation Art", <http://www.arken.dk/view.asp?ID=9169>) acessado em 26.02.2006.

TATE GALLERY GLOSSARY, verbete "Appropriation Art", <http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=23>, acessado em 26.02.2006.

LEXIKON DER KUNST IN FÜNF BÄNDEN, Berlin: Das europäische Buchverlag, 1952.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)