

FACULDADE DE SÃO BENTO

BRUNO NASCIMENTO DE ABREU

**O PRAZER PURO E A COMUNICABILIDADE DO SENTIMENTO NA
CRÍTICA DA FACULDADE DO JUÍZO**

São Paulo - SP
2019

BRUNO NASCIMENTO DE ABREU

**O PRAZER PURO E A COMUNICABILIDADE DO SENTIMENTO NA CRÍTICA
DA FACULDADE DO JUÍZO**

Trabalho apresentado à banca examinadora da Faculdade de São Bento, como requisito para a obtenção do título de bacharel em Filosofia sob a orientação do professor Dr. Pedro Monticelli.

SÃO PAULO
2019

BRUNO NASCIMENTO DE ABREU

**O PRAZER PURO E A COMUNICABILIDADE DO SENTIMENTO NA
CRÍTICA DA FACULDADE DO JUÍZO**

Relatório final, apresentado a Universidade
Faculdade de São Bento, como parte das
exigências para a obtenção do título de bacharel
em Filosofia na Faculdade de São Bento.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Monticelli

São Paulo, 12 de dezembro de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pedro Monticelli

Profª. Dra. Lucia F. N. de Souza Dantas

Prof. Dr. Carlos Eduardo Uchôa Fagundes Jr.

DEDICATÓRIA

Aos meus pais Domingos e Maria Luísa, ao meu avô Reynaldo, e aos meus mestres na arte,
Marcio Alessandri e Rubens Espírito Santo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Emily Mayumi Takaesu, Juarez Barros, Lucas Rehnman, Matheus Chiaratti e Roberto O’Leary, pelas muitas conversas, essenciais para a elaboração deste trabalho; a Dom Camilo de Jesus Dantas e João Henrique Dias, que há dois anos me incentivaram a estudar sobre a beleza; a Dorothee Rudiger, por todo apoio e força; e, em especial, a meu professor Pedro Monticelli, pela enorme liberdade que me deu na pesquisa, pela escuta atenta e orientação precisa.

RESUMO

Neste trabalho discorreremos acerca da comunicabilidade do sentimento em Kant. O problema da Crítica da Faculdade do Juízo, obra em que Kant trata da referência estética ao mundo, é investigar o modo especial de racionalidade do sentimento e garantir a autonomia do domínio estético pela dedução de seus fundamentos a priori. Acompanhamos seus argumentos tanto na análise dos juízos estéticos e na exposição do objeto do prazer puro quanto na justificação da pretensão à universalidade que acompanha o “gosto”. Analisamos também as decorrências da investigação crítica kantiana para os movimentos da arte moderna e contemporânea, marcados por uma consciência apurada do papel necessário da sensibilidade - como a priori - para a constituição da objetividade dos fatos, e do sentimento interno como princípio da composição: a produção das obras já não se inicia necessariamente com a projeção de unidades objetivas (o plano geométrico, a perspectiva, o tema, a regra de estilo, o ideal de beleza etc.) para a determinação de suas figuras numa totalidade, mas se efetiva num esforço contínuo de descondicionar nossa intuição de tais esquemas representativos e garantir a autonomia do sentimento interno do artista e do espectador como fundamento de determinação de sua finalidade pura. Além disso, a preservação da consciencialidade do sentimento independente de conteúdos particulares é entendida como significativa de um “pensar alargado”, isto é, do exercício do caráter público da atividade reflexiva estética, que se dá com a capacidade de representar, no embate, as opiniões alheias, e de vivenciar a singularidade do próprio sentimento de vida a partir do contato com o dos outros. A comunicabilidade do sentimento puro, diversamente da comunicabilidade por conceito do juízo científico e do juízo moral, exige uma manutenção criativa das singularidades.

Palavras-chave: Juízo de gosto, comunicabilidade do sentimento, autonomia do domínio estético, beleza, Immanuel Kant

ABSTRACT

In this work we approach the subject of the communicability of feeling in Kant's philosophy. The problem of the *Critique of Judgement*, the book in which Kant deals with the aesthetic reference towards the world, is to investigate the feeling's special type of rationality and to guarantee the autonomy of the aesthetic domain by deducing its *a priori* fundamentals. We follow the path of his arguments in the analysis of aesthetic judgements and in the exposure of the given object of pure pleasure, as much as in the justification of the pretension to universality which comes along with taste. We also analyse how kantian critical inquiry sheds light on modern and contemporary art, both movements marked by an acute awareness of the necessary role of sensibility as an *a priori* to the constitution of the objectivity of facts, and of internal feeling as a principle of composition: the production of the artwork does not depart from projecting objective unities (such as geometrical plan, perspective, literary theme, rule or strict convention, a specific ideal of beauty, and so on) to determine its figures in a totality anymore, but instead becomes effective through a continuous effort of de-conditioning our intuition from these representative schemes and through guaranteeing the autonomy of the artist's and onlooker's internal feeling as principle of determination of its own pure finality. Furthermore, to preserve the conscientiousness of the feeling which is independent of particular contents is understood as signifying an enlarged thought, that is, the exercise of the inextricable public aspect of aesthetic judgement's reflexive activity that takes place with our capacity to represent the opinions of others in the clash with them and to experience the singularity of one's own feeling of life by getting in touch with others' feelings. The communicability of pure feeling, different from the communicability through concepts deriving from scientific or moral judgement, requires a creative maintenance of the many singularities.

Key-words: judgement of taste, feeling's communicability, autonomy of the aesthetic domain, beauty, Immanuel Kant

“A arte não reproduz o visível. Ela nos faz ver” (KLEE, 1920)

“A resposta à arte é o verdadeiro campo da arte” (MARTIN, 1989)

“A decisão de ser um artista é a decisão de ser livre. A liberdade é a condição da responsabilidade. Eu percebi que ser um artista não é uma questão de forma ou conteúdo, é uma questão de responsabilidade. A decisão de ser um artista é a decisão pelo absoluto e pela eternidade. Isso nada tem a ver com romantismo e idealismo, é uma questão de coragem.” (HIRSCHORN, 2016)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DA CRÍTICA DA FACULDADE DO JUÍZO: O QUE É A CRÍTICA TRANSCENDENTAL?	15
2 A ARTE MODERNA E UMA NOVA CONSCIÊNCIA DO ESPAÇO E DO TEMPO	22
3 O JUÍZO	28
4 A REFERÊNCIA ESTÉTICA AO MUNDO	34
5 OS OBJETOS DO PRAZER.....	39
6 UM OUTRO MODO DE REFERÊNCIA ESTÉTICA: O SUBLIME	47
6.1.1 Analítica do sublime.....	47
6.1.2 A “Definição nominal do sublime” no parágrafo vinte e cinco e o matemático-sublime	49
6.1.3 “Da avaliação das grandezas das coisas da natureza que é requerida para a ideia do sublime”, no parágrafo vinte seis.....	52
6.1.4 “Da qualidade da complacência no ajuizamento do sublime” no parágrafo vinte e sete.....	56
6.2.1 “Do dinâmico-sublime da natureza” no parágrafo vinte e oito.....	57
6.2.2 “Da modalidade do juízo sobre o sublime da natureza” no parágrafo vinte e nove	59
7 DEDUÇÃO DOS JUÍZOS ESTÉTICOS PUROS.....	60
8 A ARTE LIVRE: ESPÍRITO E MECANISMO	63
9 A IMPORTÂNCIA DO CONCEITO NA ARTE.....	64
10 SOBRE A COMUNICABILIDADE DO SENTIMENTO INTERNO NA RELAÇÃO ENTRE BELO, SUBLIME E PERFEITO	68
10.1 O belo e o sublime: primeiras aproximações.....	68
10.2 Perder de vista para ver.....	70
10.3 O sublime e a obra de arte	72
10.4 O conceito de perfeição e o ideal de beleza	73
10.5 A busca da espontaneidade: Pollock e a sociedade do cansaço	75
10.6 A gestualidade grotesca na busca pela beleza.....	78
10.7 O sentimento moral é diverso do sentimento esteticamente afim à moralidade	80
11 O PAPEL DA SENSACÃO NA ARTE	85

12 O GÊNIO	87
13 OBJETO BELO E VISTA BELA.....	90
14 A CRÍTICA E O EMBATE PÚBLICO.....	92
15 JAUSS E OS TIPOS DE EXPERIÊNCIA ESTÉTICA	94
16 O ABUSO DA BELEZA E A CRÍTICA REPUGNADA	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	104

INTRODUÇÃO

Em sua última crítica Kant aborda o difícil problema do tipo de necessidade que possa haver nas afirmações acerca dos objetos de complacência. Ele vê como problemática e significativa a pretensão de universalidade que há em algumas delas. Essa pretensão é observável a partir do fato bastante cotidiano de que nos sentimos impelidos a convencer os outros quanto ao deleite que devemos ou não devemos ter ao nos ligarmos a *certos* objetos de prazer. Justo, entretanto, ao procurarmos critérios que justifiquem nossa posição, sentimos como são falhas nossas bases: não há regras e métodos de ajuizamento nem, portanto, argumentos que modifiquem essencialmente nosso sentimento de prazer ou desprazer, que se reitera em nós com uma estranha presunção de autonomia como fundamento do juízo. Kant analisa a aparência paradoxal da pretensão de comunicabilidade de tais afirmações, que, segundo ele, não são juízos de conhecimento, mas simplesmente “de gosto”, ou seja, não afirmam estritamente nada acerca do objeto (nenhum conteúdo de seu conceito), apenas comunicam o sentimento de um acolhimento subjetivo. Fato é que certos tipos de juízos subjetivos se dão, *a cada vez*, já como uma súplica à concordância de toda outra pessoa, estão carregados de pretensão à validade universal – dissimulemo-la ou não no trato social; além disso desprezam elucubrações: quando realizo juízos de gosto aferro-me imediatamente ao meu prazer ou desprazer, e não mudo minha opinião simplesmente ao me confrontar com argumentos, nem sequer ao considerá-los razoáveis: o teor demasiado lógico na persuasão, nesses momentos, parece até uma afronta à minha autonomia de pensamento.

Kant tenta, então, analisar de que tipo seria essa outra autonomia, a do “homem de gosto”, que se diferencia da autonomia do cientista justamente por não se adequar a regras e métodos de natureza conceitual. Para isso, precisa determinar quais seriam esses objetos que nos estimulam, na imediação da acolhida, a suplicar a aquiescência de todo outro que possa vir também a acolhê-los num juízo subjetivo, bem como encontrar os fundamentos de necessidade à base de um juízo aparentemente empírico e arbitrário. Seguindo uma de suas formulações do gosto mais significativas, podemos dizer que Kant pretende expor quais os objetos a que nos ligamos com um sentimento universalmente comunicável (KANT, 2016, p.150) isto é, como se fosse um seu predicado sintético. Mas *o que* afirmamos acerca do próprio objeto quando nos referimos a ele com um prazer percebido como universalmente comunicável? E que tipo de prazer se liga a uma afirmação dessas? *Quando*, ao sentirmos prazer, nos sabemos diante de uma universalidade? Uma formulação da definição do gosto, feita por Kant logo após essa

última, ilumina muito bem o caráter desse tipo de juízo: é a faculdade de ajuizar a comunicabilidade de um sentimento (KANT, 2016, p.151). Aqui fica evidente uma noção de grau e de processo: deparamo-nos, no dia-a-dia, com sentimentos que nos tomam imediatamente, e a autonomia do homem de gosto se exerce justamente na *escolha* por buscar, através do exercício sensível de discernimento frente às representações que nos afetam, os elementos de uma comunicabilidade sempre mais abrangente no sentimento. Isso só pode ser feito a partir do embate público e da capacidade de representação das opiniões dos outros, isto é, da intersubjetividade. Quanto mais comunicável, maior a liberdade no deleite: menos reféns estamos das sensações que nos assolam porque menos fechados na particularidade do nosso próprio gozo. Já adiantando os próximos passos, a comunicabilidade de um puro sentimento particular traduz-se, neste mesmo sentimento, como possibilidade de partilhar um mesmo mundo na forma de sua singularidade. Não através dos conceitos que nele encontramos ou pomos e que determinam ciência, ideologia e moda, nem pelas puras sensações subjetivas que são tão distintas em cada um de nós (alguns gostam mais de salgado outros de doce, alguns mais de vermelho outros mais de azul etc.), e muito menos através de imperativos morais, que determinam o ânimo num engajamento por dever.

Está em jogo a partilha, na experiência sensível, de um mundo comum frente a modos de vida muitas vezes radicalmente diversos. Essa partilha deve ter o cuidado de preservar como essencial a singularidade do sentimento dos que dele fazem parte: do contrário o mundo simplesmente desaparece em um insólito e mentiroso “espaço democrático” que abstrai tudo de humano que seja potencialmente conflituoso como particularidades dispensáveis. Em nosso mundo globalizado, mais ainda que no contexto do iluminismo, a comunicabilidade do sentimento é uma questão crucial. Em seu empreendimento crítico Kant discerne, entre os vários objetos de prazer e desprazer, qual deles é objeto de um sentimento universal sem conceito, não para “isolá-lo”, mas para encontrar os fundamentos de necessidade e universalidade do juízo subjetivo puro, isto é, do juízo que não se determina por conceito nem por sensações estritamente pessoais, mas por um sentimento intersubjetivo. Neste presente trabalho investigarei as relações entre tais objetos. O critério da comunicabilidade se justifica na medida em que ela é, para Kant, a marca essencial do juízo em geral e da garantia da referência objetiva. De fato Kant defende que a essência de todo tipo de juízo, seja de conhecimento, prático-técnico ou prático-moral, é salvaguardada pela possibilidade do juízo de “gosto”, ou “formal”, ou “puro”. Pretendo sempre que possível me deter em ilustrações de caso tiradas da arte, afinal o que o artista faz é paradigma para a partilha do mundo. Quando Van Gogh, por exemplo, reúne as perspectivas ocidental e oriental numa unidade sensível e inédita

em suas obras, ele nos mostra que é possível, através do juízo singular e a partir da liberdade pura do seu *próprio* sentimento de vida, caminhar para a universalidade na comunicabilidade do modo de acolher um mesmo mundo, preservando e integrando a singularidade de diversos outros sentimentos de vida.

1 UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DA CRÍTICA DA FACULDADE DO JUÍZO: O QUE É A CRÍTICA TRANSCENDENTAL?¹

Com essa obra Kant completa seu empreendimento crítico. Ela tem uma função sistemática, de ligação entre as duas outras críticas, mas também abre um novo âmbito objetivo. Fica estabelecido por Kant que a Crítica da Razão Pura, a primeira delas, seria então um exame que se ocupa prioritariamente da faculdade do entendimento (conhecimento especulativo), a Crítica da Razão Prática da faculdade moral (apetitiva), e a terceira e última, de que trataremos aqui, do juízo como faculdade pura (sentimento de vida).

Crítica em Kant significa discernimento e justificação. Seu intuito com uma filosofia crítica foi o de encontrar as condições de possibilidade do conhecimento (num sentido amplo que engloba entendimento, juízo e razão) e as bases seguras de seu conteúdo de verdade. Kant chamou-as de fundamentos *a priori*, pois seriam logicamente anteriores à experiência – cujo conhecimento ele denomina então *a posteriori*.

O problema com que Kant se defronta é o do impasse da metafísica. Ela é entendida tradicionalmente como a ciência do que transcende a experiência, isto é, a ultrapassa, mas justamente porque se encontraria à base dela como seus princípios de unidade últimos, os fundamentos incondicionados do saber. Ora, como verificar na experiência o que não se condiciona por ela? Como dar à metafísica um status de ciência e afastar o erro em que incorria até então, de construir edifícios inverificáveis e em certa medida bastante fantasiosos?

Kant se depara com duas linhas de pensamento metafísico principais: os racionalistas, que ele chama de dogmáticos por acreditarem, sem a devida crítica, num conhecimento a que se chega pela pura razão, isto é, sem qualquer origem empírica; e os empiristas, que defendem a origem absoluta do conhecimento na experiência. Kant não segue nem uns nem outros, nem cai em ceticismo ou opta por um indiferentismo, mas tenta investigar, através de uma abstração das ciências, as possibilidades de um conhecimento puro à base da experiência. Na Crítica da Razão

Pura, a primeira delas, defende que embora todo conhecimento comece temporalmente na experiência, seu conteúdo de verdade é pré-empírico. Kant mostra que há pressupostos não empíricos da experiência e que, portanto, a metafísica é possível. Ela não transcende a

¹ Nesta apresentação uso o livro de Otfried Höffe, “Immanuel Kant”.

experiência no sentido de constituir um objeto além do mundo empírico, nem se reduz a ela, mas é o que ele chama de sua teoria transcendental a priori.

A revolução kantiana significa a descoberta dos fundamentos metafísicos - portanto de necessidade e universalidade do conhecimento - na estrutura pré-empírica do sujeito. A aceção da ultrapassagem do físico se mantém, mas agora num sentido denominado transcendental subjetivo, e que não se confunde com o subjetivo psicológico ou com a fisiologia do sujeito cognoscente. Kant mostra que há representações que o sujeito necessariamente põe na experiência quando é afetado por impressões dos sentidos, e a recepção do material sensível por tais estruturas a priori abre o campo objetivo do conhecimento em geral. Kant não quer fazer metafísica, mas instaurar pela crítica um método metafísico seguro. Para isso deve mostrar *que* há condições pré-empíricas que determinam o conhecimento como possibilidade (dedução metafísica) e *como* elas se apresentam à base das ciências como conteúdo a priori (dedução transcendental). A filosofia deve abandonar o realismo gnosiológico, que contrapõe conhecimento subjetivo a objetivo, para realizar a virada transcendental chamada por Kant de “Revolução Copernicana”. Tal denominação parte do reconhecimento de que Copérnico, ao propor o heliocentrismo, superou a ilusão de que nosso conhecimento se regula pelo objeto, mudando toda a perspectiva da astronomia. Kant defende que não há nem ontologia nem gnosiologia autônomas, mas interligadas: o conhecimento é sempre em certa medida criativo, depende da posição do sujeito. As três críticas abordam respectivamente a posição teórica, a prática e a estética.

Além do par conceitual acerca da origem da objetividade, a priori – a posteriori, há mais um, sobre a verdade dos juízos: analítico – sintético. Juízos são afirmações que, se verdadeiras, constituem conhecimento. A separação dos enunciados que pretendem validade objetiva entre juízos analíticos e sintéticos amplia a noção, presente na estrutura linguística, do juízo como mera ligação de sujeito e predicado. Juízos analíticos são afirmações em que o predicado está contido no conceito do sujeito; sua verdade é encontrada com leis lógicas, através do princípio da não contradição. Exemplo: em “o corpo é extenso” temos um enunciado analítico, porque o próprio conceito de corpo contém o predicado “extenso”. Já as afirmações sintéticas ampliam a noção do juízo pois são enunciados referentes ao sujeito puro.

Combinando os dois pares de conceitos teríamos quatro tipos de juízos: analítico a priori, analítico a posteriori, sintético a priori e sintético a posteriori. Todo juízo analítico é por seu próprio conceito a priori; não existem, portanto, os analíticos a posteriori, isto é, os juízos a posteriori são sempre sintéticos: descobrimos na experiência mais e mais regras acerca do objeto que é sujeito a uma investigação científica. E a pergunta da metafísica é pela

possibilidade de juízos sintéticos a priori. Essa pergunta se traduz na busca pela existência de um objeto próprio da filosofia, o objeto de um conhecimento sem nenhum conteúdo empírico.

Kant verifica que nas ciências já há juízos dessa natureza, o que localiza a metafísica num “*continuum* das ciências”. Os princípios da geometria e da matemática, para Kant, não se fundamentam na experiência. “A linha reta é a distância mais curta entre dois pontos” é um juízo de síntese a priori. A dedução dos teoremas a partir dos princípios é puramente lógica, mas tais princípios como pressupostos da matemática fazem dela uma ciência a priori. Na física ou ciência natural, embora os juízos sejam empíricos, os princípios também são sintéticos a priori, como o princípio da conservação da matéria.

Respeitando a origem temporal do conhecimento na experiência, é da possibilidade da ciência natural pura e da matemática pura que Kant vai tirar a possibilidade da metafísica como ciência. Assim ele evita o salto metafísico que caracterizava o além transcendente e os dogmatismos racionalistas. Por um procedimento crítico transcendental Kant mostra como tais ciências apodíticas, ou seja, representantes máximas do conhecimento objetivo do mundo, só são possíveis mediante pressupostos que fundamentam um conhecimento também totalmente fora do empírico. Fica claro nesse caminho adotado por Kant o caráter mediador entre empirismo e racionalismo.

Transcendental portanto não é uma investigação que acessa um mundo objetivo além do sensível, como se houvesse um “véu de maia” a ser levantado pelo trabalho filosófico. O sentido da superação é em direção ao conhecimento originário do nosso mundo, que nos afeta e do qual fazemos parte desde a experiência mais cotidiana. A crítica transcendental é o trabalho de discernimento dos elementos da estrutura pré-empírica do conhecimento que possibilitam na experiência uma objetividade válida universal e necessariamente. É um empreendimento que se ocupa menos com objetos do que com investigar as condições de necessidade para a formação dos objetos. Transcendental é tanto a investigação da estrutura pura da experiência quanto uma teoria da possibilidade do conhecimento puro – mais uma vez, ontologia e gnosiologia interligados. É necessário frisar que tal teoria não se identifica com as ciências a priori. A matemática é ciência a priori por se fundamentar em conhecimentos transcendentais, mas tais fundamentos não têm caráter matemático.

Por ter a tarefa transcendental uma natureza crítica, ela não aumenta conhecimento, mas se identifica a uma “lógica da verdade”: procura as condições da racionalidade do conhecimento. Verdade aqui, respeitando a interligação de ontologia e gnosiologia, refere-se à objetividade do objeto, isto é, o que nos objetos pode ser comunicável necessária e universalmente em juízos. Precisamente: quais são os limites do conhecimento? Kant descobre

esses limites na estrutura pura – não psicológica – de “quem” enuncia o conhecimento. A crítica transcendental é uma autocrítica e uma purificação da razão e da subjetividade.

Mas quais são os fundamentos a priori de um conhecimento comunicável necessária e universalmente? Quais são as bases puras da objetividade? Como nos lembra Höffe objetividade tem dois sentidos que se relacionam em Kant: “a propriedade de conhecer o mundo real” (sentido veritativo), e “a relação do conhecimento com objetos reais, ou seja, com fatos e não (...) produtos da imaginação” (sentido referencial) (HÖFFE, 2005, p.64). O primeiro pressupõe o segundo: posso comunicar conhecimento objetivo se fatos são dados, conhecidos objetivamente.

O que possibilita, então, na condição apriorística do sujeito, que fatos sejam dados? É o que Kant começa explorando na Estética Transcendental e depois na Analítica dos Conceitos. É a primeira parte da Crítica da Razão Pura. Diferentemente da terceira crítica, ela não apresenta nenhuma teoria acerca do sentimento estético ou do gosto, mas sobre a intuição (*aisthesis*) a priori: Kant defende que mesmo ao conhecimento anterior à experiência é imprescindível o sensível. A constituição da objetividade depende da sensibilidade a priori para a percepção imediata de um particular indeterminado. Sem isso não há fatos, não se formam objetos. Sua condição apriorística se traduz na imediação do caráter receptivo da mente, ou seja, na capacidade da mente de ser afetada pelo real-objetivo. E o real objetivo, enquanto matéria da sensibilidade e ação do objeto no sujeito, é a sensação. No homem, portanto, não há intuição espontânea e criadora: ela deve sempre trabalhar com a imediação de um material previamente dado de fora (o a posteriori, que determina a origem temporal do conhecimento), o qual lhe impõe limites irrecusáveis tal como o material para um artista, analogicamente falando. Já adiantando o tratamento do tema desse trabalho e assim clareando a importância dessa contextualização inicial: veremos mais adiante que há um momento em que a intuição, enquanto faculdade da imaginação, sente-se a si mesma como se fosse capaz de criar o objeto que ela recebe², e esse sentimento estético de liberdade da imaginação na lida com o material sensível pode levar ao impulso genial – inspiração - da produção de uma obra de arte, que, por isso mesmo, não pode ser simplesmente *mais um* objeto no mundo, como os produtos meramente mecânicos, mas manifesta a vontade criadora do homem na identificação do seu

² É o que acontece no sentimento estético, e se frequentemente parece que sentimos *mais* o oposto, isto é, que não somos capazes de criar algo tão espantoso, na verdade confundimos esse sentimento com a sensação de impotência no reconhecimento da ausência de técnica e meios para tal. O sentimento estético puro, sem os embaraços de nossa vaidade constrangida, é o do conhecimento da pura liberdade da nossa imaginação produtiva, que é tão grande que parece não caber em nós e nos leva, por si mesma, a produzir mais ocasiões para vivenciar o sentimento puro.

impulso produtor com sua atividade apropriativa da natureza. Tal obra é expressão da espontaneidade do ser humano em meio à natureza enquanto ele se realiza como parte dela. No mecanismo – incluindo as obras de arte meramente acadêmicas - o homem a imita em suas “funções” e em sua aparência, mas como separado; já na obra de arte ele se integra à natureza como o ser prático-racional que é. No sentimento estético recebemos o objeto *como se* o produzíssemos sem intenção – a faculdade da intuição sente que ele é tão adequado a ela quanto se ela mesma o tivesse projetado sem qualquer conceito de fim (KANT, 2016 pag. 84) –, e o artista genial, por outro lado, é capaz de expressar esse sentimento originário na medida em que produz objetos como se os recebesse, também sem intenção, isto é, como se lhe fossem dados pela natureza sem esforço algum, como se fossem imediatamente criados através de sua capacidade intuitiva – diríamos que ele tem uma visão de mundo³.

Retornemos à Estética Transcendental: o mero dado sensível, portanto, é recebido pelas formas a priori da sensibilidade, quais sejam: o espaço e o tempo transcendentais, o que abre o objeto indeterminado do fenômeno. Isso, porém, ainda não é o bastante para se pensar um objeto, isto é, para se ter conhecimento. O material real-objetivo recebido pelas formas a priori deve ser elaborado, ordenado, determinado sob regras. Estas são os conceitos puros do entendimento. “Pensamentos sem conteúdo são vazios, intuições sem conceitos são cegas” (KANT, 2013, p.88). Há uma terceira faculdade, a do juízo, cuja representação a priori é de natureza conceitual-intuitiva. É a capacidade da imaginação de fazer a mediação entre as formas e os conceitos a priori na subsunção pelo esquematismo transcendental, cuja síntese são os princípios do entendimento. É importante, para a crítica do juízo, reconhecer o caráter transcendental das formas a priori do tempo e do espaço para a dação do particular bem como dos conceitos do entendimento no pensamento da unidade da intuição.

Kant realiza uma exposição metafísica e uma transcendental do espaço e do tempo como formas a priori da intuição. Na exposição metafísica ele demonstra, contra o empirismo, que

³ É muito comum ouvir de artistas que, quando têm ideias ou inspirações para uma próxima obra, precisam aproveitar esse momento para começar a criá-la imediatamente, enquanto ainda podem permanecer como que adentro da singularidade do sentimento, tomados da urgência que os acometeu. Mesmo que indeterminadas, as representações que lhes surgem na mente têm já ao menos o peso de uma objetividade, têm causalidade, e frequentemente o modo estupefato com que falam desse acontecimento dá a impressão de que é como se intuissem um mundo interior, uma natureza suprassensível, ou a substância mesma das coisas, e então passassem simplesmente a descrever para nós essa sua visão ou criação pessoal privilegiadas na efetivação da obra. Mas é apenas impressão, não há nenhum teor estritamente espontâneo, criativo, de pura posição de objetos na intuição humana; o que há é um estímulo, diante do sentimento estético, de ater a *poiesis* a uma posição originária do sujeito na natureza na medida em que este é capaz de produzir mundo. Falaremos disso principalmente ao distinguirmos os conceitos de ideia da razão e ideia estética.

espaço e tempo são representações independentes da experiência e, contra o racionalismo, que não têm caráter de conceito, mas de intuição. Na exposição transcendental ele mostra que ambos são necessários para a referência objetiva e a constituição de objetos, isto é, para o conhecimento puro ou sintético a priori: a matemática é uma ciência pura do espaço, a mecânica é uma ciência pura do espaço-tempo. É importante ressaltar aqui que o espaço e o tempo tornados objetos de uma ciência se diferem da espacialidade e da temporalidade como fundamentos de sua possibilidade na intuição.

Para a exposição metafísica Kant isola do “complexo total do conhecimento” intuição e entendimento, e então abstrai na intuição todo tipo de sensação (a origem a posteriori da intuição). O que fica são as formas a priori do espaço e do tempo, que são representações originárias. Por espacialidade de uma intuição entendemos as relações de coextensão e justaposição, e por temporalidade intuitiva as relações de simultaneidade e sucessão. Espaço é representação formal constitutiva do sentido externo, tempo é representação formal constitutiva do sentido interno. O espaço congrega as sensações que nos chegam pelos cinco sentidos, e o tempo congrega representações internas, inclinações e sentimentos, bem como, de maneira mediada, tudo o que afeta o sujeito pela receptividade do espaço. Toda intuição é temporal.

Kant nos diz que para perceber qualquer objeto fora de nós já pressupomos um “fora” que não é, portanto, propriedade nossa nem do objeto, mas subjaz como condição da objetividade do nosso eu empírico e do objeto que o afeta pelos sentidos. O espaço, na intuição – não para as ciências que tratem do espaço –, diferentemente de cadeiras, mesas, livros, e do eu empírico cujos órgãos dos sentidos são constantemente afetados pelo real-objetivo, não é um objeto, não está “ao lado” deles como mais um objeto, não pode ser separado deles sem impossibilitar sua percepção. Mas só posso me referir aos objetos como particularidades pressupondo uma forma que congrega as sensações, estas sim umas “ao lado” das outras. Consigo, na intuição, me dirigir aos modos de afecção dos sentidos como propriedades reais objetivas: cores, cheiros, sons etc., pois me aparecem graças ao espaço, o qual por sua vez não aparece porque é pressuposto transcendental, condição da unicidade das objetividades. O mesmo se passa com a temporalidade quanto a sentimentos internos, inclinações e representações da atividade da imaginação. Não posso fazer do tempo um objeto *na intuição* porque ele é justamente a forma que dá unidade ao fluxo. Além disso posso representar na imaginação um espaço e um tempo puros sem objetos, mas é impossível imaginar qualquer objeto de intuição que não seja espacial nem temporal, o que determina a necessidade de tais representações para a percepção sensível e para a dação dos objetos. Só posso representar objetos externos ao lado, acima ou atrás de outros, e objetos internos antes, ao mesmo tempo,

ou depois de outros. Como um conceito se refere apenas a exemplares independentes que caem *sob* ele, e os objetos espaciais e temporais são *no* espaço e *no* tempo, isto é, dependentes dessas formas, Kant conclui que a espacialidade em sua unicidade e a temporalidade em sua unidade, além de a priori, são intuitivos.

2 A ARTE MODERNA E UMA NOVA CONSCIÊNCIA DO ESPAÇO E DO TEMPO

A arte moderna foi muito influenciada pelo pensamento de origem kantiana, e a impressão, em várias das suas correntes, de que estamos experimentando o espaço ou o tempo mesmos decorre não tanto de uma tematização dessas formas, mas de uma consciência inédita, nos artistas, do seu caráter de condições constitutivas da percepção na dação dos objetos. Na pintura e na escultura a unicidade do espaço “aparece” numa obra quando o artista consegue preservá-la de toda conceitualização determinante da unidade de cada figura e do todo para identificar o momento pictórico essencial com o da unidade puramente sensível. Ele faz isso na medida em que preserva os rastros de sua gestualidade constitutiva, de modo que a sentimos como mais importante na composição das figuras do que os conceitos que as determinam para o pensamento. Ao fazer de seu sentimento interno o princípio de determinação da unidade - mais do que o conceito - consegue deter nossa atenção na espacialidade e na temporalidade da percepção como representações formais da sensibilidade necessárias para a dação dos objetos e para a constituição dos fatos. É preciso ressaltar, contudo, que, diversamente da arte, a congregação das sensações no espaço e no tempo para a intuição não é fruto de uma apropriação e de uma construção através de nosso sentimento e não decorrem de nossa vontade. Evidenciar o sentimento interno – nosso modo pessoal de acolhida das formas das aparições do mundo - como princípio determinante da unidade da totalidade de uma pintura é apenas a estratégia de desvincular a atenção do *pensamento* das figuras e dos temas para direcioná-la às formas não objetiváveis – transcendentais – constitutivas da percepção. Mas se a pintura moderna defende, dessa maneira, a tese de que é essencialmente uma elaboração sensível a partir da imaginação do artista – e não pura exposição de temas, narrativas e conceitos -, já a percepção do mundo não depende de nossa liberdade criativa e de nossa subjetividade psicológica. A elaboração sensível do artista descondiciona nossa percepção sensível dos conceitos de fim e de utilidade que projetamos no mundo, mas não podemos tomar a percepção por uma atividade produtiva de nossa imaginação.

Para que o foco na pintura passe a ser a elaboração das sensações no espaço e no tempo como por si mesma significativa, surge a preferência estratégica por retratar objetos sem significado forte, a recusa de tratar diretamente de grandes temas já cooptados pela literatura, e a tentativa de falar das vivências e dramas humanos exclusivamente pela gestualidade. Fundem-se os gestos dos seres humanos retratados – e também dos animais, vegetais e minerais enquanto parecem expressar em sua pura forma algo para nós – com os do próprio artista, consciente do

valor de manifestação de seu gesto - na modulação das pinceladas e na modelação do material escultórico - para a congregação dos aspectos temáticos através de seu sentimento singular de vida. Em muitos casos as obras se reduzem quase a meras manchas, os espaços vazios passam a “soar” como essenciais, e mesmo a materialidade do substrato e das técnicas encontra-se já não separada da vida em que o artista se move, mas ao meio dela: não precisa mais se identificar com a tela branca, o papel nobre etc., mas deve ser *acolhida* dentre as superfícies do mundo: desenhos em papéis de propaganda ou de tarefas burocráticas, colagens de material publicitário ou livros didáticos, pinturas feitas com gordura, mel e sangue, esculturas de utensílios abandonados etc. É essencial dizer que não houve um abandono do substrato, das técnicas e dos temas tradicionais, mas uma apuração da consciência: a tela branca feita de algodão esticado na madeira, por exemplo, continua a ser usada, mas agora passa a integrar a pintura de modo muito mais essencial, não só como mero suporte para a construção de uma virtualidade a parte, mas como corporeidade e como escolha expressiva, o que modifica não só a maneira de produzir as obras novas mas o modo de olharmos para as pinturas já feitas. A anterior atenção científica à obra, de origem renascentista, dá lugar agora ao cuidado quanto à expressividade dos materiais que o artista *escolhe* usar – o que eles significam ou passam a significar em dado movimento apropriativo?, é a pergunta que o artista passa a fazer. É interessante também notar, contudo, como o maravilhamento com essa nova consciência da gestualidade e da apropriação do mundo pelo próprio sentimento levou, em muitos casos – por uma grande influência da leitura romântica do pensamento de Kant em sua atenção inédita à necessidade da sensibilidade para a objetividade de todo conhecimento⁴ - a desatenções e indiferenças quanto à ciência do mecanismo da arte, o que ocasionou tragédias técnicas, como o escurecimento precoce das cores num Delacroix⁵. A dificuldade das obras modernas de se apresentarem como entes

⁴ “(...) a tese de que a intuição e, portanto, a sensibilidade, implica também certos elementos não empíricos e que estes são imprescindíveis para a matemática e a física, deve ser atribuída unicamente a Kant.” (HÖFFE, 2005, p. 65)

⁵ No livro *Arte e Escolástica*, de Jacques Maritain, primeiramente publicado em 1920, ele nos apresenta o problema como tendo raiz num divórcio entre o aprendizado e a pessoa do mestre. A ação variada do mestre no contato diário com o discípulo, no período das guildas, sustentava uma relação saudável e vital com a técnica. Ao ser substituída por uma teoria artificiosa no ensino acadêmico, resultou numa crescente desconfiança quanto à técnica pelos artistas, com a culminação do espírito anárquico dos modernismos. Num dado trecho de uma nota de rodapé, entremeada por citações de *Propos de Peintre, de David à Degas*, de M.J. Blanche, ele nos diz que “(...) Uma consequência do divórcio foi o desaparecimento da técnica do preparo das cores. No decorrer do tempo os artistas perderam a sensibilidade para as reações químicas pelas quais passam as cores e materiais de coloração em decorrência das misturas, da natureza dos materiais ligantes e a sua maneira de aplicação. ‘As pinturas de Van Eick, de cinco séculos atrás, ainda apresentam seu frescor original. Podem as pinturas modernas?’, pergunta M. Vaillant, ‘esperar por uma tão prolongada juventude?’ ‘Quão cinza e macilenta a pintura moderna não está se tornando!’”, responde M. Jacques Blanche, falando sobre Manet. ‘Em poucos anos, a mais brilhante pintura já se tornou poeirenta e está arruinada. Nós admiramos ruínas, ruínas datando de ontem. Você não sabe como era o *Le*

próprios, perduráveis, mais do que expressão momentânea de sensações internas de um ânimo singular, é parte importante do que alimentou a arte dos anos sessenta, como os *happenings* e a Arte Povera, num espírito de crítica do modernismo. Mas a poesia desses movimentos parece deter-se na efemeridade como tema justamente ao nos trazer à sensibilidade o que, na natureza e no mundo, *não foi* cooptável pelo sentimento do artista. Talvez uma lembrança, em termos kantianos, de que o a priori estético não nos permite criar um mundo além ou ao lado desse a partir de nosso próprio sentido interno, mas coincidir com o mundo, em suas singularidades, na medida em que somos capazes de sentir também singularmente, independente da “insignificância” do “pedaço” dele a que nos ligamos. A arte não deve ser determinação de significado de um todo eleito, mas uma busca de revigoramento do sentido a partir dos frangalhos de um mundo sobredeterminado por projetos totalitários.

A unidade pelo sentimento não pode almejar a uma função cosmológica como fez antes a ciência. Após o esgotamento do espírito expressionista e individualista dos movimentos da primeira metade do século XX, uma consciência de coletividade e ecologia vem à tona. No autorretrato fotográfico do artista Giuseppe Penone⁶ vemos seus olhos envoltos por uma lente espelhada: a confusão romântica do artista com o mundo perdurou na arte moderna através do cientificismo da visualidade absoluta e a dogmática política de engajamento (a fuga da sentimentalidade romântica pelo ascetismo da forma ou da redução da arte à ação pura, sem obra). Agora a tarefa do artista é fazer com que possamos abandonar sua figura autoritária – e charlatã - alimentada pela tirania do sentimento de que tudo *deve* ser arte. Como ver sem o artista?, pergunta-se o artista após os modernismos. Difícil dizer como, ele nos responde, num mundo estetizado pela propaganda: as coisas são trocadas pela sensação que prometem entregar. Para compreender o modernismo é preciso perceber a propaganda como arte. Essa talvez seja a mensagem da Arte Pop, que surgiu ao meio da culminação do sentimento “puro” e do triunfo da dogmática greenberguiana no expressionismo abstrato. Warhol reproduz a arte industrial de caixas de papelão e a arte gráfica estampada nelas à maneira dos “velhos mestres”: num trabalho concentrado de marcenaria e pintura. Mostra-as então num espaço de arte. São idênticas à caixa de papelão que antes era comprada num movimento autômato de quem colhe

Linge quando apareceu pela primeira vez! Eu estaria pronto a acusar a mim mesmo, ou a lamentar o estado dos meus próprios olhos, se eu não fosse testemunha, durante os últimos cinco anos, da destruição de uma obra-prima, *Trajan*, de Delacroix, na Galeria Rouen. Eu a vi tornar-se baça e craquelada, e agora não é nada além de uma pasta amarronzada...” (BLANCHE, 1919, apud MARITAIN, 1974, p. 178, tradução nossa).

⁶ Registros fotográficos de *Rovesciare i propri ochi* (reverter os olhos de alguém) podem ser encontradas na internet.

uma erva, como mera embalagem. O que Warhol parece nos dizer ao recusar o triunfalismo do espírito é que é preciso voltar a ver arte e artista, onde quer que eles estejam, como respectivamente mecanismo intencional e produtor – aspectos da *poiesis* que Kant, numa tradição clássica, ainda enfatiza como essenciais, mas que se perdem no romantismo. “*It’s work, the most important thing is work*”⁷. Outro acontecimento interessante: os movimentos que se seguiram aos modernismos passam a se associar muitas vezes a procedimentos industriais como aliados, numa tentativa de resgatar a consciência técnica e a força do mecanismo para a arte. Richard Serra, por exemplo, espírito e mecanismo juntos. Mas agora o espírito muitas vezes parece advir justamente da ausência de marcas da individualidade de um trabalho manual: as imensas placas homogêneas de ferro maciço no Instituto Moreira Sales⁸ em São Paulo são tão anônimas quanto uma Catedral, mas a ausência de manualidade determina um mistério diverso: o próprio mecanismo parece falar por si, como se a materialidade de que foi feita, para se expressar singularmente, precisasse justamente prescindir de que mil almas anônimas a forjassem e a tentassem capturar⁹ num interesse (mesmo que religioso). Elas se espremem ao meio dos edifícios comerciais, tão semelhantes a elas, como uma singular “túnica sem costura”.

Já na música moderna a unidade do tempo “aparece” numa obra que evidencia a origem empírica dos sons nos instrumentos, o que nos devolve a consciência da espacialidade na medida em que os sons parecem mergulhar num espaço vivencial do qual nosso eu empírico não pode se furtar: sentimo-nos implicados no fluxo do sentimento interno como separados do que percebemos. Tão separados, muitas vezes, que não conseguimos conservar o momento negativo da reflexão interior para a captação de uma melodia, e a música passa a parecer a “parede frenética” de uma arquitetura que não nos pode acolher facilmente em nossa capacidade

⁷ Citação de uma fala comum de Warhol na música “*Work*” (que é sobre Warhol), do álbum “*Songs for Drella*”, de Lou Reed.

⁸ A obra *Echo*, de 2016, é composta por duas chapas de ferro de 70 toneladas, 18,6 metros cada uma, e foi feita para a praça interna do Instituto Moreira Sales, na Av. Paulista. Neste vídeo é possível ter uma ideia da obra e ouvir o próprio Serra falando sobre ela: <https://www.facebook.com/imspaulista/videos/373459906824211/>. Acesso em 17/01/2020.

⁹ É também uma desvinculação entre individualidade do trabalho artesanal e espírito o que parece comunicar seu vídeo da “Mão agarrando chumbo”, de 1968, em que uma mão tenta apreender pedaços de chumbo que lhe caem para depois soltá-los em seguida, independentemente de tê-los capturado ou não, o que gera um movimento de pulsação estranhamente autônomo, como se a mão encardida abrindo e fechando superasse qualquer interesse de agarrar algo em particular, isto é, qualquer identificação da sua atividade de apreensão com um fim determinado. A expressão da singularidade do artista não se deve necessariamente à literalidade do manual, mas evidencia-se no modo de composição do todo, graças a cada escolha estética que é tomada – mesmo nas placas, há uma assinatura evidente, um estilo.

de representação¹⁰. A pintura moderna derroca o naturalismo ao resgatar a primazia do sentido interno pelo rastro empírico da congregação para si - no sentimento - das aparições do mundo, e a música moderna resgata a espacialidade das afecções particulares por uma reposição do eu empírico, que é redescoberto como que dentro da música, com a qual havia se confundido romanticamente. A dificuldade infinitamente maior de acesso à música moderna, se comparada à pintura e a escultura, que acabaram caindo no gosto geral e mesmo fazendo moda, é certamente evidência da importância maior do sentido interno do tempo para a recepção do mundo: toda intuição é temporal, quebra-se a unidade do tempo e o desconforto é bem mais terrível do que se já não encontramos unidade no espaço. A reflexão interna, que se dá graças à forma da temporalidade, é mais profunda para nossa experiência de vida do que a percepção do que está fora. E o juízo estético é precisamente o exercício da reflexão interna pelo livre esquematismo da imaginação produtiva. Quando o mundo, pautado pelo ritmo da

¹⁰ Aproxima-se do que Mondrian pretendia fazer com sua pintura, numa superação do cubismo. Para ele, esse movimento artístico, em sua intenção de expressar o volume, manteve o naturalismo e efetivou-se como “*uma abstração – não verdadeira arte abstrata*” (grifo nosso). A arte abstrata deveria destruir o espaço representativo do volume para construir com os “meios puros” do “ritmo dinâmico”, o que coloca a pintura na direção da arquitetura e lhe dá “existência real” na medida em que destrói o plano. Ele pensou ter atingido isso nas pinturas chamadas de *Boogie Woogie*, ritmo musical que ele considerava “como homogêneo em intenção com a minha na pintura: destruição da melodia, que é o equivalente da destruição da aparência natural”. Nas pinturas anteriores faltava, segundo ele, estrutura concreta, embora a partir de 1922 a expressão tenha deixado de ser “vaga”, isto é, as horizontais e verticais já não se cancelavam umas às outras. Nisso ele se junta ao esforço maior da pintura moderna como um todo: desvencilhar a expressão de conceitualizações prévias do espaço, a fim de que a pintura não comece no pensamento (“equilíbrio estático”), mas na intuição sensível, o que revigora a sensibilidade como essencial para a existência no mundo e sua efetivação no dinamismo da vida (“equilíbrio dinâmico”). O espaço como objeto (pensado) é diverso do espaço como forma a priori da intuição, que permite a percepção de *tudo como dado*. A capacidade sensível e a imaginação não devem se reduzir à percepção do agradável ou à criação de mundos fantasiosos, mas são fundamentais para a vida humana, em sua sobrevivência inteligente. A tarefa da arte é arquitetônica em princípio pois é a de efetivar o mundo como unidade no espaço empírico, e a arquitetura não pode se reduzir a uma projeção mental mas deve se pautar na espacialidade da intuição, o que implica a recepção do real-objetivo da sensação: cores, texturas, odores, sons etc. são matéria da arquitetura, não virtualidades dispensáveis, e portanto devem ser respeitadas em seu caráter empírico se quisermos que o mundo perdure. A pintura se aproxima da arquitetura pois não deve se furar em uma virtualidade própria a partir da moldura, mas precisa ser pensada como parte do todo físico onde está exposta e *onde se efetiva a cada vez*, ela é indissociável desse todo – por exemplo: ela precisa ser devidamente iluminada, e o espaço ganha outra luminosidade a partir de suas cores concretas. Quanto à melodia, Mondrian certamente exagera em seu esforço de destruí-la, mas esse exagero se verifica mais no modo de falar do que nas obras mesmas, nas quais vemos um esforço como que por realocar o foco da melodia na reflexão interna. É esse foco que ainda não tinha sido encontrado até 1922: nos quadros em que Mondrian obteve o sucesso de atingir um equilíbrio dinâmico (isto é, nem pura regularidade nem caos sensível), a melodia não é dada como acompanhamento de uma narrativa meramente exposta pela pintura, mas deve ser continuamente reencontrada *na pintura* pelo próprio sentimento de vida como um eixo de equilíbrio entre as contínuas oposições e contrastes. A abstração pura delega ao espectador a autonomia da “melodia” e nesse sentido lhe ensina a apropriar-se da linha melódica de quadros figurativos pela unidade da temporalidade do sentido interno. Em outras palavras Mondrian logra mostrar, em seu empreendimento pictórico - que começou com a abstração naturalista de uma árvore! - que o próprio espectador deve ser o tronco, o eixo da pintura, em sua reflexão interna, para que a obra continuamente brote (MONDRIAN, 1946).

industrialização, parece trocar de aspecto com velocidade cada vez maior, e mesmo perder o rosto em ideologias, modas diversas e em guerras cada vez mais destrutivas, o poder criador do gênio romântico fracassa e se emudece, e o recolhimento à capacidade de ouvir criativamente, no juízo, tem de se apurar – e é esta a raiz do gênio como entendido por Kant, veremos mais à frente. A arte de Duchamp, que cria um hiato entre a atividade da pura percepção do material sensível e a atividade de classificação do mundo e da arte, se insere aí, como crítica do gênio artístico: ele é exposto como corrompido, não mais como quem produz arte, mas paralisa o mundo ao identificá-la com esquemas ideológicos e moda. O “silêncio de Duchamp” nos diz que o artista precisa recolher-se à raiz de sua criatividade – que começa com o acolhimento do mundo através do sentimento pessoal nas atividades mais cotidianas - frente ao fracasso da criatividade heroica da arte moderna. A arte deve, antes de criar mundo, ser capaz de deixar o mundo como o encontrou¹¹.

¹¹ “Com o advento da Arte Conceitual, no final da década, não mais se exigia que houvesse um objeto material (um ‘artefato’?), nem era necessário, caso existisse de fato um objeto, que ele tivesse sido feito pelo artista. Alguém podia fazer a arte mesmo não sendo um artista, ou ser um artista sem fazer a arte pela qual recebia o crédito. ‘Parei de fazer objetos’, o artista Douglas Huebner disse numa entrevista 1969. ‘E não estou tentando tirar nada do mundo. Nem estou tentando reestruturá-lo. Não estou tentando dizer nada ao mundo, de fato. Não estou tentando dizer ao mundo que ele poderia ser melhor *sendo isso ou aquilo*. Estou apenas, sabe?, tocando-o ao fazer essas coisas, e deixando-o bem do jeito que ele é.’ Deixar o mundo como o encontramos, como nos disse Wittgenstein, dessa vez de modo profundo, é o que acontece com a filosofia. Os artistas não precisam seguir os passos de Huebner, mas ao menos eles podem fazer isso e, mesmo assim, continuar a ser artistas.” (DANTO, 2015, p. 26).

3 O JUÍZO

Vimos nessa breve contextualização da Crítica do Juízo, a partir do livro “Immanuel Kant”, de Otfried Höffe, que o empreendimento crítico transcendental, como um todo, procura as condições de possibilidade de um conhecimento metafísico, necessário e universal. Kant investiga de que modo, se a origem do conhecimento no tempo é sempre a experiência, é possível haver um tipo de ciência cujo conteúdo a ultrapassa – metafísica – e que unificaria as demais ciências cujo objeto é em parte empírico, dando-lhes necessidade e universalidade. Através de uma “lógica da verdade”, numa constante abstração a partir das ciências apodíticas, Kant analisa e justifica de que natureza é essa necessária ultrapassagem para a garantia da objetividade, tanto num sentido referencial quanto num sentido veritativo, isto é, não só para garantir a referência lógica, mas também para a constituição de fatos e a dação de objetos que não sejam meras ficções e fantasias (HÖFFE, 2005, p. 64). Kant descobre que tal ultrapassagem não se dá em direção a um objeto além dos objetos da experiência e, portanto, da sensibilidade, e que seria, por isso mesmo, pretensamente mais puro, mas como que nos leva “para trás”, rumo às bases - não psicológicas - de nossa subjetividade, que são também as bases da referência lógica, da objetividade. É o que chamou de a sua “virada copernicana”, a descoberta de que nosso conhecimento não se regula pelo objeto empírico como um sol sempre aceso a nos circundar, mas necessariamente em parte o constitui em seus fundamentos, e portanto deve também ser investigado: ontologia implica gnosiologia, a metafísica nasce da necessidade de nos enxergarmos como implicados no sistema total do conhecimento e não como tabula rasa, como queriam os empiristas, ou sua origem inata, como defenderiam os racionalistas.

Ele chama tais fundamentos da possibilidade do conhecimento de “transcendentais a priori” na Crítica da Razão Pura, e eles seriam tanto as formas a priori da sensibilidade para a recepção do elemento real-objetivo da sensação quanto os conceitos a priori do entendimento, ou as categorias, para a unidade universal do múltiplo sensível da percepção. Através de tais bases a subjetividade pode coincidir necessariamente com a natureza na maneira de recebê-la e, portanto, pode comunicá-la. Nisso Kant respeita a tradição, à sua maneira, de definir conhecimento objetivo como adequação do ato de intelecção à coisa (HÖFFE, 2005, p. 62).

Acrescento aqui que, em se tratando do saber prático da moralidade, os fundamentos seriam as leis determinantes da razão, as máximas morais ou imperativos categóricos, cuja dedução ele realiza na segunda crítica, a Crítica da Razão Prática. É uma filosofia que não trata do conceito da natureza, mas do conceito da liberdade, e dele dependem em última instância

nossas ações, não nossa teoria. As formas da sensibilidade, as categorias do entendimento e as máximas da razão prática são todas três subjetivas em sentido transcendental, o que é o mesmo que dizer que não têm a experiência como origem de seu conteúdo – está excluída a subjetividade do eu empírico, que é objeto da psicologia.

A culminação da investigação transcendental kantiana, após a Crítica da Razão Pura e a Crítica da Razão Prática, é a Crítica da Faculdade de Julgar, e nesse sentido ela nos apresenta tanto uma tarefa sistemática, de ligação e completude das outras duas críticas, quanto a abertura de um novo domínio objetivo marcado pela descoberta do a priori estético. Esse livro, diversamente da Estética Transcendental da Razão Pura – primeira parte da Crítica da Razão Pura - não investiga as condições de possibilidade da *aisthesis*, isto é, da intuição sensível, mas o âmbito estético no sentido do conteúdo das afirmações de gosto acerca das representações dos fenômenos que acolhemos em nossa subjetividade. Kant encontra em juízos que antes considerara perfeitamente empíricos e arbitrários, estritamente pessoais e incomunicáveis – de *gustibus nom disputandum est* –, um elemento de necessidade a priori e, portanto, de autonomia do sujeito ajuizante e de certa objetividade. O filósofo transcendental expõe e justifica a posição estética frente aos fenômenos como um modo de racionalidade e de referência própria ao mundo (HÖFFE, 2005, p. 298), que difere da do entendimento e suas determinações conceituais e da razão prática e suas determinações da vontade. O que surpreende é que Kant encontra precisamente no juízo estético ou de gosto a ponte de ligação entre os âmbitos da natureza e da liberdade, da sensibilidade e da espontaneidade, explorados respectivamente na primeira e na segunda Críticas (HÖFFE, 2005, p. 292 – 295).

Nessa direção Kant introduz um novo modo de julgar, chamado por ele de reflexivo, ampliando a noção apresentada na Crítica da Razão. Lá, o juízo se identificava ao que Kant chama agora de juízo determinante, ou por subsunção simples, que difere do juízo reflexivo. Esse último, por sua vez, pode tanto ser um juízo estético quanto um juízo teleológico.

O que é um juízo? Kant nos diz na Crítica da Razão Pura que é a capacidade de “pensar o particular enquanto contido no universal” (KANT apud HÖFFE, 2005, p. 294). E, de fato, é o que a faculdade do juízo, no esquematismo, realiza ao subsumir o material intuitivo sob conceitos, isto é, ao determiná-lo – em sentido transcendental: as formas a priori sob as categorias puras, resultando na unidade sintética dos princípios necessários à objetividade, e em sentido empírico: o múltiplo da afecção sensível, já recebido pela sensibilidade a priori, sob conceitos empíricos dados previamente, mas que só podem determinar objetos se à própria base, como predicados, se encontra a unidade sintética pura dos princípios. Em sua última crítica, contudo, Kant defende que a direção de um juízo pode ser também de um particular

dado a um universal ainda não dado, isto é, que deve ser encontrado *na reflexão*. O que seria a reflexão? Na primeira das duas introduções à Crítica do Juízo, Kant nos diz que refletir é “comparar e manter juntas dadas representações, seja com outras, seja com sua faculdade de conhecimento, em referência a um conceito tornado possível através disso” (KANT apud SHAFER, 2009, p. 442).

O “conceito tornado possível” se traduz em sentimento de finalidade formal ou de propositalidade¹², que é *posto* como predicado sintético da representação sensível do objeto a que nos ligamos na temporalidade da reflexão, isto é, como se o puro sentimento da unidade de uma totalidade sensível fosse mais uma propriedade objetiva do objeto – cujo conceito deve ser alcançado. Como efeito físico é sentido um prazer especial, que nos afeta, assim o entendemos, à maneira de um sinal de que podemos acessar qualquer coisa de singular naquele objeto, o qual, desse modo, como que nos promete não se deixar reduzir nunca a um mero reconhecimento genérico. Demoramo-nos na sua contemplação porque parece estar prestes a nos comunicar algo de essencial, acerca de si e de nós mesmos, que não se deixe “dominar” por nosso interesse na medida em que tal prazer não parece se ligar a meras sensações que estimulem nossos sentidos físicos a possuí-lo num gozo cego nem pode ser representado em conceito como um “fim” para nosso desejo. O único modo de vivenciar tal objeto é demorar-se na contemplação dessa sua singularidade irreduzível a partir da singularidade de nosso próprio

¹² É o que Gadamer chama, ao tratar desse sentimento na arte, de “expectativa do sentido do todo” na leitura hermenêutica, que é movimento dirigido e não mero reconhecimento. Esse movimento significa um “constante estar-coativo” que constrói a forma na medida em que a percebe no modo como as representações foram congregadas numa composição, a qual não é determinada por conceito em sua identidade, mas contém uma função evocativa do narrador, assim como exposto por Roman Ingarden. O problema na exposição de Gadamer é que na tentativa de conservar a importância da intelecção ele fala de tal modo que essa tarefa de reconstrução da composição da arte na reflexão se parece com uma atividade de montagem de um quebra-cabeças ou com uma atividade literal de construção fonema a fonema, palavra por palavra, um momento após o outro, até uma *conclusão*, ao passo que é na simultaneidade da unidade puramente sensível que se dá a atividade do ajuizamento em direção ao conceito tornado possível: a reflexão kantiana de comparação das representações é formal e a reconstrução do sentido exige mesmo na música e na literatura uma capacidade de visada simultânea sem conceito, que é de uma ordem totalmente distinta da leitura como um caminhar para uma conclusão. A expectativa do sentido do todo não posterga o todo, pelo contrário: é a dação imediata do todo para a percepção, sem conceito, que nos induz a investigar o sentido, e por isso a comparação que faz Gadamer, do cubismo com o folhear de um livro, as facetas do corpo no lugar das páginas, obscurece o momento essencial da arte abstrata, que é a defesa da simultaneidade da composição como insubmissa a qualquer separação das partes e do todo como objetos distintos. A temporalidade da reflexão não se identifica ao tempo empírico do fazer hermenêutico, mas institui, graças ao sentimento, o horizonte de expectativa que possibilita a hermenêutica. A obra de arte está sempre completa, concluída, e não espera decifração na reflexão interna. Não é a atividade estética do espectador mas a hermenêutica que está sempre em estado inacabado, ao meio da leitura, e, para que possam coexistir, diferenciá-las é essencial (GADAMER, 210, p.168).

sentimento de vida¹³, o que, para Kant, já significa possibilidade de aprender a amar incondicionalmente (KANT, 2016, p. 117). O mais interessante é que tal singularidade “inconsumível”¹⁴ e nunca inteiramente reconhecível nos causa, mais do que distanciamento arredo e estranhamento frente a uma alteridade, uma plenitude no acolhimento subjetivo de nosso próprio sentimento de vida. Como já indicamos mais acima, nosso ânimo¹⁵, ao se ligar à representação dada de um objeto sensível ajuizado como conforme a fins – conforme a conceitos tornados possíveis através do sentimento da reflexão – sente-se numa harmonia tal com essa representação que é como se ele mesmo a pudesse ter produzido. O sentimento da propositalidade, empiricamente falando, é sempre ligado a uma diversidade muito rica de modulações de sensações, afetos, estranhamentos, medos etc., mas há um momento desse sentimento que parece nos comunicar que, apesar de toda complexidade e contingência próprias da experiência, tal representação foi feita especialmente para o trabalho conjunto de nossas faculdades de conhecer – “em vista de um conceito tornado possível através disso”. Sentimo-nos, assim, repentinamente estimulados a buscar as condições de objetividade em meio à confusão da experiência, o que em outras palavras quer dizer que sentimos em nosso interior o impulso por fazer o mundo aparecer.

O que Kant mostra é que tal sentimento de propositalidade, isto é, da unidade de um todo na representação sensível dada, não advém, contudo, da experiência. É sintético, não analítico, e, além disso, o predicado do prazer ultrapassa a intuição fenomênica. Segundo a pretensão de convencimento de todo outro na enunciação do juízo, deve ter um momento a priori, que precisa ser investigado. É imprescindível, primeiramente, para que entendamos a natureza desse sentimento, que o tipo peculiar de juízo chamado de reflexivo não seja confundido com determinação conceitual de objetividade. Podemos dizer que no juízo estético submetemos a sensibilidade, na temporalidade da reflexão, a uma determinação de nossa

¹³ Vida aqui não num sentido do bom funcionamento biológico, mas como a atividade das faculdades de conhecimento (entendimento e apetição, as faculdades intelectivas do ânimo). O sentimento de vida é prazer enquanto efeito no corpo do jogo harmônico dessas faculdades.

¹⁴ Exploraremos no decorrer do texto o sentido dessa singularidade incorruptível da pura aparição de um objeto a partir da leitura de Kant feita por Hannah Arendt. Para ela a diferença entre entretenimento e cultura é que o primeiro se baseia na oferta de sensações e deve por isso ser consumível e constantemente renovado e repostado, ao passo que a última se preserva graças aos objetos que não se deixam reduzir nem ao gozo particular dos que o vivenciam nem a funções objetivas (utensílios), as quais determinam sempre possibilidade de substituição (ARENDR, 2016).

¹⁵ O ânimo em Kant é a unidade das faculdades de conhecimento, que na Crítica do Juízo são elencadas como entendimento, juízo e razão.

espontaneidade, isto é, vivenciamos no sentimento uma unidade originária entre “o dar-se sensível, a natureza, e o ato de por espontâneo, a liberdade” (HÖFFE, 2005, p. 295). O que determina o juízo reflexivo não é nenhum reconhecimento estático do mundo, mas a liberdade do sujeito que “conhece” a natureza na medida em que coincide com ela não a partir de regras, mas sim da pessoalidade de seu próprio sentimento atento à forma de suas particularizações. O sentimento da propositalidade não admite nenhuma definitiva “subida” ao universal – nenhuma identificação de um propósito último - mas deve se manter sempre temporal e variável. O juízo do gosto é crítico na medida em que procura discernir mais e mais as condições de sua própria possibilidade, e, nessa medida, quando realiza sua afirmação acerca de um objeto é sempre quanto a uma maior ou menor conformidade a fins do múltiplo da intuição ajuizado. “Conforme a fins” não é conceito, e dessa maneira algo conforme a fins pode sempre se tornar mais conforme, isto é, ser corrigido – o que, mais uma vez, não finaliza a atividade crítica. A crítica ajuíza não na medida em que bate o martelo, mas na medida em que *faz ver* dimensões de possibilidade a serem exploradas numa obra que não é nenhuma perfeição: na verdade, a obra deve estar sempre ultrapassando a perfeição, e essa ultrapassagem contínua de qualquer identificação a fins é o significado mesmo da busca do “conceito tornado possível”: o trabalho da crítica, portanto, é como que o de sempre reavivar na obra de arte a sua alma, é o de discernir nela que tipo de conceitos, na leitura, emperram o puro sentimento de propositalidade e o sequestram ao tirá-la do plano relacional para o puro plano lógico-objetivo (mais para frente falaremos do conceito de perfeição).

Portanto, o sentimento de uma totalidade percebida como uma unidade proposital – que, é importante ressaltar, não se identifica à intuição da mera pluralidade do homogêneo na medição subjetiva do mundo – não é dado da experiência, mas posto pelo sujeito, é atividade de nossa liberdade. Além disso a esse sentimento se liga uma irrecusável pretensão de universalidade, de que todo outro deva assim ajuizar o objeto se se liga a *essa* sua representação sensível *nessa mesma relação*.¹⁶ Se há universalidade e, conseqüentemente, comunicabilidade

¹⁶ Quem diz que não é razoável exigir de outro o mesmo sentimento quanto a um objeto pensa corretamente que é muito improvável manter sempre a mesma relação a ele; se afirma, por outro lado, que não se pode buscar uma semelhança no sentimento em relação *a nada* nega a própria natureza do sentimento estético. Não existe exercício do juízo estético sem persuasão: na temporalidade da reflexão - e para que ela perdue - vemo-nos frequentemente comparando representações dadas com outras, buscando as partes que mais nos chamam atenção no todo, e mesmo separando para nós mesmos os aspectos feios, ou nos censurando de num outro tempo nos terem deleitado “(...) em vista de um conceito tornado possível através disso”. A comunicabilidade universal é vivenciada no interior do próprio sentimento de propositalidade, mas é inevitável que conceitos surjam da reflexão e é a partir deles que a comunicação se completa; tal comunicação que se constrói com os conceitos “tornados possíveis” não se detém contudo no objeto para a busca de um sentido mas nas relações que estabelecemos com ele graças aos sentidos possíveis: quando alguém pensa determiná-lo o juízo cessa e a comunicação passa a se dar numa referência

no puro sentimento do juízo estético, Kant deve deduzir seus fundamentos a priori. Como trabalho prévio à dedução ele se esforça numa fascinante análise dos juízos estéticos em que expõe a qual objeto, dentre os objetos de prazer, se liga nosso sentimento pessoal com pretensão de universalidade, isto é, a qual tipo de representação objetiva nos ligamos com um sentimento puro de um todo conforme a fins, independente das demais determinações conceituais de reconhecimento do mundo como dado (faculdade do entendimento) e dos fins que se impõem a nosso desejo e determinam nossa vontade (faculdade da razão prática). É nessa exposição que nos deteremos daqui em diante. Para isso precisamos ter claro do que estamos tratando quando falamos de referência estética.

puramente lógica. Já não nos encontramos numa unidade originária no mundo, perdemos a marca essencial do juízo: a liberdade quanto a qualquer determinação. É isso que diferencia na vivência o juízo estético dos juízos interessados.

4 A REFERÊNCIA ESTÉTICA AO MUNDO

No capítulo anterior vimos que existem dois tipos de juízos, o determinante e o reflexivo. O determinante subsume particulares sob universais dados; o reflexivo precisa encontrar, para particulares dados, um universal não dado, não porque ainda estejamos confusos quanto ao que seja o objeto, como quando não podemos distinguir à distância se uma mancha vermelha é um pano ou uma flor¹⁷, mas porque *sentimos* no material intuitivo uma unidade que não se deixa traduzir em nenhum conceito empírico que já temos para ele. Tal sentimento é a consciência de uma causalidade, como se houvesse uma vontade responsável por produzir aquele objeto a partir de uma intenção a que não temos acesso. A consciência de uma causalidade traduz-se em prazer para manter o ânimo no estado determinante da representação. Kant nos diz no parágrafo dez da Crítica que nem toda causalidade precisa ser objetiva, determinada por um conceito de fim, isto é, não sentimos prazer apenas no caminho da efetivação de uma intenção – ao produzir o mecanismo de uma obra de arte por exemplo - ou no reconhecimento de uma intenção – ao pesquisar as técnicas necessárias para se chegar a determinada espécie de efeitos nessa obra ou ao entender de que tema, escola ou narrativa a obra parte. É também possível na experiência que o ânimo se ligue a certas representações que *sente* como conformes a fins mesmo sem ter a necessidade de desvendar a razão de tal conformidade – o fim (KANT, 2016, p. 57 - 59). Quando nosso ânimo põe na representação objetiva o predicado do prazer puro – que, portanto, não surge do reconhecimento de padrões de perfeição ou utilidade nem da destruição do objeto físico como mero meio para o gozo cego de sensações – ele sente o objeto como tendo sido feito por uma vontade, independente de qual seja – Deus, natureza etc. – que o pôde representar como fim. Aqui Kant não dá um salto metafísico mas admite os *limites* do pensamento humano como constitutivos da objetividade: assim como nós, para produzirmos nossos mecanismos, abstraímos na natureza fins com os quais seus objetos não coincidem essencialmente, também a natureza só pode ser vista como artífice, mas ela seria o artífice completo, que teria podido representar cada um de seus objetos em sua essência para efetivá-los em si. As diversas ciências teóricas e prático-técnicas só podem abstrair certos fins naturais para atingir certos efeitos, mas nenhum biólogo jamais conhecerá a essência da vida que estuda, não poderá extrair-lhe um conceito de perfeição fixo, nem

¹⁷ Não olhamos para algo belo na busca de determiná-lo, de concluir uma tarefa... Confusão entre estética e hermenêutica. Qualquer expectativa de um sentido determinante, que não chega ou que constantemente se reavalia na leitura, derroca a referência estética.

compreenderá totalmente sua função biológica no todo do universo¹⁸, a não ser de modo meramente regulativo, a partir de uma teleologia – como um por subjetivo para o avanço da investigação.

A importância da forma da conformidade a fins sem fim para o conhecimento é que ela amplia o conceito da natureza como técnica autossubsistente, e assim podemos vê-la como um todo *para a razão*, um sistema de regras a ser explorado (KANT, 2016, p. 90). No sentimento estético a natureza não se reduz a um mecanismo infinito que ameaça constantemente revelar-se caótico a partir de certo ponto de nossa investigação. Graças ao sentimento estético podemos pensar, mesmo sem ter um conhecimento completo dos seus objetos, que ela se nos revelará sempre adequada à nossa atividade intelectual na medida em que pudermos respeitar nossa posição subjetiva como parte da natureza. Se nossa técnica de produção de mecanismos, por outro lado, preserva sua intencionalidade de qualquer identificação absoluta a um fim, mostramos no sentimento interno que somos parte da natureza. Coloca-nos em uma posição originária na medida em que podemos, a partir do respeito por nossa condição animal racional, não apenas imitar e extrair fins da caótica natureza para nosso proveito “de fora”, apartados dela, mas como que sucedê-la: habitá-la, ser natureza a nosso modo. Nós não a reduzimos mais a interesses nossos nem geramos “tralhas” materialmente indigeríveis pela dinâmica natural, mas integramos nossos interesses a ela por meio de nossa liberdade de inventar e alcançar unidade

¹⁸ O único conceito de perfeição interna fixado, para Kant, seria o humano, pois apenas nós temos os próprios fins em nós mesmos e podemos investigá-los na vontade determinada e pela pretensão do reconhecimento – puramente estético! - do caráter como manifesto na aparência física, nos gestos etc. (KANT, 2016, p. 75). *Refletimos* o tempo todo quanto às manifestações sensíveis do caráter das pessoas, em busca de entender melhor através de nosso próprio sentimento se são ou não confiáveis, boas, corajosas etc., e nisso fazemos juízo estético antes que moral. Há muitas implicações disso para a arte e para a antropomorfização das formas da natureza: como não podemos fixar a perfeição das espécies e gêneros em conceitos, projetamos nossos fins, tanto técnicos quanto morais, e acabamos vendo, se não utilidades, inevitavelmente caráter em tudo, o que interfere nas representações da natureza na arte, mesmo que de maneira sutil e indireta. Os movimentos modernos muitas vezes tentaram superar essa projeção por uma inversão, explorando a imagem do animal em seu instinto não domesticável (uma espécie de visão do desejo em estado puro) e da planta em sua ausência de inclinação apetitiva (a liberdade de qualquer dissipação por desejos desbaratados, que lhe permitiria seguir num movimento continuado de crescimento sem cobiça), para desagrilhoar a arte de conceitos de beleza, feiura e perfeição – ou, diríamos com Kant, para purificar o sentimento de propositalidade de qualquer relação de determinação necessária a conceitos de “bom”: beleza *não* é predicado objetivo nem uma redução do mundo ao deleite subjetivo. O que é interessante é que mesmo essa estratégia acaba sendo refém de nossa projeção de caráter, como exposto por Jean-Michel Rabaté em um momento de seu ensaio sobre as relações entre Bataille, Beckett e Blanchot: Bataille diz acerca do quadro “O jogo lúgubre”, de Dalí, num espírito transgressor e, provavelmente, esperando que ressoasse *bem* em seu autor, que: “Meu único desejo aqui – mesmo se, forçando essa hilaridade bestial a seu ponto mais extremo, eu deva nausear Dalí – é ganhar como um porco diante de suas telas.” (BATAILLE, 1985, p. 28, apud RABATÉ, 2012, p. 61). Mas Dalí não entende o ganhar do porco como a performance do reconhecimento “elogioso”, na sua pintura, de uma recusa da ausência de erotismo dos modos da boa sociedade e do juízo acadêmico de beleza *ou* feiura: o pintor se ofende e rompe com Bataille! Já Beckett, ao defender o mesmo Dalí de acusações de academicismo, usa da imagem do porco para caracterizar o que seria o tipo oposto a Dalí, o filisteu que só busca o próprio gozo, sem se abrir para “ser ensinado ou se tornar melhor” (BECKETT, 1983, p. 120, apud RABATÉ, 2012, p. 61).

para um mundo a partir dela. A posição subjetiva não significa em Kant intuição intelectual, a capacidade do homem de criar à maneira da natureza ou de um deus um mundo inédito para si; tal consciência, muito mais afeita ao romantismo e a era da industrialização, teve como consequências a transformação do real-objetivo em montões de dejetos que já não se integram à unidade do todo. É um tema particularmente importante para a arte moderna, principalmente no período pós-modernismo: como integrar à vida a materialidade virulenta da atividade técnica vigente a partir da industrialização? Atualmente essa consciência está presente de maneira mais enfática em trabalhos como o de Hirschhorn, Jimmie Durham e, no Brasil, Rubens Espírito Santo, mas o retorno ao real-objetivo das sensações empíricas perpassa toda arte pós-modernismos: a industrialização gera um descompasso fatal entre as sensações subjetivas e a consciência, na percepção, de sua matéria. O problema é profundamente estético porque significa uma falha em congregar formalmente – arte – o real-objetivo para a vivência de nossa liberdade na singularidade do sentimento interno de cada um. A consciência dessa disparidade é raiz de todo tipo de tendência artística que se pauta num voltar-se silencioso à leitura do mundo, à redução dos meios necessários para se fazer arte, e à reutilização dos mecanismos do homem e os recursos naturais dispersados. Há em geral uma recusa à produção “heroica” de artefatos que nos iludem como tendo sido feitos “do zero”, como habitando uma virtualidade não natural. A esse problema soma-se, atualmente, a internet e o brotamento espontâneo de informações, comandos e versões dos fatos no que se tem chamado de era da “pós-verdade”, como também a pesquisa sobre inteligência artificial. As tantas “mortes da pintura” no sec. XX são sintoma de uma desconfiança geral com qualquer projeto autoritário de redução do mundo à identidade de uma pura criação artística. Mas a recusa da unidade da vontade no sentimento criativo do homem em todo tipo de condenação do papel da inspiração é uma reação medrosa que se exime de investigar qual pode ser a posição do homem no universo.

O juízo reflexivo é raiz comum de ciência e arte. Na ciência pelo teste incessante de novas regras de ordenação dos particulares observados na experiência a fim de encontrar a unidade para a qual não bastam as categorias e princípios a priori. Na criação artística pela tentativa de dar conta da unidade “impredicável” no sentimento – inspiração – através de sempre novas reordenações ricas de sentido, mas nunca definitivas, que podem se dar tanto na criatividade da leitura do objeto inspirador ou mesmo na efetivação de uma obra – na medida em que ela é em grande parte uma leitura criativa dos objetos que inspiraram o artista. Quando o artista se maravilha ao meio da experiência sensível não é com ter encontrado um qualquer sinal incontornável de necessidade à base dela, nem pela possibilidade do salto metafísico através de sua expressão poética. O maravilhamento de raiz transcendental não se reduz ao

encontro com um sentido último, à identificação sensível da “verdade”. Verdade – mas não necessariamente sentido – é uma palavra muito forte que ameaça a temporalidade da intuição estética com uma conotação de referência lógico-determinante, uma pretensão de conclusão quanto à significação. Não há um “cais” na experiência simbólica da arte, um descanso em uma visão plena, e seu caráter provocativo e desconcertante se dá, muito mais que no choque temático – que logo é apropriado pela moda ou mata o poder representativo da arte para “transcendê-la” em vida – justamente na necessidade de uma espécie de engajamento contínuo, que se aproxima muito da virtude da *phrónesis* na lida com as contingências da vida, embora não se deva traduzir em engajamento puro, mas permanecer na pura liberdade da não-determinação por qualquer lei. A liberdade de que a arte nos informa no sentimento de propositalidade pode ser terrível para um ânimo *que se saiba* acorrentado à própria sobrevivência ou alienado de sua fisicalidade animal, como bem expresso por Rilke em seu poema sobre o torso incompleto de Apolo – “(...) pois ali ponto não há que não te mire. Força é mudares de vida”, na tradução de Manuel Bandeira (BANDEIRA, 1996). Qualquer delicadeza ajuizada como conforme a fins nos exige muita energia na contemplação, nos desconcerta e nos provoca em nosso vício de reduzir o mundo a utilidades, puro gozo (e seu oposto, o asco) ou perfeições e imperfeições. O “conceito tornado possível” pela referência estética ao mundo nos põe em estado de parto, como diria Platão no Banquete (PLATÃO, 2011, p. 159 – 163). Gadamer é muito sensível ao negar a transcendência do belo como símbolo sem deixar de reter o caráter simbólico na imanência da representação sensível ajuizada como bela¹⁹. Estar ao meio das aparições do mundo com liberdade de vivenciá-las enquanto tal é condição para “gerá-lo” e perpetuá-lo – eis o que a pretensão do juízo estético nos ensina, se soubermos ouvir nosso próprio sentimento de vida ao nos ligarmos sensivelmente às formas dos objetos.

O ser humano se maravilha, portanto, ao encontrar uma unidade indeterminada ao meio do acidental que é “miraculosa” na medida em que o envolve enquanto humano na busca por sentido. Mas o miraculoso do momento transcendental estético não é nenhum vislumbre de uma

¹⁹ “O erro ou a fraqueza de uma estética idealista parece-nos ser o fato de ela não ver que justamente o encontro com o particular e a aparição do verdadeiro só se dão na particularização em que a arte conquista para nós a sua distinção como algo que nunca pode ser sobrepujado. Este era o sentido de “símbolo” e de “simbólico”: o fato de ter lugar aqui um tipo paradoxal de referência que incorpora ao mesmo tempo em si mesma e até mesmo garante a significação à qual ela se refere. A arte só vem ao nosso encontro nesta forma que resiste ao puro conceber – ela [esta forma] é um empurrão violento que nos comunica a grandeza na arte – porque sempre somos expostos de modo indefeso à supremacia de uma obra de arte convincente. Por isto, a essência do simbólico ou daquilo que possui o caráter de símbolo consiste precisamente em não estar relacionado com uma finalidade significativa que precisa ser resgatada intelectualmente, mas reter a sua significação em si” (GADAMER, 2010, p. 178).

natureza mais plena para além dessa, e sim a vivência, ao meio da única natureza possível para nós, a fenomênica, da imaginação como produtiva e não mais como mera capacidade associativa para a apresentação dos conceitos – “ponto não há que não te mire”. Nenhum juízo estético é feito por abstração, mas por um engajamento sensível de si com os outros na ordenação de um mundo a partir da experiência singular. O homem que ajuíza esteticamente sente internamente um funcionamento peculiar de suas faculdades de representação que, por um lado, não quebra a temporalidade da intuição das contingências do mundo para assegurar conhecimento teórico ou prático nem, por outro, deixa com que as aparições se desvançam no fluxo – na medida em que as refere a todos, por mais solitária que seja a contemplação estética: é uma solidão interessante para a razão prática, pois nos devolve à autonomia da ação graças ao desinteresse do prazer. O que determina o juízo reflexivo é o funcionamento harmônico da faculdade da intuição e do entendimento conforme a fins em geral do entendimento, mas que dispõe os fenômenos numa unidade da aparição puramente sensível – e não egoísta, mas referida a todo outro –, que justamente por isso nos capacita a nos demorarmos e a nos envolvermos no mundo, sem “sequestrá-lo” no próprio gozo, em conceitos de utilidade, ou em conceitos de perfeição interna. Em resumo: sem reduzi-lo ao deleite cego que não o deixa aparecer como objeto, mas o consome imediatamente, nem a conceitos de fim para “mediar” nosso desejo em vontade – sejam eles conceitos empíricos ou leis determinantes da moralidade. A referência estética é a única posição do sujeito que pode respeitar o mundo como pura aparição e objeto de nossa estima e o único momento em que experimentamos nossa liberdade máxima quanto a qualquer determinação por leis ou afecções sem que essa liberdade se confunda com a fantasia de um além ou uma superação e um abandono de qualquer lei racional ou forma de recepção sensível. Eis a importância crítica da descoberta do a priori estético: o desempenho transcendental, isto é, de necessidade e, portanto, comunicabilidade universal do juízo puro, é o que nos permite viver ao meio do mundo como parte dele e origem de sua ordem com outros homens, e não apenas na natureza como um meio para a nossa sobrevivência solitária. Kant diria: é origem de civilidade e caminho para a moralidade.

5 OS OBJETOS DO PRAZER²⁰

Vamos nos deter agora de maneira mais pormenorizada no que foi exposto nos dois últimos capítulos. Sempre que falávamos de referência estética ao mundo pela reflexão do juízo nós a diferenciávamos da determinação por conceito em juízos de utilidade e perfeição (juízo quanto ao “bom”) e da determinação pelas sensações de pura preferência pessoal. Seguindo Kant faremos uma exposição desses objetos de juízo e uma diferenciação quanto ao objeto do momento da pura conformidade a fins no sentimento. Assim teremos condições de justificar o gosto como exercício a priori da nossa racionalidade e o estético como um domínio de autonomia própria.

O primeiro livro da Analítica da Faculdade de Juízo Estética é a Analítica do Belo. Ele é dividido em quatro momentos, através dos quais Kant expõe as condições para localização da conformidade a fins sem fim no sentimento de acolhida das aparições do mundo, ou, nos objetos a que esse sentimento se liga, da pura forma da propositalidade, isto é, a beleza - nome para nós tão problemático e desgastado pelas diversas tentativas anti-eróticas de fazê-lo apontar conceitos de fim específicos. Em outras palavras, reúne os critérios para o exercício do gosto enquanto desempenho transcendental. Os quatro momentos do juízo de gosto puro são: quanto à qualidade, o objeto do gosto é objeto de um prazer desinteressado; quanto à quantidade, o objeto do gosto é objeto de um prazer universal sem conceito; quanto a relação a fins, o objeto do gosto é percebido como conforme a fins sem fim; quanto à modalidade do prazer sentido, o objeto do gosto é objeto de um prazer exemplar de uma necessidade. Com esses quatro momentos ele tenta localizar o que seria o belo como objeto do gosto puro na pretensão da adesão universal do *aprazimento*, e como diferenciá-lo do agradável como objeto do gosto particular no *deleite* (prazer incomunicável) e do bom como objeto da *aprovação* universal na identificação de um conceito de utilidade ou perfeição (técnica ou moral, universalidade objetiva).

Kant deixa claro logo no primeiro parágrafo que o juízo de gosto é estético: não refere a representação, pelo entendimento, ao objeto, a fim de constituir conhecimento, mas ao sujeito, pela imaginação, para seu sentimento de prazer ou desprazer. Informa-nos, contudo, na primeira nota de rodapé, que os quatro momentos da exposição respeitam as quatro funções lógicas,

²⁰ Podemos defini-los como sendo agradável, belo e bom, e os prazeres respectivos são deleite, aprazimento e aprovação.

porque “no juízo de gosto está sempre contida ainda uma referência ao entendimento” (KANT, 2016, p. 38.) o que é sinal da notável tensão presente nessa categoria de juízos. Kant quer de partida descartar o juízo de conhecimento como estranho ao domínio estético sem dispensar a consciencialidade presente no sentimento. Porque, embora a mediação por conceito destrua a singularidade e o caráter reflexivo da afirmação, um sentimento que não é consciência, na representação, de um objeto fenomênico qualquer – passível, portanto, de ser conhecido pelo entendimento – reduz-se à mera determinação de um juízo dos sentidos. É necessária portanto uma outra diferenciação, mais embaraçosa: tanto o juízo de reflexão quanto o dos sentidos são juízos estéticos, na medida em que referem imediatamente a representação ao sujeito através de um prazer ou desprazer numa afirmação particular; mas o prazer estético do juízo dos sentidos, a rigor, não tem ligação com representações fenomênicas objetivas, mas com meras quantidades de sensação: as faculdades do ânimo permanecem passivas na vivência de um gozo puramente físico, particular e sem qualidade. O objeto de um juízo dos sentidos é o agradável ou desagradável, que é a sensação que se liga à recepção das puras sensações real-objetivas e, muito importante, não se confunde com elas, porém as reduz, na imediação do juízo, ao interesse do gozo – nada aparece para mim a não ser o puro prazer. Esse tipo de juízo é o que mereceria de fato o nome de “gosto”, afinal seu caráter particular e incomunicável chega a extremos no juízo do paladar. Kant prefere continuar usando analogicamente o termo para se referir a juízos de reflexão justamente para explorar a tensão evidente que surge do envolvimento da sensibilidade no juízo: enquanto empíricos, juízos de reflexão também são particulares e em grande medida incomunicáveis, afinal não determinam nada de objetivo no objeto. Kant quer nos mostrar a radicalidade do estético sentida no juízo do paladar, em que a imediação da “escolha” pessoal é incontornável: confiamos mais na nossa própria língua que em qualquer chefe de cozinha renomado. Não importa com que argumentos tentem nos convencer da qualidade de seus pratos: se não gostamos, não gostamos, e qualquer tipo de apreciação de sua cozinha que venhamos a ter no futuro não advirá de um exame de razões teóricas, mas do exercício sensível de descoberta. Mesmo assim será bastante limitada por nossa condição sensível, que por razões fisiológicas ou de hábito não aceitam bem certas sensações objetivas, mesmo que em proporções formais as mais diversas. Há quem não tenha paladar para a sensação do amargor em geral, mas tenha para o “congregado formal” do café. Outros não gostam de café, mas aprovam o café num certo doce. Há ainda quem não receberá nunca seu amargor típico com uma sensação agradável na língua, enquanto outros têm uma especial predileção pelo cheiro de café embora o gosto lhes seja bastante desagradável, e assim por diante. Com relação a tais juízos não há muito o que discutir, são em grande medida

incomunicáveis no sentimento interno, e sabemos bem disso, de modo que toleramos quem não se deleita com o mesmo tipo de prazer que o nosso sem considerar sua afirmação como logicamente oposta à nossa (KANT, 2016, p. 49). Tal tolerância já não se dá em juízos reflexivos...

É importante notar que na descrição desses últimos exemplos já temos afirmações mistas: tanto com relação ao mais ou menos agradável quanto com relação ao mais ou menos conforme a fins. Isso acontece porque tanto juízos dos sentidos quanto de reflexão são empiricamente muito parecidos, e são convenientes no efeito do prazer. Por isso é importante salientarmos sempre que possível o caráter crítico do empreendimento de Kant: ele não quer mostrar a incompatibilidade de um nobre gosto, mais refinado, com um gosto rude e cego, a fim de isolar o objeto do sentimento estético puro, mas quer encontrar ao meio da complexidade dos sentimentos de prazer e desprazer seu momento de necessidade e comunicabilidade. E aqui é importante que voltemos à Estética transcendental como doutrina da sensibilidade a priori. Falamos há pouco de sensação e de congregado formal. Pois bem, como exposto na Estética, a subjetividade recebe as sensações real-objetivas através das formas a priori da sensibilidade, que são o espaço e o tempo, para a apresentação do múltiplo da sensação para o entendimento na unidade do conceito. Verde, salgado, duro, agudo etc. são, primeiramente, a matéria objetiva, o que vem de fora, e as formas a priori o nosso modo próprio universal de recebê-la e congregá-la a fim de que objetos nos sejam dados mediante um momento de necessidade. A partir de uma abstração de nossas vivências estéticas podemos dizer que um puro juízo dos sentidos seria um acolhimento subjetivo de puras sensações externas (real-objetivas) em sensações internas, sem consideração da forma. Por exemplo: “o verde me é agradável”. O que acontece é que na atividade mesma do ajuizamento dos sentidos perdemos de vista o fundamento da aparição de objetos para nós, isto é, a forma, para focar no puro deleite que uma dada sensação nos causa imediatamente ²¹. Demoramo-nos no gozo dos sentidos assim como no prazer da propositalidade, mas o gozo não é reflexão alguma e sua demora não tem referencial objetivo, pelo contrário: é um cegar-se egóico. Quanto maior o puro deleite da sensação, maior também o perigo de embotamento do sentimento de vida e perda do mundo, o que fica bastante evidente

²¹ Na verdade esse exemplo é já de juízo acerca do “bom” pois representa uma pura sensação como fim para minha vontade. Uma formulação mais correta de um juízo sensível seria “aquele verde me foi agradável” ou “este verde me está sendo agradável”, afinal o juízo dos sentidos se reduz ao mudo deleite físico diante de uma afecção sensível, cuja qualidade e, portanto, a universalização em conceito – “o verde” – não vem ao caso. Um puro juízo dos sentidos se refere apenas a quantidades de prazer independente de sua origem e não coloca a unidade do tempo em questão, pois não há causalidade da representação. O futuro se fecha, e o presente está sempre ruindo em passado, a não ser no momento do gozo.

no problema das drogas. Um viciado está isolado do mundo, ele já não pode refletir sobre a qualidade do que consome, mas busca quantidades de prazer em detrimento de si mesmo e do que lhe rodeia – passa a roubar, já não cuida dos pertences e de seu corpo etc.

É já diferente se digo “gosto mais do verde dessa planta que da outra”. O juízo reflexivo também não é mediado por conceito, e muda para cada situação singular - não se trata de regras, embora eu possa extrair da experiência orientações empíricas que funcionem em juízos lógico-objetivos: após me deparar com várias rosas belas e várias pessoas que gostam de rosas, digo “as rosas são belas”, sem ter qualquer uma à minha frente, e “as pessoas gostam de rosas”, sem já perguntar para mais ninguém. A diferença cabal é que o juízo reflexivo não se dirige, como fundamento determinante, à pura sensação, mas à proporção formal com que ela me é dada no espaço e no tempo para a aparição dos objetos, e posso então refletir sobre o verde como uma unidade sensível de um todo percebido internamente como mais ou menos proposital, embora sem fim determinado.

Podemos dizer que o juízo estético reflexivo não se interessa na existência do objeto, diversamente do que ocorre com o juízo dos sentidos e o juízo de determinação acerca do bom. Enquanto no primeiro o fundamento do prazer não é senão a forma da aparição do objeto na medida em que é acolhida num jogo harmônico das faculdades de conhecimento (imaginação e entendimento)²², nestes dois últimos o fundamento do juízo é respectivamente o prazer físico mesmo e a representação de um fim para o sujeito. Apenas no juízo estético preservo o objeto na singularidade de sua aparição bem como a minha própria singularidade na medida em que amplio meu sentimento pessoal e o refiro a um mundo de aparições em comum. Diversamente da incomunicabilidade do juízo estético sensível, o prazer reflexivo não reduz o objeto a uma fonte existente de gozo imediato para mim. Diversamente da universalidade do juízo lógico-objetivo, a racionalidade do sentimento de vida considera todo outro em sua singularidade na pretensão do acordo.

²² A atividade da estima no acolhimento subjetivo não se confunde com interesse particular na existência (desejo de posse) embora na experiência os dois acabem se revezando, dada à conveniência de forma e atrativo. Se o aprazimento na estima é entendido como um preparo para o amor sem condições, não é no sentido de uma crescente tolerância para com o diferente, a qual com frequência descamba em orgulho e num fechamento de si ainda maior (eu aqui, você ali), mas numa atividade e num esforço crescente de desobstruir nosso sentimento de vida do amparo do preconceito, não só os preconceitos sociais mas a identificação do outro com um fim para nós. Para que tal atividade obtenha sucesso não se pode postular acordo universal num momento do futuro, (o que implicaria argumentos e razão objetiva) mas apenas a adesão como possibilidade no presente contínuo do sentimento singular.

O segundo momento do juízo de gosto, que trata da universalidade, parte de uma inferência quanto ao primeiro: se não há um interesse pessoal no fundamento determinante de um juízo estético, logo o prazer imediato pessoal deve ser imputado a qualquer outro. A reivindicação de universalidade é essencial num juízo de gosto reflexivo. Nele penso falar com uma voz universal, que se diferencia da quantidade universal subjetiva presente em juízos lógicos posto que, diversamente dessa última, ela não significa acordo unânime, o que exigiria razões, e sim a postulação da qualidade exemplar do meu juízo singular, isto é, afirmo, no juízo, o meu sentimento como caso de uma regra indeterminada (posto que não há subsunção, mas reflexão) que todo outro deve seguir, e espero dos outros mais do que acordo uma adesão (KANT, 2016, p. 53). A voz universal significa a condição de um sentido comum mediante o qual cada juízo é exemplo de uma regra não determinável por conceito. Ela é a “universal capacidade de comunicação do estado de ânimo na representação dada” (KANT, 2016, p. 54). O múltiplo sensível determina-se como universalmente comunicável na unidade do sentimento, e o sentimento é o de uma comunicabilidade universal sem conceito da representação em sua unidade puramente sensível. Não se trata de nenhuma arrogância do sujeito postular o próprio juízo como exemplo. A arrogância é o que frequentemente nos leva a quebrar a reflexão na determinação de um conceito de bom que seria o definitivo, transforma a referência estética, da universalidade subjetiva, em referência lógica, de solitária universalidade objetiva (a pretensão de que o próprio sujeito do juízo pode corrigir-se sem a ajuda de ninguém, como se resolvesse uma equação, é a morte da referência estética). Kant, longe de isolar uma classe eleita como garantia do gosto “correto”, investiga o fato de uma exigência que se dá independente da vontade particular, da bagagem de erudição e mesmo de um talento. Essa exigência se dirige, inclusive, ao próprio sujeito que ajuíza, na medida em que a reflexão tem um caráter crítico que implica a correção dos fundamentos de determinação do prazer do sujeito pelo contato e discussão com os outros. Na verdade, ele só pode tomar consciência das particularidades e gostos pessoais que lhe atravancam a adesão universal através dos outros. A publicidade do juízo de gosto significa uma confiança muito grande no sentimento pessoal imediato, mas também uma humildade de disposição a ouvir os outros na discussão pública com uma postura de adesão criativa e não de resolução lógica.

O problema central da Crítica pode ser posto assim: se no juízo estético reflexivo o sentimento não é mediado por conceito, nem de perfeição técnica nem de perfeição moral, que tipo de fundamento não deixa que se identifique a um mero juízo de gosto particular? A crítica descobre na imediação do sentimento uma lei. Se o sentimento de prazer não pode vir antes do ajuizamento, isto é, se não pode ser seu fundamento sem reduzi-lo a um juízo interessado dos

sentidos, o filósofo transcendental precisa investigar o próprio sentimento como efeito de uma racionalidade diversa, sem qualquer mediação de conceito, seja de natureza ou de liberdade. Mas o que significa tomar como fundamento de um juízo o próprio estado de ânimo na medida em que se sente a si mesmo como capaz de comunicar-se universalmente?

Nada pode ser comunicado universalmente se não constituir conhecimento, posto que do contrário não há garantia de objetividade. Ora, se o fundamento do juízo reflexivo deve ser puramente subjetivo ele deve ser o próprio ânimo na “relação recíproca das faculdades de representação, na medida em que elas referem uma representação ao conhecimento em geral” (KANT, 2016, p. 54). Se na constituição de um conhecimento determinado requer-se um conceito do entendimento para dar unidade à composição da faculdade da imaginação, na referência estética o fundamento de determinação do prazer puro (e não de uma objetividade da qual esse prazer seria uma cognição confusa) é a relação harmônica de ambas as faculdades como condição universal subjetiva da constituição de qualquer conhecimento. O prazer é efeito do livre jogo, isto é, de uma atividade reciprocamente concordante, porém sem coerção por leis determinadas, das faculdades de representação em vista do conhecimento em geral. O prazer se dá na medida em que somos conscientes desse jogo e dessa liberdade. Se um conhecimento determinado deve ser universalmente comunicável, o sentimento de vida decorrente da harmonização das faculdades de conhecimento na ligação a representações sensíveis deve ser também universalmente comunicável, mas sem conceitos, e na pura atividade da reflexão interior – na simultaneidade do sentir-se apto a conhecer e a imaginar o mundo.

É demonstração empírica do fato do prazer como efeito da comunicabilidade universal do estado de ânimo pessoal a tendência humana à sociabilidade. Mas de modo algum é dedução transcendental, pois não se estabelece assim uma referência universal que justifique o dever de necessidade expresso, pelo sentimento interno, em cada juízo de gosto singular. A fim de resolvermos o problema da possibilidade da referência estética a priori, é preciso antes nos determos na “questão menor”: *de que modo* nos tornamos conscientes desse poder de comunicação do ânimo? (KANT, 2016, p. 56)

Ao final do segundo momento, Kant enfatiza o caráter singular e incomparável do tipo de representação que alcança sua unidade na nossa relação subjetiva a ela. A determinação da singularidade do mundo só se dá no sentimento de uma unidade sem regras de subsunção, o que é o mesmo que dizer que nenhuma consciência objetiva da atividade intencional do sujeito pode estar envolvida (afinal é sempre comparação). No parágrafo dez, já no terceiro momento (quanto à relação dos fins no sentimento de vida), Kant explica que a consciência de uma causalidade objetiva é um prazer para manter o estado da representação no ânimo a fim de

efetivá-la enquanto intenção segundo o seu conceito (e o desprazer é para dispersá-la enquanto determinação da vontade). Em seguida defende que o prazer puro é o sentimento, no sujeito, da causalidade sem fins de uma dada representação sensível, isto é, nós a percebemos em nós mesmos – na harmonia da pura ligação formal - como intencionada por uma vontade outra que a teria representado em sua essência (essa vontade aqui é apenas ideia regulativa, não salto transcendente). Na causalidade objetiva o conceito representado é causa do objeto da intenção, na causalidade subjetiva a concordância recíproca das faculdades de conhecimento é causa do sentimento de unidade do sujeito na referência ao mundo dado numa representação sensível particular. Nessa coincidência da faculdade de apetição própria com a vontade da natureza no puro sentimento de unidade da causalidade interna nós nos descobrimos também como potências de expressão do singular e do incomparável²³ – nosso gênio se faz perceber, ou melhor, a própria natureza nos informa acerca desse talento na medida em que somos capazes de nos percebermos como pertencentes a ela. A representação ajuizada como conforme a fins sem fim aparece em sua unidade como parte de um todo na medida em que nós também, na unidade de sentimento como efeito da harmonia do ânimo, nos percebemos como parte do todo da natureza e como potências livres de “criar” mundo. A inspiração, longe de ser um devaneio poético alienante, é um sentimento bastante cotidiano e que é crucial para o surgimento e conservação do mundo. Não é o deleite de uma aposta cega no metafísico, mas o sentimento de vida de uma posição originária.

Podemos dizer que a investigação transcendental do puro sentimento de vida não despreza a complexidade da vivência dos desejos e seus fins, mas cuida em limar do fundamento do prazer puro qualquer fim que possa sequestrar com uma falsa necessidade o momento originário da liberdade com a sensibilidade. A razão prática pura vê nesse momento a possibilidade de caminhar em meio à natureza sem reduzir o sujeito a seu interesse por ela. A posição estética significa a possibilidade de a imaginação tornar-se consciente de si como faculdade apetitiva sem necessidade de congelar o tempo na representação de um fim e,

²³ A reflexão é comparação de uma representação dada com a faculdade de conhecimento, e o ajuizamento quanto à propositalidade diz respeito tanto à forma representada quanto ao ânimo que no momento da reflexão a representa. Conforme a fins são não apenas objetos, mas ações no tempo e mesmo o sentimento. Em tudo isso o critério é sempre o sentimento de uma unidade formal que não se deixa estacar em finalidade objetiva e interesse na existência do objeto. O sentimento que ajuiza a forma da conformidade pretende-se também conforme a fins na medida em que se expressa, o que resulta numa situação notável: ao tornar público meu juízo tenho de sustentar não só a conformidade a fins do objeto ajuizado como também meu modo singular de sentir essa conformidade e o modo que encontrei de expressar esse sentimento. É necessário sempre ter em vista a confusão entre objeto ajuizado, sentimento próprio e performance retórica.

consequentemente, sem extinguir a vida numa contínua quebra do fluxo do sentimento interno pela representação e efetivação de intenções particulares. Na temporalidade da reflexão sem conteúdo a imaginação pode “conhecer” o desejo sem precisar para isso determinar-se em vontade, e dessa maneira pode perceber o amor como inclinação sem identificá-lo a uma determinada atividade interessada. Evita-se também o oposto, a tentativa de manter o fluxo do sentimento interno por meio da representação imaginativa de uma perfeição (um dever-ser) além dos fenômenos (na crença de um ideal que superpomos a algum tipo de aparição sensível, o que nos leva à desilusão e à reiteração infinita do encontro com o ideal). Esse “sonhar acordado” resulta no alargamento excessivo do fluxo, no minguar das potências do ânimo e na languidez das forças físicas do sujeito (KANT, 2016, p. 8 a 9)²⁴, o qual já não pode perceber seu desejo como uma potência livre para a construção e conservação do mundo a partir da imaginação produtiva – o sentimento interno já não produz interesse para a razão prática, e o sujeito alterna entre letargia e ansiedade.

A comunicabilidade da representação sensível de uma singularidade só é possível pela voz universal, pela ampliação do meu sentimento pessoal na direção de todo outro na medida em que devam sentir, na sua própria interioridade, um semelhante sentimento de mundo nos objetos que o constituem. Longe de ser uma arrogância psicológica, essa é a condição necessária para que o sujeito se dirija aos outros a fim de ouvi-los – a esperança de uma adesão da personalidade do meu sentimento à do outro. É, portanto, a raiz do senso comum humano. E da vivência política. Pelo entendimento tomo uma representação como objeto apenas para mim, penso sozinho sua universalidade. Já a referência estética, diversamente da lógica, implica meu corpo, desanuviado de seus interesses particulares, no encontro com os outros.²⁵

²⁴ Toda a nota de rodapé número cinco da Segunda Introdução pode ser lida como uma belíssima exposição psicológica da relação entre a “irrealidade” do objeto de desejo (no sentido de não poder ser trazido à existência pela efetivação autônoma do sujeito) e os transtornos de ansiedade e depressão. Um mundo pautado pelo ritmo desses transtornos é um mundo postergado, é fruto do fracasso criativo da representação de fins *para si* e de uma incompreensão do que seja o desejo e sua relação com a atividade *singular* da imaginação produtiva. Ocupamos com conceitos confusos e representações genéricas irrealizáveis, que nos movem o ânimo independente de sabermos que não iremos alcançá-las, o que leva ao afeto da ânsia e à estafa. E não resolve deixar de desejar e inventar o *próprio* futuro ao abdicar do caráter produtivo da imaginação, para tomar para si fins já propostos pelas relações sociais, pois a atividade do ânimo cessa por falta de estímulo e temos de nos transformar em máquinas de efetivação de fins dos outros, o que gera a depressão quando nos conscientizamos de que assim fazemos.

²⁵ A condicionalidade do juízo de gosto é analisada no quarto e último momento de gosto. Kant mostra como a necessidade do juízo estético puro é exemplar, isto é, não se deduz de argumentos mas da exemplaridade da afirmação singular na pretensão da adesão - e não do acordo – universal. Diversamente da universalidade objetiva, há uma condição para a necessidade, a postulação de uma voz universal, se se admite que todos os seres humanos têm as mesmas faculdades de conhecimento. Tanto esse momento quanto o segundo, referente à universalidade,

6 UM OUTRO MODO DE REFERÊNCIA ESTÉTICA: O SUBLIME

6.1.1 ANALÍTICA DO SUBLIME

Vamos nos deter agora nos momentos da exposição do sublime. Estamos no começo do segundo livro, e Kant acabou de analisar o quarto e último momento do belo, seguido de uma observação geral sobre o primeiro livro.

A analítica do sublime começa no parágrafo 23, nomeado “Passagem da faculdade de ajuizamento do belo à de ajuizamento do sublime”. Aqui ele mostra as concordâncias de ambos os juízos estéticos: não se fundamentam em sentidos externos nem em conceitos, de modo que não determinam nem inclinação cega do deleite nem validade lógica de conhecimento e fim para a apetição. São reflexivos e têm o princípio de sua complacência vinculado à imaginação. O sublime e o belo são sentimentos da concordância da inteira faculdade da imaginação com a inteira faculdade dos conceitos do entendimento, no caso do belo, e da Razão, no caso do sublime. Por conta desta vinculação, a representação deve ser ajuizada sempre numa intuição dada: são juízos singulares (mesmo pretendendo-se universais e necessários).

Embora sejam juízos estéticos reflexivos particulares, isto é, afirmem ambos uma conformidade a fins (sem fim determinado) numa intuição dada, o tipo de representação que desperta a mesma faculdade do juízo é diferente nos dois casos, e o tipo de “forma” que é ajuizada como conforme a fins também é de outro tipo. Na verdade, o conceito de forma é extremamente importante para entendermos a diferença essencial entre ambos os juízos e o seu tipo de comunicabilidade universal. O prazer no belo é encontrado na forma da natureza, já o sublime pode ser encontrado numa ilimitação formal. O belo é encontrado em figuras fenomênicas, em totalidades naturais intuíveis, o prazer no sublime depende do pensamento de uma totalidade ideal, não representável na intuição. A complacência no belo ajuíza a limitação formal de uma representação empírica (apreendida) como conforme à apresentação indeterminada de conceitos do entendimento, já o prazer do sublime ajuíza uma representação empírica (apreendida) como desconforme a fins do entendimento, mas justamente por isso

já fazem parte da dedução do juízo, e serão explorados como o que Kant chama a “dupla peculiaridade lógica” do juízo estético.

como conforme à apresentação de uma totalidade que deve ser pensada à base de toda forma dos fenômenos.

Na beleza encontramos a predeterminação de nosso ânimo à autossubsistente natureza: o prazer no belo é o princípio que julga uma limitação formal como conforme ao conceito indeterminado de natureza, o que quer dizer que é uma complacência que encontra coincidência entre a natureza e o ânimo em sua capacidade de conhecê-la (KANT, 2016, p. 89) – não nos sentimos limitados, mas envolvidos: coincidimos, em nossos limites, com as limites da natureza. No sublime o ânimo usa o desagradável descompasso entre natureza e conhecimento para apresentar negativamente sua própria destinação, que não se reduz ao sensível.

Kant afirma que a beleza da natureza é ocasião de a ajuizarmos *como* arte, e não mais como mero mecanismo infinito. A autossubsistência da forma da sua beleza a torna representável como um sistema de leis cujo princípio é insondável para o entendimento. Do mesmo modo como ocorre na arte: embora possamos destrinchar uma técnica e, portanto, conceitos de fim, não encontramos seu princípio enquanto mecanismo belo. No juízo do belo não conhecemos *mais um* fim da natureza, mas há uma ampliação do seu conceito através da forma da propositalidade. Ele retomará essa comparação entre natureza e arte bela no parágrafo quarenta e cinco.

Em seguida Kant afirma a maior importância do belo que do sublime para a investigação do juízo estético. Essa preferência é referente à relação de ambos com a imaginação: o juízo do belo afirma conformidade (da forma particular bela) a um “princípio objetivo especial”²⁶ (ao conceito da natureza por esta forma ampliado); aqui a imaginação detém-se na qualidade da forma, é iluminada pela beleza autossubsistente da própria natureza, e como que descansa na luz ampliada do seu conceito (não mais como mecanismo infinito de princípios a serem determinados). Já o sublime afirma conformidade do movimento da imaginação no uso que essa faculdade faz da representação sem levar em conta sua qualidade. A complacência do sublime não ajuíza esteticamente uma forma particular da representação (embora dependa de uma representação particular), e portanto não tem referência à sua qualidade. Se lá a faculdade da imaginação era iluminada pela qualidade do objeto e repousava nela em concordância com

²⁶ O princípio objetivo especial se refere às condições fundamentais para o uso das faculdades do conhecimento para toda determinação de conhecimento: a proporção harmônica dessas faculdades, na qual a imaginação se sente em sua atividade própria, com o entendimento trabalhando para ela; na medida em que não se reduz a nenhum conhecimento tal atividade proporcional do ânimo só pode ser sentida, de modo que se conserva a singularidade do juízo e da representação sensível - que é causa do prazer na ligação - como essencial para esse tipo de ajuizamento, diversamente do que ocorre no juízo objetivo, em que uma representação sensível é apenas subsumida como exemplo particular de um universal.

a faculdade do entendimento, aqui a faculdade da apresentação ilumina a si própria no uso da representação; o sublime do ânimo é suscitado apenas pela visão da quantidade e do poder, não da qualidade – de modo que toda identificação do sublime ao feio, ao repugnante, ao monstruoso e ao colossal é falsa²⁷, eles não são por si mesmos sublimes, embora sua representação possa exigir uma tal quantidade que, na relação parte e todo, provoque o sublime independentemente do conhecimento do fim, o que acontece com certos monumentos muito antigos (colossal). É a partir destes dois conceitos que Kant fará a “divisão de uma investigação do sentimento do sublime”, título do curto parágrafo vinte e quatro.

6.1.2 A “DEFINIÇÃO NOMINAL DO SUBLIME” NO PARÁGRAFO VINTE E CINCO E O MATEMÁTICO-SUBLIME

Kant afirma que o sublime matemático é o absolutamente grande. Ele faz duas diferenciações: “grande” não é o mesmo que “grandeza” e também não se identifica com “absolutamente grande” (incomparável). Grande não é conceito puro do entendimento nem intuição sensível nem conceito puro da razão. Não é pois, principio de conhecimento (não tem validade objetiva), mas é principio da faculdade do juízo estético, o qual afirma conformidade a fins (sem fim determinado) de uma representação. (KANT, 2016, p. 93)

Nas palavras de Kant, percebemos grandeza (*quantum*) quando tomamos em conjunto a pluralidade do homogêneo, constituindo uma unidade. Não preciso para isso comparar essa grandeza com outra. Percebo por exemplo a pluralidade do homogêneo na figura da xícara e tomo-a como uma unidade, um *quantum*. Posso também tomar em conjunto a pluralidade do homogêneo apenas da alça do copo. É *uma* alça, é *quantum* – e posso fazer isso com qualquer superfície que identifique como homogênea mesmo sem conceito, como quando passo a mão sobre um tampo de mesa e identifique quando começa e quando acaba uma certa textura decorativa. Para ajuizar, porém, quão grande algo seja, preciso tomar outra grandeza para comparação. Não se trata de número, mas de medida. Preciso de várias alças para medir quão

²⁷ Tais objetos serão analisados no capítulo “Sobre a comunicabilidade do sentimento interno na relação entre belo, sublime e perfeito”.

grandes são. Ou de um sistema de medidas para comparar unidades de coisas diversas (um copo x é cinco centímetros maior que um lápis y). Conceito de grandeza, portanto, nunca é absoluto, mas por comparação entre grandezas (um metro mede cem centímetros, duas alças medem uma boca etc.).

Quando, porém, digo *simplesmente* que algo é grande, não estou comparando, não estou medindo objetivamente. Não quero mostrar a alguém que este algo é um uma quantidade objetiva nem *quão grande* ele é, mas pretendo que meu interlocutor concorde com meu juízo estético de que *é grande*. É um juízo que usa um padrão de medida subjetivo a priori (sem determinação matemática) e reivindica universalidade, porém necessita da apresentação *in concreto* (KANT, 2016, p. 94). Exemplos que Kant dá são o juízo da grandeza de uma “certa virtude” (preciso vê-la em alguém) e o juízo da grandeza da correção de uma observação feita. São juízos estéticos porque se referem ao modo de aparição respectivamente da moralidade e da teoria (não são de valor prático nem teórico).

A mera grandeza deste algo grande contém “consciência de uma conformidade a fins subjetiva”. Porém, a complacência que sentimos ao avaliarmos esteticamente o objeto como grande não tem referência, como no belo, ao objeto na medida em que se liga e *dispõe harmonicamente* a imaginação conforme a fins do conhecimento em geral - mas à “*ampliação da faculdade da imaginação em si mesma*” (KANT, 2016, p. 95)

Tudo o que se apresenta em fenômeno pode ser objeto do juízo reflexivo de grandeza estético precisamente porque tem *quantum*. Grande, porém, será não o objeto fenomênico, mas o uso estético da representação na ampliação da faculdade da intuição produtiva. Embora possa chamar de grande o objeto que amplia a imaginação, na verdade grande é somente o uso feito de uma sua representação por essa faculdade. Há inclusive belezas grandes, médias e pequenas, de acordo com o uso ampliado da imaginação que elas “permitem”. Uma beleza grande não é mais conforme a fins (do conhecimento em geral) que uma beleza pequena, mas o uso imaginativo que fazemos dessa beleza sim, porque é conforme a fins da Razão que a imaginação se dirija ao infinito na apreensão dos fenômenos. Na grande beleza, ao sentimento de prazer do belo (da disposição da faculdade conforme ao conhecimento em geral) liga-se o sentimento de respeito: o movimento de ampliação, diferente da mera disposição harmônica e serena ao conhecimento em geral, se dirige a ideias, ao que não pode, portanto, ser objeto do entendimento.

O sublime, porém, é, estritamente falando, o absolutamente grande: aquilo que é incomparavelmente grande, diante do qual “tudo o mais é pequeno” (KANT, 2016, p. 96). O sublime tem nele mesmo seu próprio padrão de medida, é uma grandeza “simplesmente igual

a si mesma”. Não há apenas ampliação da imaginação, mas também exposição - negativa - de uma medida absoluta, que é a ideia da totalidade absoluta.

Como já não há qualquer comparação subjetiva possível no sentimento do sublime, Kant expressa o objeto ajuizado por esse sentimento como “aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno”. Em seguida afirma que na natureza não há nada pequeno o bastante que não possa ser ampliado até o gigantesco e nem nada “imenso” que não seja, comparado a outras grandezas, pequeno. Esse fato é objeto de nossa intuição graças principalmente a microscópios e telescópios. Absolutamente grande, portanto, não pode ser nenhum objeto do mundo, mas um determinado uso ampliado que fazemos da faculdade da imaginação, o qual respeita sua aspiração ao progresso até o infinito, (não se detendo nas figuras dos objetos conhecidos, mas sempre abrindo possibilidade de novas “pluralidades do homogêneo”). E é um uso não apenas grande mas absolutamente grande precisamente porque sua aspiração ao infinito é ajuizada pela faculdade do juízo como conforme à impossibilidade de representação positiva da ideia da totalidade absoluta, a qual é uma pretensão da faculdade da razão prática. Assim Kant dá uma nova definição de sublime: “é o que somente pelo fato de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo padrão de medida dos sentidos”. (KANT, 2016, p. 96) Novamente: é possível *pensar* a ideia do sublime a partir desta inadequação da imaginação ao infinito como totalidade, porém não *conhecer* o “absolutamente grande”²⁸.

²⁸ Belezas grandes se aproximam do sublime na medida em que qualidade e quantidade disputam a atenção da imaginação, como no caso de uma pintura que, além de bela, é feita com poucas pinceladas, de modo que a relação parte e todo parece misteriosa: a imaginação sente-se violentada na sua tentativa de chegar a uma unidade pois é frequentemente redirecionada pelas pinceladas “inacabadas”: grande beleza, simplicidade. É importante notar, contudo, que Kant reserva o conceito de sublime apenas para aquilo que é incomparavelmente grande, ou seja, quando a imaginação representa-se como maximamente violentada, para diferenciar bem o tipo de sentimento de vida que nos acomete no belo e no sublime: à vista do sublime o belo como que parece demasiadamente entregue aos atrativos a que se deixa ligar, e é por isso que sublime é apenas modo de pensar, independente da qualidade da forma. Não há como fugir do ajuizamento de beleza e feiura na percepção do mundo, e mesmo a beleza desprezível de um ornamento não nos escapa. Uma beleza não precisa ser grande para ser beleza, não precisa nem sequer nos impingir um modo de pensar especial, porque é mera conformidade a fins formal, o que não quer dizer que não seja sempre sentida como expressão de uma ideia estética, como comunicabilidade sensível, e o sentimento de comunicabilidade se estende até mesmo ao arranjo formal de juízos estéticos sensíveis de receitas muito simples ou no mero mordiscar de uma folha de erva. Todo tipo de simplicidade no efeito de uma obra ou de uma ação representada como muito trabalhosa é sentida como capacidade da razão prática de sobrepor-se a obstáculos e portanto como sublime – tanto o obstáculo de sua pura intuição quanto o obstáculo a que teve de se sobrepor o artista na produção, ao que temos o *estilo* sublime.

6.1.3 “DA AVALIAÇÃO DAS GRANDEZAS DAS COISAS DA NATUREZA QUE É REQUERIDA PARA A IDEIA DO SUBLIME”, NO PARÁGRAFO VINTE SEIS.

Kant afirma que, embora precisemos de conceitos matemáticos, ou seja, números cuja unidade é tomada como medida, a fim de sabermos quão grande é algo objetivamente, é fato que a avaliação da grandeza da medida fundamental só pode ser feita esteticamente (é, portanto, subjetiva). De outro modo nos perderíamos em comparações numéricas sem fundamento e não teríamos nenhum conceito determinado de grandeza. Assim, a medida fundamental é avaliada como aquela que se pode captar imediatamente na intuição (pela medida ocular) para apresentação de conceitos numéricos pela imaginação.

Com os números vamos até o infinito, mas há um máximo para a intuição. O que é ajuizado subjetivamente como o máximo, e, portanto, como limite para obtenção de uma medida ocular, comporta o sublime, ou seja, a comoção da “grandeza simplesmente”, sentimento que jamais ocorre na avaliação matemática por conceitos de número, porque a “grandeza simplesmente” não pode jamais ser apresentado por conceitos de comparação - números não podem ser jamais usados para apresentar o incomparável.

Na avaliação das grandezas do mundo a imaginação precisa compreender em unidades o que ela já apreendeu, a fim de que o entendimento então venha com os números. A apreensão estética se dirige sem problemas ao infinito, mas há uma medida máxima da compreensão em uma unidade, para além da qual já não é possível admitir um *quantum* para unidade na avaliação. Para que se possa avaliar pela medida ocular, estética, a grandeza de algo, é necessário compreender simultaneamente suas partes; a partir da medida máxima de avaliação passa a haver um descompasso entre apreensão e compreensão, e a apreensão das partes seguintes sempre implica extinção das apreensões anteriores. Kant nos exemplifica as dificuldades da medição ocular com um excelente exemplo de Savary, viajante e autor de “*Lettres sur L’Egypte*”, o qual afirma que, ao contemplar uma pirâmide, para obter “a inteira comoção de sua grandeza”, não se pode ficar nem tão longe nem tão perto dela (KANT, 2016, p. 98). Muito perto só podemos examiná-la pedaço por pedaço, pedra, a pedra, não compreendemos seu todo simultaneamente às partes. Pelo contrário, a apreensão é sempre progressiva. Ao longe temos a figura do todo, porém ele está dissociado das partes (pedras) e do modo como se constituem a fim de nos dar a unidade desse todo. A meio caminho é possível ver como as pedras constroem sua figura e colaboram, uma a uma, para a totalidade fechada da composição. A meio caminho podemos contemplar sua forma, o jogo da conformidade a fins

entre as faculdades da apresentação e do conhecimento em geral, e, portanto, sua beleza. A pirâmide, aliás, é um exemplo interessante de beleza, porque de fato seus fins, seu uso empírico, nos são bastante alheios, então algo da sua beleza é puro como na natureza bruta.

Já o sentimento do sublime pode ocorrer justamente quando nos aproximamos da pirâmide. À medida que a compreensão numa totalidade fica cada vez mais difícil, a ênfase recai sobre a tendência da imaginação à progressão ao infinito. Kant, ainda no mesmo parágrafo, para exemplificar esse sentimento estético que não se fundamenta na contemplação da forma (na conformidade a fins da pluralidade do homogêneo), mas no uso da imaginação, comenta sobre a “perplexidade” do visitante da gigantesca Igreja de São Pedro ao adentrá-la: a faculdade de imaginação sente-se em seu próprio movimento infinito de apreensão justamente ao não atingir a compreensão estética do *quantum*, e nisso “recai em si”, ao que é tomada pelo sentimento da conformidade de si própria com referência aos fins da razão prática; nosso ânimo sente-se, em seu fracasso de representar o todo dado na intuição, como apresentação negativa do todo não intuível da ideia do infinito, a totalidade absoluta suprassensível.

Kant enfatiza que o juízo do sublime, por ser estético reflexivo, não se mescla a juízo teleológico. Portanto, só ocorre em sua pureza na natureza bruta. Em edifícios, estátuas e demais produções humanas temos um conceito de fim inalienável como determinação da forma e da grandeza; e na natureza conhecida os conceitos das coisas representam fins que fomos capazes de determinar e que usamos para classificá-las em gêneros e espécies. A grandeza pura, pois – a que não encontra forma de aparecer -, é o fundamento desse sentimento. Caso nossa faculdade ajuizasse uma incongruência entre o pensamento de uma *forma determinada* - compreensão em uma unidade objetiva - e a grandeza na representação sensível dada, não teríamos uma representação sublime, mas uma monstruosa. Monstruoso é o objeto que, através da grandeza, anula o fim que determina sua forma, no que se difere do mero imperfeito ou do feio. Fato é que pelo sentimento do sublime não conhecemos fim algum. O sublime não se detém na forma, ao passo que o monstruoso depende de uma distorção de uma forma associada a um fim. Sublime também não se identifica com o colossal, predicado dos objetos cuja intuição deve apresentar um conceito quase grande demais para a compreensão pela medida ocular - numa estátua gigantesca de um deus por exemplo ou como o relativamente monstruoso na Vênus de Willendorf, para a sensibilidade e o conceito de mulher contemporâneos no Ocidente. O objeto sublime é ajuizado como desconforme ao entendimento precisamente por não se fechar numa forma (disparidade entre apreensão e compreensão da pluralidade do homogêneo para a unidade do conceito); e não, como no monstruoso e no colossal, por conta de sua grandeza distorcer a forma de um fim determinado. Para Kant é claro que o infinito não se

pensa por conceito de natureza, portanto não pode ser apresentado por uma distorção do entendimento, por confusão conceitual, apenas por um trabalho diverso da imaginação.

A representação de um objeto de prazer desinteressado comporta conformidade a fins subjetiva e universalmente válida. Mas no sublime essa conformidade não está na representação estética da forma e sim no uso que a imaginação faz da pura grandeza dessa representação, ao impeli-la até a inadequação à apresentação de conceitos de grandeza, ou seja, até a inadequação da apreensão com referência à compreensão.

Ao avaliarmos logicamente grandezas, isto é, ao avaliarmos *quão grandes* são determinadas coisas, nossa imaginação avança progressivamente em sua atividade apreensiva e fornece esquemas compreensivos para os conceitos de número; ela é guiada, pois, em sua “determinação” ao infinito, pelo entendimento, de modo que podemos abandonar a intuição e nos apoiarmos na mera aritmética a fim de chegar cada vez mais longe e medir coisas que esteticamente não podem ser compreendidas em unidades (basta que a imaginação tenha fornecido a medida estética fundamental). A avaliação lógica é feita de acordo com um princípio de progressão admitido.

A razão, entretanto, exige (pressupõe) que toda grandeza *dada* possa ser compreendida numa totalidade: exige *uma* intuição para cada membro de uma série numérica, mesmo para o infinito. Contudo, o infinito implica impossibilidade de medição: não pode haver uma unidade de grandeza que tenha alguma relação numérica com a grandeza absoluta, com referência à qual toda outra é (infinitamente) pequena. Isso não impede que pensemos o infinito como dado, isto é, como objeto de compreensão numa unidade total, o que flagra no ânimo uma faculdade suprassensível. É só pela ideia de um número suprassensível, que não pode ser apreendido pela intuição, e que é posto como substrato ao mundo dos fenômenos, que pode haver pensamento do infinito.

Para Kant o fato de podermos pensar o infinito como um todo é razão para que admitamos uma faculdade do ânimo diversa do entendimento; ora, não há unidade que o entendimento possa tomar como medida a fim de compará-la com o infinito, uma vez que qualquer compreensão lógica é absolutamente pequena ao lado desta que é absolutamente grande. Para poder pensar sem comparação do entendimento uma tal unidade é necessária a própria “faculdade do incomparável”, isto é, uma faculdade de natureza suprassensível em nós. Apenas a ideia suprassensível de um número é capaz de pensar o infinito enquanto totalidade. Este número, pois, não é conceito matemático, com fim de conhecimento, mas da razão prática, a qual sempre amplia o ânimo segundo o conceito da liberdade. Tal “número incomparável” (o todo do suprassensível) é pressuposto - não pela faculdade intuitiva nem pela teórica, mas - pela

razão prática como estando ao substrato de toda intuição dos fenômenos; só assim, isto é, com a ideia do fim do todo da natureza, o ânimo pode se mover, como ente racional e livre, por entre a quantidade insondável das leis empíricas da natureza. O sublime é precisamente o sentimento da superação suprassensível do homem enquanto partícipe da natureza, que enquanto coisa em si não se reduz à compreensão de seu entendimento e enquanto fenômeno não pode ser inteiramente conhecida por ele.

A capacidade de apreensão infinita da imaginação é sentida e ajuizada como “compreensão” negativa do todo (pensado, não intuído). Se no belo há uma ampliação do conceito de natureza na contemplação serena da forma, no sublime há uma condução do conceito de natureza ao de liberdade pelo movimento do ânimo de ultrapassagem da sensibilidade pela determinabilidade por ideias. A imaginação se sente capaz de progredir até os confins do universo com seu caráter de apreensão, porém a totalidade de uma tal progressão da qual não se compreendem os limites é um conceito contraditório. O objeto cuja grandeza a imaginação não pode compor num todo a conduz à ideia (à consciência da determinabilidade por esta ideia) de um substrato suprassensível da natureza dentro e fora do ânimo.

A faculdade de juízo estética, pois, refere a imaginação ou ao entendimento ou à razão, numa concordância subjetiva entre as faculdades (meramente sentida!). No segundo caso o juízo produz, com essa concordância subjetiva, uma disposição conforme à determinabilidade por ideias; o sentimento estético do sublime é, pois, compatível com o sentimento moral na medida em que esse último é efeito da determinação da apetição por ideias da razão prática. Na efetividade ambos os sentimentos se confundem, mas o objeto de qualquer juízo moral (o bom) não se confunde com o objeto do juízo do sublime (a disposição subjetiva, do ânimo, para alcançar a liberdade).

Tanto no objeto belo quanto no objeto sublime o ânimo reflete; contudo no primeiro caso ele se detém na forma ampliadora do conceito de natureza (através do jogo harmônico entre faculdade de apreensão e faculdade dos conceitos); no segundo caso o ânimo se detém não na forma mas no movimento de ampliação da faculdade de apreensão de formas. É um movimento, porém, na pura reflexão, e não o de uma verdadeira ocupação prática.

A divisão sistemática do universo, que apresenta grandes unidades como padrões de medida para outras grandezas cada vez maiores, flagra a incomensurabilidade estética do universo, ou seja, para a imaginação, que não pode encontrar repouso em número algum. Essa progressão sem fim apresenta negativamente o “*quantum*” suprassensível da totalidade dos fenômenos para uma compreensão prática.

6.1.4 “DA QUALIDADE DA COMPLACÊNCIA NO AJUIZAMENTO DO SUBLIME” NO PARÁGRAFO VINTE E SETE

O prazer que sentimos frente ao sublime está ligado ao respeito. Respeito é um “sentimento de inadequação de nossa faculdade para alcançar uma ideia, que é lei para nós” (KANT, 2016, p. 104). A razão exige que cada fenômeno seja compreendido em um todo, pois ela nos determina com a ideia do todo suprassensível (absoluto) como única medida “válida e invariável para qualquer um”. A imaginação, no seu esforço máximo por alcançar a unidade das partes apreendidas, esforço que culmina no fracasso da avaliação estética, prova sua determinação a tal lei prática. A recaída da imaginação em si mesma nesse fracasso de encontrar o todo num fenômeno é referência a algo absolutamente grande, um todo incomparável, que está além do sensível e para o qual a faculdade da sensibilidade se dirige sem poder achar um termo para a sua atividade. O respeito pelo objeto sublime é na verdade pela nossa destinação suprassensível, que sentimos na ilimitação da imaginação incansável em busca do todo. Isto é, tal determinação de nossa imaginação revela que não há aleatoriedade no mundo dos fenômenos, que há uma base suprassensível que lhes dá unidade, com a qual nos sentimos em harmonia justamente no fracasso da compreensão sensível (quando a natureza parece fugir de toda compreensão racional).

Sublime é desprazer simultâneo a prazer. Desprazer na desconformidade a fins da imaginação no fracasso da avaliação estética de uma grandeza e prazer do juízo estético desse esforço como conforme a ideias (ou seja, ao que de fato não pode ser intuído, compreendido pela imaginação). Tudo o que é sensível deve ser avaliado como inadequado ao padrão de medida suprassensível. O movimento em direção ao que excede a compreensão é sentido como repulsa e temor, mas justamente por ser uma ultrapassagem do sensível tal atividade da imaginação é ajuizada como conforme à razão prática, de modo que o abalo sensível é alternado com prazer. O jogo contrastante de imaginação e da razão é, pois, ajuizado esteticamente como harmônico, sem qualquer conceito de fim. Se o belo é o sentimento de harmonia da imaginação com o conceito ampliado de natureza, isto é, o sentimento sereno de que somos aptos a conhecer a natureza em sua profusão de regras empíricas, o sublime é o sentimento do jogo harmônico da imaginação com uma faculdade que ultrapassa o sensível em nós e determina em nosso movimento sensível uma destinação suprassensível - apresentação subjetiva do conceito de liberdade pela ampliação ilimitada da imaginação.

É importante lembrar aqui que este abismo do excessivo que abala a imaginação não se refere a qualquer quantidade objetiva; o excessivo se verifica na progressão da comparação estética que encontra unidades cada vez maiores, das quais as unidades anteriores passam a ser meras partes, de modo que a compreensão se dissipa a cada momento num todo inalcançável no reino dos sentidos (um todo que é ideia da razão). O excessivo não repousa no conceito de número mas na supressão ou modificação do quantum. Não é porque algo é grande ou caótico que será sentido como excessivo e sublime; isto ocorrerá apenas se a imaginação não puder adequar nenhuma medida à avaliação do todo, quando ela fracassar na comparação entre uma unidade de medida e a unidade do todo, isto é, quando ela sentir num dado objeto que o todo das partes se encontra apenas negativamente, através do movimento incessante de apreensão de partes infinitas.

Ao apreender um espaço progressivamente, a imaginação se move de modo objetivo, com o fim de apresentar grandeza para a compreensão lógica do conceito numérico. A apreensão progressiva (descrição) de um espaço é ajuizada como conforme a fins do entendimento. Mas para tal compreensão do entendimento, é necessária a compreensão estética do diversamente apreendido em um todo da intuição. A compreensão estética é sentida como regresso na atividade da apreensão e como desconforme a este movimento, uma vez que desrespeita a sucessão temporal, marca do sentido interno e de uma intuição. Por ser necessária à descrição, porém, é ajuizada objetivamente como conforme a fins. A incapacidade contínua do movimento da imaginação de apresentar uma simultaneidade a conceitos do entendimento é sentida como conforme a ideias, conforme ao infinito (progressão ilimitada) como totalidade dada. Podemos dizer de outro modo: sentimos a determinação do movimento da imaginação em direção a uma simultaneidade que não se ajusta a um conceito de conhecimento como referência à unidade suprassensível.

6.2.1 “DO DINÂMICO-SUBLIME DA NATUREZA” NO PARÁGRAFO VINTE E OITO

A natureza também é considerada sublime como detentora de um poder que não exerce força sobre nós. Neste caso ela é dinamicamente sublime. Poder é a faculdade de se sobrepor a obstáculos. Força é quando tal faculdade se sobrepõe ao que por sua vez também tem poder.

A natureza poderosa deve suscitar medo para ser ajuizada como sublime. Isto porque para o juízo estético o que conta é apenas a quantidade da resistência (sem qualidade, sem conceito do que seja a natureza). Devemos nos representar como muito inferiores ao poder da

natureza (independente de um conceito dela), e, portanto, como sensivelmente aniquiláveis por um mal natural.

O que conta para o juízo estético é a possibilidade do mal. É possível, pela faculdade da imaginação, temer a representação de um objeto sem estar diante dele como mal efetivo. Kant dá o exemplo do crente que teme o poder de Deus uma vez que é possível, isto é, ele se imagina aniquilável pelo poder divino, embora na sua vida comum ele jamais se encontre diante de um tal poder efetivo.

Como o que conta é a possibilidade, pessoas acometidas do medo de efetivamente perder-se sob o poder da natureza não podem ajuizar esteticamente. Alguém que sofre uma catástrofe natural tem uma experiência extremamente desagradável: ajuíza objetivamente a situação como um mal, atém-se à sensação, à própria existência imediata tomada pela dor e pelo terror. Recordar a situação que quase lhe tirou a vida lhe traz dor, mesmo que se encontre distante.

É evidente que a natureza ajuizada objetivamente como um poder que age sobre nós não pode jamais ser sublime. O que permite que sintamos prazer é o ajuizamento estético, subjetivo, que faz um uso dessa representação para um determinado modo de pensar afeito ao sentimento moral. Isso porque, quando representamos a natureza em toda sua força destruidora e sentimos medo num lugar seguro, nossa faculdade de resistência se eleva e descobrimos nessa elevação uma fortaleza do ânimo que não pereceria, caso a ameaça fosse efetiva, com o corpo e a sensibilidade. Nossa capacidade de sermos determinados pelo conceito da liberdade, resiste aos males infligidos no corpo.

Nossa destinação (a ideia da humanidade em nós) já havia sido objeto de respeito e complacência ao descobrirmos, graças à natureza, a limitação da imaginação como conforme à unidade de medida de uma faculdade que ultrapassa a sensibilidade. Agora nossa destinação é novamente objeto de respeito (prazer negativo) quando a imaginação é elevada “pela” natureza a uma ultrapassagem da sensibilidade. Nesse caso, o movimento da imaginação descobre nossa independência e superioridade com relação à natureza: nossa humanidade não se rebaixa com o perecimento da sensibilidade porque se liga a uma faculdade que já não é natureza.

Embora pareça que a necessidade de distância do perigo efetivo torne fútil tal sentimento de superioridade, como algo a não se tomar a sério, Kant esclarece que sublime é a faculdade superior descoberta em tal caso, embora o exercício da nossa moralidade possa ser ajuizado em seguida como precário. Cabe a nós o exercício moral, mas só podemos nos resolver a fazer isso se descobrimos uma disposição fundamental ao suprassensível, à determinação por leis da razão.

Um religioso que teme a Deus só pode representar seu poder como sublime ao ajuizar sua conduta (ao representá-la) como conforme à vontade divina. Isto lhe permite superar o medo da “cólera” de Deus. Calma contemplação e juízo livre são necessários ao ajuizamento do sublime. O crente que efetivamente teme sua ruína e não descobre nas situações de fragilidade uma faculdade com que ele próprio pode se pôr acima da natureza não consegue venerar o ente todo-poderoso, não pode apreciar sua vontade; ele provavelmente cairá em superstição, usando da religião como um dispositivo de granjeamento de favor: pois não foi capaz de superar o medo e a angústia pela veneração (KANT, 2016, p. 113). O medo da aniquilação precisa ser superado pela disposição ao suprasensível para que a natureza seja ajuizada como sublime.

6.2.2 “DA MODALIDADE DO JUÍZO SOBRE O SUBLIME DA NATUREZA” NO PARÁGRAFO VINTE E NOVE

A unanimidade no sublime é mais complicada que no belo. Para o belo basta o jogo harmônico entre entendimento e imaginação; já para que haja o sentimento do sublime é necessário um modo de pensar afeito a ideias, a natureza é usada pela imaginação como um esquema para ideias, e é tal esforço imaginativo que é considerado terrificante para a sensibilidade e prazeroso para a razão prática. O homem inculto, para Kant, não saberá fazer com tanta frequência um uso da natureza selvagem para pensar o infinito, para saltar sobre o abismo do que é excessivo nos fenômenos através da razão prática. A violência da natureza não será para ele ocasião da apresentação da violência da razão sobre nossa sensibilidade a fim de elevá-la a seu domínio suprasensível. Para ele ficará clara apenas a violência do fenômeno à sensibilidade e ele só poderá sentir dor. Sua alma não se transportará pelo modo de pensar. A disposição ao transporte da alma pelo sentimento moral (sentimento para ideias) existe, contudo, inclusive no homem inculto, que ganhará com o cultivo do modo de pensar sublime. O sublime não é fruto de convenção, mas possui assim como o belo princípio a priori.

7 DEDUÇÃO DOS JUÍZOS ESTÉTICOS PUROS

Kant explica que a justificação da pretensão à universalidade nos juízos estéticos só pode se dirigir ao juízo acerca da conformidade a fins formal das figuras dos objetos sensíveis, o que exclui o ajuizamento do sublime. O sentimento do sublime usa representações sem forma – no que são ajuizadas como desconforme à constituição da objetividade e, portanto, aos fins em geral do entendimento – para afirmar a propositalidade da ocupação da imaginação quanto a outra faculdade do ânimo: a razão prática, enquanto legalidade determinante a priori da vontade. A própria Analítica do Sublime, ao mostrar a diferença entre ambos os tipos de juízo, culminou na dedução dessa faculdade de ajuizamento estético peculiar na medida em que descobriu o momento de dever do a priori como fundamentado na própria faculdade dos fins, isto é, na apetição. O princípio a priori da faculdade de juízo pura, enquanto se refere ao conhecimento em geral e, portanto, às condições de constituição de uma objetividade necessária, ainda deve ser encontrado e justificado.

O método de determinação do fundamento subjetivo do juízo estético deve respeitar sua dupla peculiaridade lógica: universalidade de um juízo singular e necessidade exemplar, sem argumentos. Pois embora seja uma afirmação quanto à apreensão de formas objetivas, não as compara com outras mediante conceitos da natureza para dar a consciência do que uma coisa é, e embora tenha como conteúdo empírico um puro prazer, assim como acontece com os juízos práticos, não se refere ao que temos de fazer para produzir algo (KANT, 2016, p. 133).

A universalidade do juízo singular significa a autonomia estética. Não é pela mera verificação do meu juízo com o dos outros que chego à determinação do meu sentimento de vida, mas preservando a singularidade do meu prazer na pretensão à universalidade do acordo. Se imito os juízos estéticos alheios tomo-os como fim para mim na medida em que extraio deles um conceito do que o juízo deva ser, ao passo que só posso me fiar em meu próprio sentimento para ajuizar esteticamente. Não é por raciocínio que eu decido: “se o artista de que gosto ajuíza tal objeto como belo, logo eu devo acolher seu ajuizamento como correto” – isso condiciona logicamente meu pensamento. Posso tomar outros juízos como referência quanto a um contínuo exercício sensível da autonomia do meu sentimento, e na verdade devo fazê-lo como exigência da publicidade do próprio ajuizamento – a voz universal - mas não posso concluir jamais meu sentimento do sentimento de outro na medida em que eu presuma entender suas razões, o que destrói a temporalidade da reflexão. Amplia-se a autonomia do estético na medida em que podemos conservar a temporalidade da reflexão em vista do conhecimento em geral, e não

meramente na exposição a outros juízos mas também na exposição intensiva aos modos de representação sensível do objeto ajuizado: é imprescindível a intuição sensível para evitar toda “subida” ao universal – que conceitos substituam a referência ao puro prazer, o que é muito comum, afinal transformamos a referência ao prazer num predicado lógico quando dizemos que gostamos de tal ou tal artista, por exemplo (não há mais intuição singular nessa declaração).

Kant comenta a importância dos clássicos na arte: não é por fornecerem critérios a posteriori válidos para o juízo, que já não seria estético, mas justamente porque nos guiam exemplarmente no exercício da autonomia do juízo singular, o qual não implica partir da “disposição bruta” do sujeito, o que é impossível: as obras que nos chegaram como canônicas na verdade foram consideradas clássicas através de um longo processo de leituras e ajuizamento de que o sujeito no presente também faz parte – assim certas obras se evidenciam mais em algumas épocas que em outras, e o processo não culmina nunca numa lista definitiva, mas exige a manutenção do debate. Os clássicos não dão razões de valor, mas servem como exemplo para uma sucessão de originalidades. Apenas fornecem regras de imitação para o procedimento caso a caso na medida em que possam ser extraídas em juízos lógicos, mas são clássicos porque influenciam o juízo da posterioridade na qualidade de sua singularidade e devem ser também recebidos pela singularidade do sentimento de quem os ajuíza. (KANT, 2016, p. 135 – 136)

Visto que juízos de gosto não se determinam por sensação nem conceito, seu conteúdo se resume ao prazer empírico. Assim o fundamento a priori do domínio estético deve se encontrar na “condição formal subjetiva de um juízo em geral”, que é a “própria faculdade de julgar” (KANT, 2016, p. 142). A atividade da faculdade de julgar determina a concordância recíproca entre a imaginação – para a composição do múltiplo – e o entendimento – para a unidade universal do conceito – mas, como conceito algum é fundamento do juízo, a inteira faculdade da imaginação, na ligação à representação sensível do objeto, subsume-se à inteira faculdade do entendimento para um conhecimento em geral. Ambas as faculdades se animam e se reforçam: a imaginação, na liberdade do esquematismo sem conceito, e o entendimento, em sua inteira legalidade indeterminada.

Se não há conteúdo a priori num juízo de gosto, a faculdade do juízo puro é “subjetivamente para si própria tanto objeto como lei”. O conteúdo empírico do prazer em si (enquanto deleite corporal) não contém nenhum momento a priori, e não é mesmo possível deduzir da ligação de um sentimento a representações um fundamento de necessidade. Mesmo na dedução do a priori prático da liberdade, na segunda Crítica, na verdade o que se deduziu foi a determinação da vontade por um conceito de um domínio diverso da natureza. Tal conceito, portanto, não poderia ser fundamento de prazer como fim representado, mas, na medida em que

o ânimo se determina por tal princípio, pode ser pensado (o efeito de qualquer determinação da faculdade de apetição é um sentimento de prazer). No domínio estético, igualmente, não é o prazer que se liga necessariamente ao ânimo, mas a regra universal não demonstrável da validade universal desse prazer. Visto que não há matéria alguma na determinação do sentimento de vida (nem deleite, nem conceito da natureza, nem lei da liberdade), o princípio de subsunção é a própria condição formal subjetiva do uso universal da faculdade do juízo em geral, e desde que eu admita em todo homem uma identidade dessas condições como fundamento da comunicabilidade do conhecimento e que eu considere no juízo simplesmente a forma da ligação, posso imputar a priori o prazer que sinto a todos (KANT, 2016, p. 144).

8 A ARTE LIVRE: ESPÍRITO E MECANISMO

Kant diferencia a arte, enquanto obra e fruto de uma atividade de produção, da natureza como efeito de ações em geral (KANT, 2016, p. 158). Uma obra faz-se “mediante a liberdade”, e é isto que diferencia as produções humanas das “produções” da natureza – seus puros efeitos. Abelhas nos parecem verdadeiros artistas, mas, na medida em que não têm a liberdade de representarem para si seus próprios fins, não o são. A forma efetiva da colmeia não depende de um conceito que as abelhas tenham dela; na verdade tal obra é um puro efeito do instinto e pertence ao domínio da natureza, embora nós a possamos ver como arte graças a uma visão analógica. A natureza só pode ser considerada como arte se nós a atribuirmos a uma vontade transcendente que a tenha representado e efetivado, mas isso já é uma visão da nossa liberdade²⁹ (KANT, 2016, p. 159).

Arte também se distingue de um mero saber, e, portanto, da ciência. Arte é habilidade humana, é poder de fazer, não apenas de representar-se com clareza os fins que se quer efetivar.

Além disso Kant distingue dois tipos de arte, a arte livre e o ofício - ou arte mecânica. A primeira deve ser uma ocupação por si mesma prazerosa no livre jogo do espírito, a segunda é essencialmente arte num sentido aristotélico, isto é, técnica ou habilidade de produzir mecanismos, independente do prazer que se tem com isso, visando a um efeito recompensador ou útil. Sem mecanismo, porém, não existe arte livre: sem limite e coerção o espírito se volatiliza (KANT, 2016, p. 160).

²⁹ Embora os animais tenham uma capacidade estimativa que muitas vezes nos impressiona por seu teor de “criatividade”, isso não significa capacidade de pensar e escolher fins para si (somos nós que, ao fazermos isso, percebemos tal riqueza *como se* se tratasse de um artista prolífico). Embora as “obras” da natureza como um todo sejam de uma variedade impressionante, e mesmo num nível específico, as respectivas causas, em sua individualidade, não podem escolher seus fins e representar outros do modo como acontece com o ser humano (abelhas fazem colmeias, enquanto o ser humano pode escolher entre uma catedral, um elevador, e um bolo de camadas). Não se trata de negar a riqueza “criativa” da natureza, mas de fazer uma distinção essencial para percebê-la de maneira menos contaminada por nosso próprio modo de ser e assim compreender a tensão, como sublinhada por Kant, entre arte e natureza.

9 A IMPORTÂNCIA DO CONCEITO NA ARTE

Para Kant o conceito é importante numa obra de arte por duas razões: 1) é ao ter a intenção de realizar uma obra, isto é, ao representá-la como fim, que o artista pode construir um mecanismo (a parte física da obra, que segue regras empíricas); 2) é a partir da apresentação de um conceito temático dispositor que o artista pode ampliá-lo esteticamente numa ideia. Nos termos de Kant o artista genial se distingue dos outros pois ao apresentar um conceito ele o amplia, isto é, expressa ideias estéticas (KANT, 2016, p. 170) e, nessa expressão, deixa aparecer o inefável de sua singular proporção das faculdades do ânimo, ou seja, o traço de um estilo singular, a “marca” genial que inaugura um novo paradigma na arte (KANT, 2016, p. 175).

Para Kant, a forma da beleza pode ser definida como expressão de ideias estéticas, mas na natureza a própria coisa, sem conceito, basta para expressar tais ideias (por associação) (KANT, 2016, p. 178). Ao vermos uma bela planta, é como se a natureza se comunicasse conosco a partir de um jogo de meras formas, sem conceito, independente de termos um conhecimento profundo de botânica, de jardinagem, medicina etc. A natureza, em suas formas belas, se parece com arte bela (isto é, parece, assim como obras de arte, ter uma intenção comunicativa). Já na arte bela, porém, a ideia estética deve ser expressa a partir de conceitos dispositores pelo simples motivo de que o artista não pode partir de puras formas, como a própria natureza, para criar suas obras, mas de concepções sobre a arte e a natureza e de temas que herdou de uma tradição (vide a diferença entre obras de diversos povos e épocas). A diferença da forma bela na natureza e na arte fica evidente quando constatamos que numa obra uma cena degradante ou objeto considerado desagradável pode ser representado de maneira bela, como a pobreza das plantadoras de Van Gogh ou os bêbados de Frans Hals. A beleza natural é forma de uma coisa, a beleza da arte é a de um modo que o artista encontrou para representar uma coisa (KANT, 2016, p. 168).

O artista comum apenas apresenta de maneira bela certos conceitos (por exemplo os confortos da vida doméstica ou as virtudes de um santo através de uma pintura), mas o artista genial tem uma imaginação tão rica que é capaz de ampliar esteticamente tais conceitos “motivo” a partir da produção de um jogo formal inusitado de representações da imaginação (KANT, 2016, p. 169). Essas representações, com as quais ele tinha intenção de apresentar conceitos, estão como que imbuídas de seu espírito singular, e dão tanto a pensar (através de ricas associações) que não podem por sua vez serem subsumidas num conceito de coerção como acontece na arte mecânica e utilitária (de mera apresentação de conceitos, como uma boa arte

didática religiosa ou um retrato acadêmico) (KANT, 2016, p.174). Dessa maneira fecha-se o círculo em que se move Kant: se a natureza bela parece comunicar-se como arte, a arte bela genial parece tão profunda e singular como a natureza, que não se identifica com os fins que nós descobrimos nela através da ciência (KANT, 2016, p. 162).

Essa ampliação fica bastante clara no jogo de representações da poesia, em que diversas imagens e sons se associam de maneiras variadas resultando continuamente em novas leituras. Por exemplo: um jogo de frases com ave, verde, árvore e vento, em que as aliterações do “v” apontam para parentescos entre os objetos, construindo paisagens sempre novas de acordo com o modo com que os versos se dispõem na leitura, com o tom de voz com que se lê, a velocidade, e mesmo com a fonte com que é impressa etc. É possível dizer que uma obra de arte bela trata por exemplo do amor, ou que representa muito realisticamente a anatomia humana, mas jamais defini-la assim, ela não se reduz à mera função de apresentar um conceito, tanta é a liberdade de associações possíveis no jogo da leitura de uma obra genial (bela). Um tema como o nu feminino, bastante comum na história da pintura, pode ser representado e expresso de tal forma que contribua para mudar (ampliar esteticamente) o conceito que temos do papel da mulher na sociedade, como acontece na composição da *Olympia*, de Manet. Tendo, pois, consciência de que o papel da arte não é o de imitar a natureza bela mas o de ampliar esteticamente nossos conceitos e conseqüentemente nossa forma de pensar sobre a natureza e o mundo, o artista pode inclusive tomar como conceito tema de sua obra o próprio papel do mecanismo e ampliá-lo esteticamente através da beleza.

A arte moderna em grande medida se identifica com o esforço de explorar as regras empíricas de composição formal, para jogar com elas de maneira singular, com espírito, seja em obras com tema “objetivo” ou consideradas “abstratas”. Na pintura, por exemplo, procura-se ampliar o papel do suporte da tela, dos veículos materiais, dos pigmentos, das texturas, do modo de disposição das figuras, do jogo das cores etc. Mas essa ampliação se dá justamente pela imaginação produtiva e pela experimentação poética, porque é estética, e não numa ponderação teórica. Nas obras com motivos figurativos, com referencial objetivo, em que formas naturais são reconhecíveis, o foco do desenho não está mais na imitação ou domínio científico da natureza a partir da técnica (projeto renascentista) nem na criação de uma segunda natureza ou recuperação de uma natureza mais perfeita a partir da primeira (idealismos, romantismo), mas na ampliação estética, pelo jogo formal de representações - expresso na composição -, dos conceitos que associamos aos entes naturais - e não para chegar a novos conceitos de definição mas para abrir o mecanismo e o conceito de natureza ao espírito de leitura. O artista não pretende demonstrar a beleza deste ou de outro mundo para um espectador

passivo, mas estimulá-lo a ampliar e recriar a sua vivência sensível deste mundo através do gesto expressivo na representação bela da obra. A beleza na arte moderna muitas vezes parece ter ido embora, mas o que foi abandonado é a representação descritiva do belo natural por meio da fixação da beleza por conceito, o que nos deixa sem chão até que aprendamos a enxergar a beleza própria da arte – da posição originária entre sensibilidade e liberdade num sentimento de finalidade pura, sem intenção, ao meio da natureza. Muitas vezes o artista moderno até escolhe estrategicamente representar o feio ou o informe para que o espectador se volte à beleza da composição, à maneira bela com que as regras de composição e de produção do mecanismo físico da obra são consideradas numa obra singular. E num momento posterior, obras como as pinturas de Pollock tentam ir além das regras que já se estavam estabelecendo para domesticar os avanços formais de fragmentação e desconstrução da composição (um peso aqui para equilibrar outro acolá etc.), mas ainda assim o sentimento de unidade permanece, e independente de uma referência lógica. O esforço da arte pode ser traduzido a grosso modo como a tentativa de estar sempre redissolvendo o modo de compor (de encontrar unidade puramente sensível na acolhida criativa pelo sujeito através do sentimento da finalidade pura) quando um paradigma passa a coincidir com regras nas obras dos imitadores. A arte precisa esconder a beleza, diria John Cage (DANTO, 2015, p. 46).

O que a arte moderna faz é mudar o foco da obra acabada para a temporalidade da leitura criativa - e, para não transformar a leitura criativa em mero devaneio, reforça a importância básica de se respeitar a percepção da composição singular de cada obra como unidade comunicativa. Suas diversas vertentes mostram que o papel do espectador não é apenas o de ser tomado passivamente por sentimentos nem o de entender ou expor o sentido lógico de uma obra estática, mas de recriá-la a partir de uma composição dada – o que também não significa já puro engajamento prático (como na montagem investigativa de um “quebra-cabeças do sentido” ou na ação política). Por um lado, essa composição é fruto da imaginação do artista e de suas intenções comunicativas, e por outras tais intenções só chegaram até o espectador a partir de diversas outras leituras realizadas na história da arte, seja por teóricos ou por outros artistas que o sucederam. A beleza é, para Kant uma forma que, embora conforme à legalidade do entendimento, não se deixa subsumir sob qualquer conceito explicativo. Assim, o espectador, uma vez que esteja tomado sensivelmente pela beleza formal da obra, encontra-se num jogo imaginativo de leituras possíveis a partir da sua composição singular. A experiência estética tem esse teor pendular, temporal, a partir da unidade da obra: a sensação é a de que a recebo na medida em que a produzo em mim ou de que tenho o poder de produzi-la de maneira autônoma

justamente porque posso recebê-la como totalidade pela primeira vez³⁰ (privilégio do leitor, enquanto o produtor da obra efetiva tem dificuldades de se desvincular do processo e se colocar como leitor, de ter acesso à obra “pura”).

Em Kant essa virada da obra estática para a temporalidade da intuição se expressa na comparação que ele faz das artes com os três momentos da comunicação humana: o conceito, associado à poesia, cuja temporalidade é clara; o som, associado à música, de temporalidade também evidente; e o gesto, associado às artes aparentemente estáticas da pintura, da escultura e da arquitetura. Isto é, o momento comunicativo nessas três artes está na singularidade do gesto através do qual a imaginação produtiva amplia esteticamente a cena representada ou as formas materializadas. O gesto pode ser entendido tanto como o gesto das figuras representadas quanto como o gesto do artista que efetivou a obra – enquanto meio de manifestação de si - e do leitor que terá de recriá-la na leitura. A pintura, a escultura e a arquitetura, porque são comunicação entre pessoas, devem ser tão temporais quanto a poesia/ literatura e a música, e exigem, como essas últimas, um engajamento de interpretação - estética, não lógico-objetiva - ao modo do recitador da poesia e do intérprete musical. Essa mudança de foco transforma o olhar e a postura do espectador não só com respeito às obras produzidas no período, mas a toda história da arte.

³⁰ Greenberg vivenciava isso de maneira caricata: não queria olhar para a obra até que ela estivesse pendurada e disposta de maneira perfeita para sua pura visualidade... típico de seu formalismo.

10 SOBRE A COMUNICABILIDADE DO SENTIMENTO INTERNO NA RELAÇÃO ENTRE BELO, SUBLIME E PERFEITO

10.1 O BELO E O SUBLIME: PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES

Numa primeira vista, sublime e belo parecem incompatíveis, e Kant mesmo só faz frisar as diferenças entre os dois tipos de juízo puro na busca de delimitar bem seus objetos, de tal modo que nossa impressão de leitor é que as situações em que ambos se apresentam seriam totalmente diferentes. Contudo, se Kant privilegia de forma enfática o sublime na natureza, especialmente nos seus objetos que não estão excessivamente contaminados, domesticados, por nossos conceitos de fim, fato é que dois dos exemplos mais importantes que ele dá como suscitadores do sentimento sublime são obras de arte bela: as pirâmides do Egito e o interior da Basílica de São Pedro (KANT, 2016, p. 98). O que só acentua sua afirmação de que o sublime está no modo de pensar, não exatamente na forma do objeto - que, embora tenha limites reconhecíveis em outros momentos, ao nos afetar como sublime nos ocasiona uma situação bastante paradoxal: afinal um objeto informe pode aparecer (KANT, 2016, p. 91)? Que tipo de legalidade me mantém no mundo fenomênico quando já não encontro unidade intuitiva?

Beleza é abertura formal ao conhecimento empírico, justamente ao evitar a identificação total do objeto intuído com um fim prévio à intuição singular. A forma da beleza amplia o conceito do objeto enquanto natureza ao nos fazer vê-la como arte, isto é, como uma unidade no puro sentimento de causalidade interna (KANT, 2016, p. 59 e 90); ou enquanto aparece como natureza, no caso da arte, pois a beleza dissolve o caráter coercitivo das regras do mecanismo intencional, e a obra aparece aberta ao conhecimento como se fosse um ente natural, cujo fim absoluto *ainda* não se conhece (KANT, 2016, p. 162). Já o sublime estabelece uma disposição do ânimo diversa, através do uso da natureza para um outro tipo de legalidade que não a do conhecimento fenomênico. É a disposição a um pensamento que – assim o sentimos – ultrapassa as formas a priori da sensibilidade, mas não as nega, e não é correto mesmo dizer que a objetividade do objeto se perca no sublime (afirmação que sustentaria uma falsa necessidade de abstração nas artes). Montanhas são sublimes, o vasto oceano, tempestades, ruínas de fúrias naturais etc. (KANT, 2016, p 103 e 109). Tais objetos elencados pelo próprio Kant aparecem, e predicamos o sublime como uma espécie de propriedade deles, mas se no belo estamos placidamente ligados pela forma a uma representação dada da coisa *enquanto determinada por seus conceitos*, de tal modo que frequentemente confundimos beleza com

conhecimento, isto é, *mais uma* propriedade do objeto – ou até mesmo uma propriedade suprema, que nos daria um conceito confuso de sua perfeição – no sublime o foco é o movimento da imaginação que se sente violentada, *na reflexão, por aquele objeto particular*, como se ele mesmo não se deixasse ver, ou se ocultasse, ou, ainda, apresentasse seu fundamento verdadeiro como não intuível *por nós*, embora irresistivelmente o pensemos no juízo (KANT, 2016, p. 89).

No sentimento próprio do belo demoramo-nos no objeto, já no sentimento que nos ocasiona o sublime nós nos voltamos para dentro, não temos a sensação de estarmos conhecendo a qualidade de algo enquanto singularidade nos limites da *sua* figura, mas de possuímos o poder de ordenar aquela pluralidade fenomênica da maneira adequada aos *nostros* limites. É um poder que se apresenta como análogo a um instinto próprio do homem, a um dever como que de sobrevivência para nossa razão prática, avesso a elucubrações: é revelação de nossa destinação. O sublime é a revelação estética (na pura reflexão) de podermos nos proporcionar à natureza de acordo com nossa destinação própria, que é supracensível, determinada pelo conceito da liberdade. O que é essencial ter em mente é que, para Kant, mesmo o belo é interessante para a razão: o ânimo, na sua faculdade prática pura, se interessa imediatamente pela *existência* de algo belo, na medida em que a complacência desinteressada que se liga à sua representação é um sinal de que a natureza é compatível com a objetivação das ideias, as quais, ao determinar meu ânimo, causam um sentimento igualmente desinteressado na existência de algo (sentimento de prazer negativo ou respeito, o sentimento moral, que no entanto produz um interesse pelas leis determinantes da liberdade) (KANT, 2016, p. 155). O sublime nos põe conscientes de nossa capacidade de superar a natureza quando ela se revela - para nós! - como caótica e ameaçadora. Mas justamente esse tipo de consciência pode nos desvincular de uma visão demasiado mecânica da natureza, em que os fenômenos são representados em suas formas como fundamentados em nosso interesse (identificados a fins objetivos de utilidade), e abrir passagem para a reflexão desinteressada da beleza. A natureza, quando aparece como informe, é respeitada em seu caráter insondável e incapturável pela nossa apetição, e assim nos sentimos libertos de um projeto mesquinho de ciência e técnica que almejaria uma intimidade absoluta com os seus procedimentos. O senso de forma, nesse sentido, pode ser resgatado pelo sentimento da destinação supracensível - na medida em que deve acontecer ao meio dos fenômenos, que só nos são dados em figuras espaço-temporais. No belo percebemos de fato a capacidade da natureza de acolher as ideias, de ser dócil a elas. No sublime percebemos nossa capacidade de continuarmos nos determinando pela razão mesmo quando não encontramos mais tal docilidade na natureza. Mas em ambos os casos as formas da

natureza são representadas sem conceito de fim, sem projeção de nossos interesses. Podemos mesmo dizer que o sublime nos conscientiza esteticamente da capacidade regulativa e ordenadora das ideias, teóricas e práticas, e assim nos estimula a conservar e produzir coisas belas como coisas de valor inestimável (valor para nossa liberdade prática no desinteresse do sentimento de vida). Somos movidos a conservar e produzir puras formas belas por um interesse em última instância moral que, no entanto, não se fundamenta num dogmatismo de fim.

10.2 PERDER DE VISTA PARA VER

Para que haja o sentimento de uma violência na intuição como faculdade de apresentação sem prejuízo da representação do objeto (para que possamos denominar uma montanha *ou* o oceano *ou* ruínas como sublimes) evidentemente não podemos estar ligados, na afecção, à coisa de fato. No sublime como que perdemos de vista para ver: seja pela confusão entre o distanciamento ocular e a intimidade que nos engole, caso do sublime matemático; seja por uma distância física ou na memória, pela qual nos representamos como seguros diante de um fenômeno do qual não seria possível escapar inteiro, caso do sublime dinâmico. Perto demais de uma grande catedral sentimos sublimidade não por uma alteração no seu conceito, mas porque a imaginação ultrapassa a si mesma nessa nova apreensão inusitada de algo que antes coincidia, como unidade, com a temporalidade da nossa intuição em sua figura espaço-temporal. Tal coincidência se dava a ponto mesmo de podermos receber a forma livremente com a imaginação produtiva, enquanto bela, como se nós mesmos a estivéssemos produzindo na reflexão: sensação de “indistinção” de percepção e representação, de o mundo poder vir a ser produção nossa. Aqui o poder regulativo das ideias de mundo e alma se faz de algum modo sentir e ver, mas, se o “vir a ser” é confundido com uma produção já no presente, o maravilhamento da beleza leva à tentação de interpretar a experiência estética como uma espécie de abandono parcial do fenômeno, e a uma inversão do “espelho da arte”: cremos, então, que a imaginação produtiva possa apresentar o mundo por si mesma. Kant distingue a natureza vista como arte no juízo estético puro e a natureza tomada como arte efetiva no juízo teleológico (KANT, 2016, p. 162). Podemos dizer que o caráter produtivo da imaginação livre no sentimento da pura reflexão (juízo do belo) não pode efetivar nada; por outro lado, a conformidade a um fim (intencionalidade objetiva) que determina nossa vontade na efetivação

de um mecanismo pode ter seu caráter coercitivo “dissolvido” pela liberdade do sentimento inspirado de unidade (sentimento genial).

O ultrapassamento inédito do sublime causa prazer graças à conformidade com uma legalidade nova, que não tem a ver com o conceito de natureza, embora – assim o sentimos – a suporte como seu fundamento de unidade. Se no belo como que descobrimos a natureza como promessa de cognoscibilidade na experiência, no sublime encontramos o princípio ordenador de seu conceito quanto ao que dele jamais pode ser objeto de experiência. A unidade total das ideias da razão, nas palavras de Höffe, constitui uma objetividade indeterminada necessária para o processo de pesquisa (HÖFFE, 2013, p. 256). No sublime não espiritualizamos a natureza nem abandonamos os fenômenos, o que seria desesperador e mesmo louco – ou mesmo significaria a própria morte, no caso do sublime dinâmico – mas consideramos nossa capacidade prática como coincidindo com seu substrato mesmo quando não podemos apresentar suas aparições para uma unidade do entendimento. Na verdade, “mundo” é para Kant uma das ideias da razão, que ultrapassa toda possibilidade da experiência mas é princípio unificador transcendental para a sistematização das leis empíricas. No sublime nós nos sentimos ameaçados por um fracasso da apresentação *apenas* na reflexão formal, afinal sabemos que não estamos sofrendo nenhuma desordem psicológica ou cognitiva... a Catedral continua existindo à nossa frente bem como todo o resto do mundo previamente reconhecível, representável e mensurável. Ao passar efetivamente por ruínas de um tufão quem não sinta tristeza e luto ao invés de sublimidade claramente sofre de uma atroz falta de empatia, mas numa representação da desolação numa obra do artista contemporâneo Kiefer – por uma maneira de pensar – à tristeza se liga respeito: perdemos de vista por um momento a guerra e o desastre natural, em sua total loucura e imprevisibilidade destrutiva, sem esquecer de que existem, e, assim, livres da afecção destruidora, podemos enfim pensá-los, sem qualquer prejuízo para seu conceito - ou: podemos pensar redimensionados por eles - abrimos o mundo através do eu na superação da esfera biológica. Sentimo-nos livres e fortalecidos por essa capacidade: o sublime nos dá a dimensão da superioridade das ideias frente aos conceitos do entendimento, bem como a dimensão de sua necessidade como ponto de fuga e constante tomada de fôlego para o progresso das diversas ciências e para a nossa razão prática.

10.3 O SUBLIME E A OBRA DE ARTE

Perder de vista para ver é o que faz a imaginação não só frente ao sublime (com respeito a ideias da razão), mas também num certo sentido quando se trata da produção da beleza, através da arte do gênio (com respeito a ideias estéticas). Isso não ocorre na beleza da natureza a não ser que o homem de gosto passe do mero juízo para um estado inspirado, e, ao meio dele, se encontre determinado por representações confusas de uma obra possível, isto é, engajado por uma causalidade *objetiva*, o que é algo que Kant parece indicar em seu conceito de visão bela, contraposta a de objeto belo (KANT, 2016, p. 87). Com ideias estéticas o gênio apresenta um conceito de tal modo que se destitui de sua capacidade de subsunção, mas sem que seja negado ou derruído: a guerra suscita variadas associações de imagens e sentimentos na *unidade* formal de um poema de Yehuda Amichai, de maneira que nossa capacidade de pensar e nos determinar com liberdade no mundo aparece fortalecida *mesmo* pela guerra e apesar dela - beleza sublime. Podemos perdurar ao meio dos fenômenos mais hostis se nos deixamos guiar por ideias. Difícil pensar a poesia no sombrio século XX sem a evocação, através de seu jogo formal de ideias estéticas, do poder das ideias da razão em sua determinabilidade de nossa vontade. Um sentimento muito comum frente a arte desse tempo é o de estar na presença de uma totalidade outra que a da unidade da figura, ou do poema, ou da música, uma totalidade sentida que não é conforme a descrições objetivas (como a unidade da figura bela³¹), mas que suspende formas destroçadas ou fragmentárias numa unidade misteriosa e flagra a imaginação não apenas na sua liberalidade mas numa ocupação afeita ao sentimento moral.

Podemos aproximar sublime e belo a partir do gênio, pois o gênio produz, sem intenção, ideias, enquanto o homem de gosto no sublime, sem intenção, as apresenta para si. Podemos partir das evocações possíveis entre nossa maneira de pensar no sublime e a compreensão da arte como expressão genial de ideias estéticas. E isto significa: entre a afinidade prática-moral de nosso pensamento, que se revela esteticamente como violência da sensibilidade na representação, e a capacidade de atingir, pela violência da poiesis na natureza enquanto matéria (meios de uso para nossos fins), um máximo na representação imaginativa que sentimos como capaz de “competir”, de uma maneira que os conceitos não são, com o máximo das ideias da razão (KANT, 2016, p. 171). O poder do gênio é sublime na medida em que aparece como o

³¹ “A conformidade a regras que conduz ao conceito de um objeto é na verdade a condição indispensável (*conditio sine qua non*) para captar o objeto em uma única representação e determinar o múltiplo da forma do mesmo”. (KANT, 2016, p. 86)

poder de reformular tiranicamente a natureza a fim de conduzi-la à conformidade a uma legalidade que a ultrapassa em seus conceitos empíricos (mesmo que a uma legalidade *indeterminadamente* suprassensível).

A partir disso poderíamos explorar, inclusive, as diferenças entre um modo belo de representar fenômenos sublimes e um modo sublime de representar fenômenos belos - este último pela associação no modo de compor e pincelar um corpo belo, por exemplo, que rompa com o caráter descritivo da imaginação: um rosto jovial e delicado construído com pinceladas “espaçadas” faz com que deixemos de ver para ver: apresentação negativa da alma do jovem ou da ideia de uma efemeridade da forma bela miraculosamente preservada graças ao gênio na pintura e sua maneira de pensar sobre o objeto belo: há um substrato perdurável. A beleza é sentida como indicação de algo que deve perdurar. O sublime é sentido como a revelação de uma unidade absoluta como substrato de toda aparição formal no fenômeno. O perdurável na intuição indica o absoluto que não se pode nunca intuir positivamente - mas negativamente sim, no sublime.

10.4 O CONCEITO DE PERFEIÇÃO E O IDEAL DE BELEZA

É uma expressão do inefável - da singularidade do caráter e do ânimo - o que Kant expõe quando analisa como se constrói o único ideal de beleza possível, a humana, para o qual se aliam 1) a ideia estética normal do homem, que em si não provoca nenhum prazer puro além da harmonia acadêmica (o mero fato de não ser desconforme) (KANT, 2016, p. 76); e 2) o caráter do humano perfeito como efeito estético nas irregularidades e dessimetrias físicas, como expressão de uma ocupação singular, movida por algumas faculdades mais do que outras, ao passo que a regularidade do rosto nos aparece como falta de caráter, sinal de uma vida prática macilenta, insípida, indiferente (KANT, 2016, p. 78). A partir disso também podemos investigar uma aproximação entre belo e sublime na nossa experiência estética - ora, o dever moral implica muitas vezes ir de encontro ao interesse dos sentidos e mesmo à atividade da imaginação. Mas é preciso já fazer um ajuste: no caso do ideal de beleza, assim como posto por Kant, não há sensação desagradável suscitada pelas irregularidades. A representação da beleza, na verdade, só ganha com elas: a regularidade geométrica nos aparece esteticamente como tediosa, sua conformidade é objetiva. Formas arredondadas, construídas a partir de círculos e dispostas de maneira singular numa composição podem ser ajuizadas como belas, mas um círculo puro e simples, não. No círculo o conceito se sobressai à intuição, e não podemos ser

livres na maneira de receber a unidade formal pela imaginação produtiva, não há material para a liberalidade do jogo das faculdades de representação no reconhecimento do mundo (KANT, 2016, p. 85). Irregularidade, assimetria, complexidade formal, portanto, não necessariamente se identificam com desconformidade, mas são necessários ao sentimento puro de vida. Não é difícil perceber, contudo, como se aproximam, não na qualidade mas na quantidade, do tipo de representação que nos suscita o sentimento do sublime: quanto mais informação temos de apreender na medição estética das partes para a compreensão de um todo unitário, mais difícil essa compreensão fica, posto que na intuição progressiva as primeiras partes se arrefecem na memória à medida que novas são apreendidas. O sublime, lembremos, não tem a ver com a qualidade da representação, mas com o descompasso entre parte e todo - é uma questão de quantidade, portanto. A disparidade entre a temporalidade exigida para a apreensão e a compreensão unitária da imaginação para a apresentação do múltiplo da intuição ao entendimento é sentida como uma apresentação negativa da ideia de uma quantidade absoluta que deve ser atingida em tentativas infinitas, e a qual então pensamos (se somos previamente determinados por ideias), mas sem poder intuí-la.

Ora, é o que acontece quando a quantidade de pinceladas constitutivas do todo de um rosto de expressão muito complexa (cuja personalidade ou alma parece segredar-se na intuição na medida mesma em que se revela pensável como unidade negativa da totalidade do rosto) é sentida como desconforme à mera ocupação descritiva da imaginação (para conhecimento empírico): num Rembrandt há pinceladas demais dispostas umas sobre as outras como verdadeiros aglomerados cósmicos, porém cada parte do rosto, caso possamos focar nossos olhos nela, se revela um mundo a parte bem coeso, assim como a simplicidade do todo se conserva. Já num rosto de Velásquez a sensação é de que há pinceladas de menos, e que a relação entre a unidade da totalidade e as partes como unidades de medida estética é descontínua, inexplicável - parece haver algo como um atalho etéreo entre parte e todo: deixamos de ver para ver: nessa “pobreza” de material intuitivo pensamos ver o espírito como princípio vivificador da ideia estética, mas não há um salto dos fenômenos para o mundo do espírito: muito pelo contrário, o suprassensível é sentido como que à base da objetividade indeterminada dos fenômenos. Nesse caso, a disparidade sublime entre parte e todo no modo de representar - não na percepção - em nada afeta a beleza do rosto enquanto rosto e mesmo da composição das pinceladas no que têm de qualidade bela, ligada a atrativos. Da mesma maneira numa obra abstrata. Na verdade, o sublime é o objeto estético por excelência da arte abstrata, a misteriosa relação entre parte e todo que se intercambiam dentro dos *nossos* limites - enquanto somos “determinados” na atividade de apresentação da imaginação por ideias da razão sem

podermos determinar quais: à vista de um Rothko não experienciamos positivamente nem a alma, nem o divino, nem a essência do mundo cultivado (as ideias regulativas) - e não parecem obedecer, no sentimento de unidade, os limites objetivos da tela mas justamente absorvê-los na apresentação negativa de uma totalidade que não se pode intuir, mas se sente e se pensa³². As pequenas aquarelas de Morandi e as enormes pinturas a óleo de Rothko são belas, a despeito do desconforto do sublime e do sentimento de respeito - não apenas de singeleza, harmonia ou agradabilidade - que suscitam. Fenomenologicamente podemos dizer que vivenciamos ambos os objetos de acordo com a maneira como vemos a pintura, e graças à coesão do todo essas vivências se intercambiam gerando sentimentos complexos.

10.5 A BUSCA DA ESPONTANEIDADE: POLLOCK E A SOCIEDADE DO CANSAÇO

Diante de uma obra do expressionismo abstrato (mas não só desse movimento) sentimos que nos aparece como bela a *phrónesis* do artista, isto é, sua capacidade de agir com destreza diante do acúmulo de acidentes que a todo momento parecem prestes a dizimar o sentimento de vida. O que é fascinante num belo quadro abstrato como um Pollock³³ é a capacidade de abrir-se à contingência como singularidade necessária para o todo do sentimento de unidade: nada aparece nem como desprezível nem como coerção numa pintura bela. O milagre de uma pintura ajuizada como bela (qualquer uma) é que nem acaso nem conceito prendem o puro sentimento de vida. É errôneo pensar que Pollock desprezou o conceito, numa atitude de trapaça, para atingir uma liberdade “preguiçosa”. Na verdade o que ele mostra é que a pintura abstrata – no movimento espontâneo - é a mais fácil de ser presa do conceito: se o sentimento de vida não é respeitado a cada instante o artista se vê imitando um efeito conseguido³⁴. O

³² “(...) é necessário abandonar a ideia usual de ‘Forma’, isto é, um começo, meio e fim, ou qualquer variação desse princípio – como a fragmentação. Nós não entramos na pintura de Pollock por nenhum lugar (ou centenas de lugares). Qualquer lugar é todo lugar, e nós mergulhamos e emergimos quando e onde pudermos. Essa descoberta levou a comentários de que sua arte dá a impressão de estar indo para sempre (“*going on forever*”) - um discernimento correto que sugere como Pollock ignorava os limites confinantes do campo retangular a favor de um contínuo ir em todas as direções simultaneamente, *além* das dimensões literais de qualquer trabalho.” (KAPROW, 2003, p. 5).

³³ Uma obra exemplar do estilo de Pollock é *Convergence*, de 1952, pertencente à galeria americana Albright-Knox. Suas dimensões são 237.49 x 393.7 cm. Uma boa reprodução fotográfica pode ser encontrada no site do projeto Google Arts and Culture: <https://artsandculture.google.com/asset/convergence-jackson-pollock/rgFoAwFLiZvHqQ>. Acesso em 17/01/2020.

³⁴ O mito da espontaneidade transforma muita gente em instrumento e maquinário para concretizar o projeto de outros, como bem diagnosticado por Byung-Chul Han em “Sociedade do cansaço”. Para Han (2015) passamos de

maneirismo é uma ameaça muito maior na pintura abstrata pois o artista não tem tarefas pictóricas com que se distrair de seu próprio ânimo. Numa pintura figurativa o gênio muitas vezes se revela em áreas de menor importância para o tema, como em algumas folhagens ou no “pontilhismo” da luz nas árvores à distância, porque o artista estava menos tenso e menos entregue à própria vaidade, e sua arte torna-se livre, seu espírito pode finalmente falar. A escrita automática do surrealismo é interessante como proposta, mas só gera maneirismos se é adotada como método. Segundo o artista Allan Kaprow num ensaio sobre Pollock em seu livro “*Essays on the blurring of art and life*”, o grande pintor do expressionismo abstrato entendeu a diferença entre o meramente automático e o “diarístico”:

Ele criou algumas pinturas magníficas. Mas também destruiu a pintura. (...) Por exemplo, o ato de pintar. Nos últimos setenta e cinco anos o movimento aleatório da mão sobre a tela ou o papel tem se tornado cada vez mais importante. Golpes, borrões, linhas, pontos, se tornaram menos e menos presos a objetos representados e passaram a existir mais e mais por eles mesmos, autossuficientes. Mas do impressionismo até, por assim dizer, Gorky, a ideia de uma ordem para essas “marcas” era explícita o suficiente. Até o Dada, que propôs ser livre de tais considerações como ‘composição’, obedecia a estética cubista. Uma forma colorida balanceava (ou modificava ou

uma sociedade imunológica, isto é, que luta para vencer o estranho, a alteridade, o negativo, para uma sociedade da máxima posituação: a diferença já não deve ser expulsa, mas é mais e mais acumulada sem discriminação, o que gera uma estafa da qual é muito mais difícil de escapar do que de um cansaço gerado por um inimigo delineável. O mito do sujeito que empreende a si próprio gera indivíduos completamente entregues a si mesmos que logo se estafam e podem ser controlados de maneira muito mais efetiva do que se dava anteriormente quando havia a imagem clara do patrão, da empresa, da igreja etc e a garantia do tempo negativo de descanso. Isso fica também evidente no ecletismo da arte contemporânea, marcada não mais por embates de movimentos antagônicos, mas pela atividade curatorial incessante que reúne às vezes em espaços minúsculos vinte ou quarenta artistas com recortes temáticos bastante genéricos, o que só dilui mais e mais a força da arte. Arendt parece pensar de forma parecida quanto à dificuldade de escapar à coerção no ensaio “A crise na cultura”, da década de cinquenta: é cada vez mais complicado para o indivíduo cultivado, no sec. XX, sair da esfera artificiosa e kitsch da “nobre sociedade” para viver uma vida mais vigorosa e autêntica em outras comunidades (a comunidade rural, o partido revolucionário, a minoria homossexual etc.), porque a sociedade agora foi dissolvida numa sociedade de massas e a cultura é consumida como uma atividade biológica de entretenimento. Não há uma negatividade a ser abolida, não há uma negatividade para onde escapar. Como descrito por Han, o ápice desse processo ocorre quando a coerção já não aparece como vinda do outro mas é exercida pelo próprio indivíduo isolado submetido à sua postura “espontaneista” e *multi-tasking*. Em Arendt a questão era o aumento do tempo de descanso de uma parte do todo social dedicada a consumir entretenimento. Para Han, o problema é o desaparecimento do tempo negativo mesmo no momento do descanso – eu acrescentaria: desaparecimento da atividade da reflexão, perdido pela digestão da cultura em entretenimento, como exposto por Arendt. Podemos dizer que há uma grande confusão entre singularidade e particularidade: o singular não se pode encontrar nunca separado, mas só na interação com o conjunto: é o que torna as partes de uma obra de arte essenciais para seu todo, independente de podermos ou não podermos, como em Pollock, *classificá-las* em si (este pedaço do braço, este traço, este ponto etc.) e em referência ao todo. Yves-Alain Bois diagnostica como o *insight* de Matisse a necessidade de retomar o desenho como expressão singular congregadora das partes após sua intensa entrega ao divisionismo: tomar o ponto pictórico como unidade mínima de construção da pintura transforma a superfície num acúmulo nervoso, numa excitação cansada de particularidades que não se integram num todo indissolúvel (BOIS, 2009, p. 3 a 80). Isso se a “receita” de Seurat é levada às últimas consequências, coisa que não se vê totalmente em nenhuma das grandes obras divisionistas, cujo desenho negativo dos recortes espaciais da paisagem acaba por dar movimento e integração à obra, além de que as “*taches*” acabam por acompanhar o sentido de alguns limites figurativos e a intensidade radiante do sentimento do artista.

estimulava) outras, e essas por sua vez se proporcionavam contra (ou a favor) do todo, levando em conta seu tamanho e formato - e a maioria dessas ações era bastante consciente. Em suma, relações entre partes e entre parte e todo, independente de quão inquietantes fossem, respondiam por cinquenta por cento da produção da pintura (na maioria das vezes era muito mais, talvez noventa por cento). Com Pollock, todavia, a chamada dança de gotejamentos, cortes, espremidos, borrões e tudo o mais que entre num trabalho colocou um valor quase absoluto sobre o gestual como marca de temporalidade (“*a diaristic gesture*”). Ele foi encorajado nisso pelos pintores e poetas surrealistas, mas, perto do dele, seu trabalho é consistentemente esquemático, arranjado, e cheio de sutilezas artificiosas – aspectos de um controle externo e treino. Com a imensa tela disposta sobre o solo, tornando assim difícil para o artista ver o todo ou qualquer secção mais extensa de “partes”, Pollock podia dizer verdadeiramente que ele se encontrava “dentro” de seu trabalho.” (KAPROW, 2003, p. 2, tradução nossa).

Pollock pintava *assim como* alguém que resolve os impasses do dia-a-dia: dentro de sua própria vida, sem enxergar a relação de seus diversos acontecimentos com a unidade da biografia como um todo finalístico, mas de tempos em tempos tentando, na reflexão, encontrar alguma unidade perdurável de propositalidade formal na maneira de representá-la - um psicólogo poderia dizer: de “ressignificar”, termo contudo perigoso, na medida em que pode resolver essa atividade num sequestro da elegância cega própria da vida, sem finalidade, por um sentido precoce, e por outro e depois outro. Pollock não dissolve a composição num engajamento puro, ou seja, na pura luta com contingências, o que tornaria a pintura tão caótica quanto a experiência mesma, mas provoca no “ambiente controlado” da tradição uma tensão contínua entre conformidade a fins (inclusive objetiva, afinal ele se propõe a fazer um mecanismo de tal e tal maneira, ele inventa sua receita) e acidentes que desemboca num sentimento de unidade no todo o mais afastado possível da coincidência com um fim previamente estipulado. É uma unidade sentida não como dada previamente – a começar pelo plano tratado como figura objetiva e a narrativa a ser retratada – mas como conseguida a toda prova pela atividade consistente da razão prática. O acidente em Pollock, diversamente do aleatório programático do surrealismo, não é maneirista, e por outro lado o acidental que associaríamos a um erro se confunde com a espontaneidade de seu gesto “autoral”, como na vida mesma – o efeito é de que em seu imenso dispêndio de tinta e forças não há desperdícios!, e não precisamos enxergar nisso um teor paradoxal: suas pinturas são uma apresentação mesma do que é o erótico. Pollock mostra que a pintura deve acontecer na singularidade do ânimo de quem se ocupa dela, que ela não se reduz a um reconhecimento de narrativas ou objetos e a uma relação entre eles que é dada por leituras prévias mas deve fazer-se a cada nova visão no dinamismo próprio do que é singular, incomparável, irrepetível, sem conceito: autonomia estética do espectador, que não está diante de um texto, de uma equação, de um quebra-cabeças, de uma essência etc.

10.6 A GESTUALIDADE GROTESCA NA BUSCA PELA BELEZA

A irregularidade “até perto do grotesco” (KANT, 2016, p. 86) se aproxima do sublime, mas acidentalmente. Isto é, no esforço do artista de produzir algo, na intuição, que não se deixe reduzir a um conceito, ele expressa ideias estéticas, que parecem por vezes, no puro sentimento interno, ser a apresentação negativa do tipo de conceito que não se deixa nunca intuir (ideias da razão). A busca do artista é antes de tudo de libertar a imaginação de seu uso ordinário para a determinação da experiência, busca essa que só gera arte bela, entretanto, se parece continuar trabalhando conforme uma legalidade. Um Turner tematiza o caos mas não é caótico, sentimos que o artista encontrou uma ordem para a natureza que já não é do entendimento, mas das ideias. Nós sentimos a partir da organização de sua representação, que se sustenta sem qualquer subsunção a um conceito empírico, uma apresentação negativa do tipo de conceito que não pode ser intuído mas apenas determina nossa maneira de pensar para a expansão indefinida da experiência (ideias teóricas e ideias práticas). O mais importante é que esse esforço não negue conceitos, mesmo o conceito de fim da própria pintura abstrata, quando nossa sensibilidade já pode entendê-la como, essencialmente, pura finalidade na composição de manchas, pois 1) beleza é sempre beleza de algo reconhecível, tomamos a forma da conformidade como se fosse uma qualidade, uma propriedade do objeto ao se revelar, como que pela primeira vez, em sua singularidade, e 2) o sublime não pode surgir da desconformidade objetiva, isto é, na destruição do fim conhecido ou no fracasso de se apresentar um conceito conhecido (que produzem respectivamente o monstruoso e o colossal). Sublime é desconformidade subjetiva, não foca na qualidade dos objetos que fazem parte do mundo cultivado, os quais indicam um evidente sucesso do entendimento em ordenar a partir de regras, e sim no fracasso pontual e repentino do entendimento para sequer encontrar uma unidade no fenômeno conforme ao trabalho infinito da imaginação, *mas sem recusar o fenômeno*, o que sentimos como o flagrante de uma ocupação do ânimo totalmente outra que o conhecimento empírico. O monstruoso na arte, como em algumas pinturas expressionistas, ou mesmo no dadaísmo, expressa muito mais uma revolta contra o orgulho dogmático dos homens de ciência e técnica, bem como de religião, do que a tranquilidade do homem frente a insuficiência do entendimento. A deformação monstruosa recusa uma unidade prévia do mundo sem lhe entregar outra - se bem que na beleza da composição temos a resposta: a arte. O sublime, na medida em que sentimos *em repouso* o movimento violento da imaginação desamparada frente à representação de uma grandeza ou

poder incomparáveis, apresenta, no fenômeno e a partir dele, uma unidade outra que a do entendimento, que em nada deturpa seus conceitos.

Quanto mais gestos o artista adiciona ou subtrai no trabalho incessante tanto mais marcas de seu ânimo - sua ocupação prática - se evidenciam para nós. E ocupação prática enquanto determinada pelo conceito da liberdade se revela no fenômeno frequentemente como desconforme ao deleite dos sentidos. Kant explorará a gestualidade como expressão (manifestação) do inefável do ânimo na parte da Crítica acerca dos tipos de arte: a dança dos gestos é parte integrante da comunicação humana na medida em que parecem expressar no dinamismo de figuras *quem* fala como parte física da expressão (KANT, 2016, p. 179). Podemos dizer que na unidade da totalidade da obra bela (do gênio) repentinamente percebemos que a ocupação do artista não é apenas descritivo-objetiva, imitativa. Foi encontrada por ele, e nessa medida deve representar muito mais sua vivência prática como singularidade de ânimo ao meio da natureza do que a literalidade do tema: deve de algum modo manifestar sua imaginação túrgida de conflitos ou serenidade morais, e de seu pensamento acerca de ideias (alma, mundo, Deus), isto é, dos objetos que ultrapassam a possibilidade da experiência. Quando uma representação nos suscita essa disparidade, ela nos “aparece” como informe (como violentando nossa imaginação na apresentação intuitiva), e nesse aparecimento problemático nos voltamos para dentro, a imaginação “recai sobre si mesma”. Nós é que nos sentimos emoldurados ao perceber a inteireza de nosso ânimo consciente, no prazer, não mais da cognoscibilidade da natureza enquanto singularidade mas de nossa destinação suprassensível enquanto singularidades ao meio dela (a do gênio e a nossa, revelada como genial na identificação, como representando a individualidade de todo outro que possa vir a se representar como sucedâneo daquele modo de sentir expresso na obra). A violência sublime é o sentimento da incapacidade do esquematismo formal para fechar uma figura no espaço-tempo na medida em que não intimida a imaginação, que se sente impulsionada ao infinito, o que nos revela negativamente um substrato da natureza como totalidade para a liberdade determinante da nossa vontade. É diverso do feio, uma representação que em sua figura bem delimitada nos aparece como desconforme a fins em geral do entendimento, mas de modo algum nos faz pensar o suprassensível. O feio por sua vez ainda se distingue do repugnante, o verdadeiro contrário do belo. O feio nos pede correção, é algo desarmônico que nos aparece como precisando de ajustes (é menos belo do que achamos que deveria, é o que ainda não é tão belo), mas jamais nos repugna. O repugnante, assim como o feio mas diversamente do sublime, é um objeto inteiramente figurado na intuição, mas cuja reflexão não se distingue da afecção. O sentimento da impossibilidade do distanciamento estético nos faz evitar com todas as nossas forças a

exposição a um tal objeto como ameaça à nossa racionalidade (teor traumático do nojo e os tabus sociais), e é um desafio para o artista falar sobre esse tipo de objeto sem por um lado destruir a possibilidade da reflexão (de que adianta sermos expostos de novo na arte às nossas misérias que já nos desesperaram, ou seja, sem qualquer tipo de reformulação das vivências por ideia estética?) e, por outro, sem naturalizá-lo, sem causar uma progressiva indiferença à sua afecção. Violência extrema, escatologia etc. são assuntos que precisam ser abordados de alguma forma na arte, mas são objetos difíceis, não podemos nos referir a eles com ingenuidade. Há também a necessidade de nos confrontarmos com certos tabus e nojos para percebermos que não têm fundamento – e isso só pode ser feito pelo distanciamento reflexivo da arte.

10.7 O SENTIMENTO MORAL É DIVERSO DO SENTIMENTO ESTETICAMENTE AFIM À MORALIDADE

O desconforme para a intuição no ajuizamento do sublime é percebido como sinal de atividade moral - não por si mesmo mas de acordo com o uso estético que se faz dele. O que não é evidente, porém, à primeira vista, é que não é todo homem moral que será capaz de vivenciar o sublime de forma constante. Sublime é sentimento estético, não moral. É princípio de reflexão portanto, não de determinação, o que significa que a universalidade aqui se expressa na pretensão, deve ser conseguida e implica persuasão, arte retórica, cultivo sensível. Sublime é o sentimento de que nosso ânimo pode ser determinado pelo supracosmético, mas tal sentimento de determinação é meramente negativo. Posso inclusive me deparar com minha fragilidade moral ao sentir a destinação supracosmética como *minha* - e se se passa assim minha humildade é sublime, mas se me perco no reconhecimento atroz de uma fragilidade (como incapacidade), minha imaginação já não se sente em conformidade com uma unidade supracosmética mas entregue à minha própria vaidade. Esse segundo tipo de sensibilidade produz superstição e uma religião covarde de granjeamento de favor quanto a um divino pelo qual não se tem respeito e gratidão, mas apenas medo (KANT, 2016, p. 112). Sublime, portanto, é o sentimento, no máximo, de uma capacidade e de uma intimidade respeitosa (não de conteúdo mas de forma), na medida em que nossa imaginação não abandona toda legalidade ao se deparar com uma desconformidade com o entendimento, mas revela-se só aí em sua liberdade infinita, como nova tentativa de expor conceitos, como recusa radical do caos, ao que encontramos os verdadeiros limites de nosso ânimo, num duplo sentido: o limite absoluto da unidade da totalidade de uma progressão infinita no uso de nossas faculdades para conhecer; e

limites reais do entendimento de alcançar qualquer unidade absoluta do fenômeno (“fracasso” que se dá potencialmente em *qualquer* fenômeno, enquanto parte do todo, na medida em que a medição do mundo só pode se dar a partir de comparações). Conseguir pelo entendimento conhecer o fenômeno como unidade sem comparação implicaria conhecimento do conceito da natureza não apenas através dos princípios de sua possibilidade mas da coisa em si, isto é, de uma unidade de um sistema absoluto que unifique a profusão inabarcável de leis empíricas.

É importante perceber também que um homem moral não necessariamente é genial, embora a moralidade potencial do homem nos seja expressa esteticamente em exemplos através do gênio aliado ao gosto, isto é, de uma sensibilidade capaz de apresentar em formas belas um ânimo muitas vezes perturbador de nossa sensibilidade e de nosso interesse particular - o santo, o mártir, o general etc. Tal gênio é capaz de expressar a moralidade - na construção de um personagem por exemplo - na medida em que consegue imaginar tal singularidade e harmonizá-la através de seu gosto. Um gênio totalmente desvairado, sem capacidade de expressar beleza, não pode ser sentido como sublime, mas apenas como caótico... O gênio mundifica pela beleza inclusive figuras avessas ao mundo, eremitas, santos, loucos, etc. O talento imaginativo capaz de juízo estético é ajuizado, na medida em que produz beleza em mecanismos, como sinal no mundo da capacidade humana de determinar-se com liberdade frente a toda coerção, embora em sua vida moral mesma o gênio frequentemente deixe muito a desejar. Liberdade estética é abertura para liberdade moral mas não se identificam: a liberdade moral produz um interesse na lei. É a confusão da liberdade moral com a total liberdade estética que nos leva muitas vezes a, por um lado, louvar o artista criminoso como além do bem e do mal (como um paradigma moral) e, por outro lado, recusar o trabalho artístico de um criminoso como não aproveitável, o que flagra, além de qualquer trauma perfeitamente justificável - no caso de um estupro por exemplo - falta de capacidade de distanciamento reflexivo, isto é, de capacidade de juízo puro. Um artista maduro consegue aproveitar o que o gênio criminoso conseguiu em termos estéticos como valor inestimável para o mundo e a despeito de seu autor, que certamente é sempre muito menos importante do que sua arte - e então tentará limar o que de conteúdo particular contaminou o juízo estético do artista criminoso e se manifestou em sua obra.

Os efeitos de um caráter, diz-nos Kant, são potencialmente identificáveis em qualquer ação no fenômeno - e, acrescento, se temos algum contato demorado com o artista, e, portanto, uma visão do todo. Em suas obras, entretanto, o efeito da atividade prática mais visível é o do comprometimento humilde com o sentimento de unidade na inspiração. Embora *pareça* muitas vezes se evidenciar num Rembrandt uma monstruosidade moral de seu autor, a sensação da humildade própria do artista que se deixou determinar por um puro sentimento de conformidade

formal - mesmo ao meio do caos das contingências da vida e apesar do orgulho próprio quanto a seu virtuosismo técnico - sem qualquer certeza objetiva, é emocionante; já uma obra que não é fruto da entrega ao puro sentimento da conformidade – que se vende ao meio do caminho a soluções fáceis acadêmicas, da moda ou do agradável, e mesmo ao uso preguiçoso do monstruoso e do feio como estratégia retórica – é sentida pelo homem de gosto (ajuizada esteticamente, sem qualquer determinação de conteúdo) como uma imoralidade, como uma mentira praticada por seu autor, e muitas vezes é motivo de ira de outros artistas. Uma arte mentirosa, que transforma a singularidade genial em conceito de fim, isto é, a mentalidade técnica do maneirismo, é recebida como uma recusa à natureza, um bloqueio imperdoável à “atividade” da natureza na doação de uma nova singularidade irrepitível através do ânimo humano.

O homem moral, isto é, cuja vontade se determina pelas máximas formais da liberdade, nem por isso será capaz de sentir sua destinação suprassensível ao representar a partir da natureza os limites de seu ânimo enquanto determinante da unidade das intuições empíricas. Até porque o ânimo moral é prudente, e se revela na lida com a cegueira das situações contingentes da vida mesma, enquanto o ânimo sublime, para agir em seu juízo, necessita de uma distância das afecções que ameaçam nosso corpo, nossa sensibilidade e nossa força de vontade para fazer um uso delas, na reflexão, afeito ao sentimento moral - mas que jamais se identifica com ele, somente o apresenta negativamente: a atividade do juízo sublime não é ainda ocupação moral mas abertura estética a ela, e, se não desemboca num exercício positivo da moralidade pela determinação por ideias, frequentemente se transforma, no sentimento interno, em ridículo fechamento à realidade, em mera fuga dos aspectos desagradáveis da vida biológica.

O sublime é apresentação de limites, nas palavras do próprio Kant: os limites do nosso próprio animo (KANT, 2016, p. 108), e na obra de arte bela tais limites do ânimo singular movido por uma imaginação fora do comum são expressos pelos limites negativos da composição formal (da tela, no caso da pintura), na medida em que a unidade da totalidade se conserva, para nosso sentimento, a todo custo, muito embora os desequilíbrios tanto na representação dos objetos retratados quanto nas puras contingências e acidentes da expressão efetiva³⁵. É neles que investigamos o artista através de sua arte. Numa pintura podemos ver

³⁵ Kant aproxima uma vez o belo do sublime quando afirma que a detecção de uma simultaneidade é sentida pela imaginação apreensiva, ocupada na medição das quantidades, como desconforme, precisamente porque contraria a temporalidade da intuição na descrição objetiva do mundo. Mas tal simultaneidade é também sentida como conforme à inteireza da destinação do animo. Quando não percebo no homogêneo o conceito unificador, mas a

como isso fica evidente quando, embora o sentimento de beleza seja imediato, nos confrontamos com uma série de desequilíbrios, irregularidades e mesmo desconformidades tanto no nível da totalidade da cena quanto no nível das pinceladas, que não deixam de contribuir para expressar ideias - não são caóticos mas símbolos da unidade da totalidade da natureza em cada uma das suas partes singulares, mesmo à revelia das regras empíricas do entendimento. Aqui cabe novamente lembrar: tal desequilíbrio desafiador da harmonia do quadro é muito distinto, no sentimento interno, das formas luxuriantes do belo, em que nada é acidente e ou efeito estético de consciência ou busca moral: a variedade das formas belas profusas é sentida mediante um puro prazer positivo, não como desafiadoras - embora estejam matematicamente próximas de uma possível disparidade entre imaginação e entendimento na busca pela unidade do múltiplo quando a forma além de pouco regular apresenta tais irregularidades em quantidade. Uma cadeira barroca raramente nos aparece como sublime, mas como bela. Se ajuizamos sua forma, não é um desafio à nossa imaginação - mas é adequada mesmo à luxuriante irregularidade singular das formas naturais e nos remete a elas (arte bela nos aparece como se fosse natureza). A convivência do belo luxuriante da natureza e do sublime pode ser exemplificada pelas ninfeias de Monet, em que percebemos não só as formas belas naturais mas a imaginação do artista em direção a uma unidade da totalidade que nunca chega, isto é, não coincide com os contornos positivos de nenhuma figura ou composição de figuras, mas é como que “postulada”. A arte romântica e moderna toda pode ser sentida como sublime na medida em que busca mais ou menos conscientemente evidenciar o ânimo inspirado como aparecendo à revelia da imaginação associativa no seu trabalho ordinário submetido ao entendimento, de congregar sensações para seus conceitos. O indivíduo aparecendo como parte da natureza, mas enquanto determinado por leis diversas da de seu conceito, aparece na pintura numa gestualidade sublime (seja da pincelada-rastro de sua emoção, seja na composição desafiante ao uso cotidiano da imaginação na unificação estética de pluralidades homogêneas

unidade estética repentinamente encontrada numa pluralidade, sinto prazer mediante desprazer: sublime. Ora, nada mais desconforme à temporalidade da intuição do que a simultaneidade da obra, nenhum fechamento mais radical de um conjunto de aparições - a ideia estética parece o absoluto, o incondicionado da ideia da razão. A simultaneidade da obra na composição é sublime, na medida em que não encontramos determinação de unidade positiva ao nos depararmos com os limites da tela. No belo a unidade se impõe por uma via totalmente formal, isto é, sem apresentar qualquer coerção na determinação pelo ânimo, no sublime a coerção da ausência de determinação detectável pelo entendimento é sentida, na reiteração do sentimento de unidade, como a apresentação - estética, negativa - de um substrato suprassensível (KANT, 2016, p.106).

para os conceitos do entendimento, seja mesmo na gestualidade e na expressividade corporal dos personagens da cena, incluindo árvores, pedras, montanhas etc).

Outro modo de expor a relação entre beleza e sublimidade: toda beleza é expressão de ideia estética, mas quanto maior é o sentimento da disparidade entre o conceito dispositor da apresentação e a expressão efetiva na intuição, tanto mais próxima fica a ideia estética do alcance de um máximo que nos remete negativamente à sua contraparte, a ideia da razão. Quanto mais evidente é o trabalho produtivo da imaginação na apresentação de conceitos - o que nada tem a ver com o monstruoso nem com o colossal!, os quais contrariam conceitos determináveis de fim - mais forte é o sentimento dos limites do ânimo enquanto trabalha para a legalidade do entendimento, e mais “palpáveis” para nós as ideias de mundo, eu e Deus, que ultrapassam toda possibilidade da experiência mas são “intuídas” negativamente na medida em que o sentimento de conformidade a fins perdura numa obra de arte bela mesmo sendo atizado continuamente por uma imaginação genial vivificada. A beleza da natureza, se a contemplamos de primeira mão, é dificilmente compatível com sublimidade visto que estamos expostos imediatamente à coisa na percepção, não há disposição por conceitos na expressão da ideia estética, mas apenas o puro sentimento de causalidade interna da representação, isto é, da conformidade a um fim do qual não temos conceito.

Mas na efetividade da expressão de uma representação da natureza a beleza natural representada pode ser sentida concomitantemente com a sublimidade do modo de compor - por exemplo as rosas vertiginosamente singelas de um Morandi, ou a natureza nas aquarelinhas de um Paul Klee, em que contingências, acidentes e limites técnicos - por exemplo de um papel pobre - são sentidos com prazer imediato. O juízo de gosto realizado pelo artista genial é sentido como responsável por tornar conforme a fins uma desarmonia formal sentida, em potência, como quase completa, e sempre iminente posto que parece escapar, e mesmo recusar (em geral) as regras empíricas de unificação do mundo e as regras acadêmicas por conceito.

11 O PAPEL DA SENSACÃO NA ARTE

O fundamento determinante do juízo de gosto é a forma, mas isso não significa que a sensação, enquanto matéria, não participe do juízo, afinal ela é o objetivo, o real da percepção, que permite a intuição singular, e portanto tem um papel importante: “tornam esta última [a forma] mais exata, determinada e completamente intuível, e além disso vivificam pelo seu atrativo as representações enquanto despertam e mantêm a atenção sobre o próprio objeto”.

O vermelho sozinho não faz nada, mas numa rosa ou no vestido da judia de Rembrandt³⁶ dá à percepção representações totalmente distintas. O fundamento do juízo estético puro, portanto, está na forma. Alguém que vista roupas vermelhas porque gosta da cor baseia esse hábito num juízo dos sentidos. Aquele que veste vermelho porque ele combina com a própria pele já faz um juízo formal, pois a variação da sensação é percebida na temporalidade da intuição como forma.

Mesmo que Rembrandt adorasse vermelho não foi por isso que ele resolveu - imaginemos - colocar mais pigmento no vestido num dado momento da produção da obra, e sim porque a forma pedia mais vermelho a fim de ser mais completamente intuível na unidade puramente sensível do sentimento interno. O vermelho certamente cumpre um papel importante na complacência *desta* pintura, mas se Rembrandt tivesse concluído disso que seria melhor colocar ainda mais vermelho provavelmente o bloco de cor se destacaria do todo da composição e mesmo da própria forma das roupagens da judia, e o resultado seria um vestido paradoxalmente menos vermelho (assim como em pinturas medievais cuja cor apenas preenche o contorno do desenho, e não são pensadas como matéria da forma). Ele é vermelho (um dos vestidos mais vermelhos da história da arte), e nos proporciona um prazer singular enquanto vermelho, na medida em que prestamos atenção ao vestido como parte do todo da composição; torná-lo ainda mais vermelho neste caso diminuiria nossa complacência pura *no vermelho*: se a sensação de cor vem antes, a complacência na qualidade da cor empírica desaparece e passa a se fundar na quantidade: quanto mais prazer melhor. A reflexão desaparece, o ânimo é passivo, estamos entregues aos sentidos e não ao sentimento das representações enquanto modos de conhecimento de uma finalidade.

³⁶ A obra “Isaac e Rebeca”, também conhecida como “A noiva judia” e realizada por Rembrandt entre 1665 e 1669, tem dimensões de 122 x 166 cm e está no *Rijksmuseum* em Amsterdam. Uma boa reprodução fotográfica pode ser encontrada no site do projeto Google Arts and Culture: <https://artsandculture.google.com/asset/isaac-and-rebecca-known-as-the-jewish-bride-rembrandt-harmensz-van-rijn/hAERFV8rdOOsw>. Acesso em 17/01/2020.

Kant afirma que quando ajuízo uma cor como pura meu foco está na forma da percepção. Trabalhar com cores puras, tarefa de alguns dos movimentos de tendência abstratizante, não é abandonar a forma, mas abandonar o papel descritivo da pintura para enxergar com acuidade o papel autônomo da cor empírica. A pintura monocromática é um tensionamento contínuo entre forma e matéria da percepção enquanto fundamentos do gosto na composição total. Longe de ter abandonado o belo, a pintura moderna só é possível graças a uma consciência apurada desse objeto de prazer em comparação com os outros, principalmente a sensação, e isto fica provado na preservação da importância do sentimento da composição da obra em qualquer um dos movimentos abstratizantes, inclusive em de Kooning e Pollock – são sentidas como totalidades. A função crítica da pintura moderna é a de avivar o poder formal da superfície, para a nossa consciência, desde a mais “abjeta” mancha de tinta, afim de salvá-la de se tornar, para nós, uma mera apresentação figurada de narrativas ou, por outro lado, matéria para juízos do sentido (que belo vermelho o desses lábios etc.).

12 O GÊNIO

Para Kant o gênio, isto é, o talento produtor de obras de arte livres (ou belas), deve dispor de quatro faculdades: entendimento, imaginação, espírito e gosto. A quarta faculdade deve congrega todas as outras (KANT, 2016, p. 178).

O entendimento é importante uma vez que, para fazer qualquer tipo de arte - não só belas artes - preciso representar meu produto como um fim possível, isto é, devo ter um conceito do que ele deva ser para poder efetivá-lo enquanto mecanismo. Mas no caso das belas artes o momento conceitual é duplamente importante visto que o gênio amplia esteticamente conceitos tema como o amor, a morte, a natureza, ou mesmo ideias e mitologias como o paraíso, o deus júpiter, etc. Na arte livre o conceito não determina apenas fim, mas também matéria da arte (algo é feito dos conceitos, o artista produz a partir deles como um material)

Esta ampliação estética de conceitos se faz pela faculdade da imaginação produtiva. O gênio se utiliza da matéria intuitiva da natureza e constrói como que uma segunda natureza. Todo mundo se entrega a devaneios da imaginação, mas no caso do artista ele precisa encontrar uma expressão adequada numa das linguagens artísticas para as representações indeterminadas que lhe surgem no espírito - ele precisa exercitar seu gosto, isto é, a habilidade de correção da forma da pura finalidade.

Para Kant, o artista genial tem espírito. Isso significa que a natureza o proveu com uma proporção especial do jogo entre entendimento e imaginação. O espírito é um princípio estético que vivifica o ânimo. Ele o faz com ideias estéticas, representações da faculdade da imaginação que dão muito a pensar sem que nenhum conceito seja adequado para determiná-las. (KANT, 2016, p. 170). O gênio apresenta conceitos com representações da imaginação que evocam inúmeras outras, o que resulta em uma ampliação estética do conceito apresentado. Tal imaginação privilegiada trabalha livre da coerção de conceitos determinantes, mas deve, porém, trabalhar conforme a legalidade do entendimento. O ânimo neste caso não faz uso da imaginação para chegar à unidade de um conceito, mas usa o entendimento para a liberdade da imaginação produtiva. Além de trabalhar dentro da legalidade do entendimento, o artista genial deve encontrar uma expressão para seu singular jogo entre imaginação e entendimento. Ele precisa ser capaz de dar forma para a matéria infável de seu ânimo (KANT, 2016, p. 175). Neste sentido é-lhe essencial o cultivo do gosto. O gosto é a faculdade do juízo da beleza (a forma da pura finalidade), seja a da coisa bela da natureza ou da representação bela da arte. Um homem de gosto cultivado é sensível à conformidade a fins sem fim, isto é, ao jogo harmônico

das próprias faculdades de conhecimento à vista de certos objetos (ajuizados como belos). O gênio sem gosto não encontra uma expressão adequada para sua vigorosa imaginação, mas um gosto sem gênio não produz obras de arte belas, apenas formas belas para comunicar conceitos dados. A diferença do artista com gosto e do artista genial é que o segundo amplia um conceito esteticamente, o primeiro é capaz apenas de veicular, sem muita imaginação, um conceito com uma forma bela (KANT, 2016, p. 170). Enquanto o gênio produz de forma inspirada, como que numa faísca - sem saber como - obras de arte belas, já o artista com gosto mas sem gênio como que vai adequando, de acordo com seu juízo estético, uma forma a um conceito que queira apresentar, num longo e refletido processo. Um artista completo, para Kant, alia gênio e gosto.

Para Kant o gênio não é capaz de dizer como ele fez suas obras singulares, a natureza dá à arte através de seu ânimo uma regra nova, tão insondável como o fim de qualquer outro ente natural. Nem mesmo um botânico, diz Kant, saberá nos dizer com precisão o fim de uma rosa dentro do todo da natureza; para tal, ele precisaria representar-se como sua vontade criadora. Uma obra de arte bela também tem essa carga de mistério, mas precisa, para ser feita, ser representável como mecanismo, de modo que há uma grande parte dela que nos é bastante acessível, a parte acadêmica (questões técnicas da *poiesis*). O acadêmico não pode, contudo, ser mais evidente que a expressão das ideias estéticas na forma da propositalidade. A obra de arte bela não pode coincidir com seu mecanismo, ela como que imita a rosa e demais organismos naturais que parecem se furtrar, a cada novo fim descoberto por um homem de ciências, do desvendar completo da natureza como um mecanismo.

Há sempre mais e mais regras empíricas a serem descobertas na natureza, o que pode ser bastante desanimador e mesmo amedrontador para o ser humano. A percepção da beleza nas coisas da natureza é a de que, no fundo, há um fim da natureza representado por uma vontade suprassensível. E que, portanto, não buscamos sistematizá-la em vão. O sentimento da beleza é crucial para o ser humano que quer caminhar de maneira minimamente ordenada através da natureza. A beleza lhe mostra que as formas da natureza são conformes a fins, embora não se deixem determinar por um fim específico. Ao perceber a forma da beleza na natureza o ser humano sente seu ânimo em harmonia com ela; os conceitos que ele não encontra nela pelas categorias puras do entendimento, ele os poderá buscar por reflexão sobre suas formas (e assim encontrar novos gêneros e espécies).

Vemos a natureza como bela quando ela nos parece uma obra de arte, isto é, parece ter sido representada por uma vontade genial suprassensível, pois nos aparece ordenada e como que expressando uma linguagem própria de sensações (como se a própria vontade ordenadora da natureza nos falasse). No momento, porém, em que identificamos sua beleza com um

conceito determinado, nós a tomamos como arte efetiva e a representamos como fim. O mistério em muito se perde e temos então um juízo não mais estético puro, mas logicamente condicionado. Fazemos coincidir o fim total do ente, só passível de ser representado por essa suposta vontade suprassensível (como ideia reguladora), com três ou quatro fins que nós identificamos como sendo os seus, mas que na verdade podem mudar muito de acordo com a época e a sociedade.

Por outro lado, qualquer arte efetiva (que foi representada como fim para poder ser produzida), se é arte bela tem algo de misterioso que dissolve o elemento coercitivo da intenção que se liga ao mecanismo. É a regra nova dada pela natureza através das proporções singulares do gênio. O próprio gênio não pode representar para si tal regra, nem mesmo após a efetivação da obra; pode apenas ter o sentimento da unidade (a inspiração) ao produzi-la - a parte correspondente ao mecanismo, contudo, nunca é demais lembrar, tem regras representáveis universalmente por conceito, pois são do âmbito prático-técnico, de modo que o artista pode ensinar algo sobre a confecção das suas obras, e é possível aprender muito por um estudo químico, físico etc. O artista terá aprendizes mais ou menos diligentes, que no entanto não necessariamente serão gênios. Caso haja um discípulo com um espírito parecido com o seu, sentirá em si uma proporção das faculdades de ânimo semelhante à do mestre e será capaz de suceder o que há de genial nele extraindo o espírito das próprias obras. Poderá inclusive ser um gênio arredo, com pouca paciência para aprender a como expressar em mecanismos perfeitos suas representações geniais.

Por isso Kant diz que o mais importante para a arte bela é o gosto e não o gênio. Gênio é imaginação, é capacidade singular de representação. Mas arte é expressão formal, é efetividade, implica produção de um mecanismo, e é o gosto a faculdade capaz de ajuizar a conformidade a fins formal de representações sensíveis dadas. A consequência da valorização do gênio em detrimento do gosto é o artista maneirista, que representa a própria singularidade como fim e acredita que rompendo todas as regras realizará uma obra maior (KANT, 2016, p. 177). É o oposto do erro do artista acadêmico, que identifica a beleza da obra com a perfeição do mecanismo.

13 OBJETO BELO E VISTA BELA

Ao distinguir objetos belos de vistas belas Kant diz que o juízo se dirige nos últimos não tanto ao que a imaginação apreende “mas muito antes no que *com isso* lhe dá motivo para compor poeticamente (...) como é talvez o caso na visão das figuras mutáveis de um fogo de lareira (...)”. (KANT, 2016, p. 88). Na vista bela sentimos que a unidade do múltiplo precisa ser continuamente encontrada, estabelecida pelo ânimo porque vivenciamos explicitamente a temporalidade da intuição. Aqui identificamos uma linha tênue entre a faculdade do gosto - isto é, de ajuizamento da liberdade da imaginação produtiva, segundo a legalidade do entendimento, ligada a dada representação formal -, com a faculdade produtiva do gênio, que, graças a uma imaginação singular, como que toma objetos determinados à maneira de vistas belas (ampliação estética do conceito de fim), dissolvendo e abstraindo regras de coerção empírica a fim de “compor poeticamente” com fantasias e associações; a unidade da síntese da vista bela está no sentimento de unidade a que a imaginação produtiva se entrega quando alimentada pelo entendimento ao invés de ser determinada por suas leis. O gosto quase sempre se atém à livre conformidade a fins das representações de objetos sensíveis facilmente reconhecíveis: dirige-se a objetos considerados como acabados e lhes impinge o predicado do prazer como empírico (quando dizemos que algo é belo é como se estivéssemos descrevendo o objeto, embora ultrapassemos a sua intuição). A analogia é com o pintor quando pausa seu trabalho para avaliá-lo: ele o toma como finalizado e assim pode ajuizá-lo *como se fosse* um ente natural. Muitas vezes, porém, ajuizamos como belos objetos cujo conceito empírico é confuso devido a distância, a condições meteorológicas ou a falhas fisiológicas, e o prazer então não se liga sinteticamente a um objeto empírico - “aquela planta é bela” - mas mais à produção de intuições possíveis a partir de percepções que, ainda que indeterminadas, tem como base a legalidade a priori do entendimento. No primeiro caso o homem de gosto abstrai de regra de coerção e atem a representação dada à sua imaginação como se ele mesmo a tivesse produzido livremente para se chegar a um conceito indeterminado (afinal as condições de uso da livre imaginação conforme ao entendimento são universais); no segundo caso o gênio sente sua imaginação afinada à livre conformidade da natureza bruta e descobre o poder produtivo de sua intuição para chegar a conceitos no geral: um fogo que parece folhagem que parece corpos dançantes: quando o jogo formal das impressões sensíveis - o desenho ao se fazer na composição que busca unidade para as figuras - parece falar mais alto que a coerção de um predicado empírico

percebemos nossa própria imaginação em sua liberdade esquematizante - que se dá para a constituição de qualquer conhecimento empírico.

O pintor que joga com o brotamento dos puros jogos formais por entre os conceitos empíricos a que já havíamos chegado antes vivifica nosso ânimo para o conhecimento (expressa ideias estéticas). Na vista bela como que comunicamos a nós mesmos na composição poética ao expressar a esperança de conhecer outras maneiras de ordenar o mundo, de unificar o múltiplo segundo novas regras empíricas. A ampliação estética do conceito da natureza nos predispõe ao conhecimento na esperança da totalidade sistematizante - *parece que a natureza é uma obra de arte representada como fim*. É preciso salientar, contudo, que, se jogo poeticamente com fantasias ao contemplar uma vista bela, esse jogo produtivo ainda não é de toda uma obra bela, pois não tem mecanismo: gênio é talento do espírito mas deve ser também artista: precisa efetivar a obra e encontrar expressão para representações geniais. A imaginação vigorosa e singular lhe dá apenas matéria para a arte (KANT, 2016, p. 177), mas ordená-la implica domínio técnico para efetivação de um fim mecânico e habilidade do gosto para ajuizar o momento da pura forma da propositalidade. O gênio produzirá um objeto empírico tão livre quanto o que o gosto ajuíza com relação à conformidade a fim sem fins de sua representação como se a própria intuição a tivesse produzido conforme a fins.

14 A CRÍTICA E O EMBATE PÚBLICO

O embate público não significa uma busca de conflito nem hiper-exposição das próprias opiniões em espaços coletivos, mas implica a abertura ao outro e a capacidade de inspecionar o próprio sentimento. É o que Kant chama de uma maneira de pensar alargada (KANT, 2016, p. 160), e Hannah Arendt aproxima, num ensaio sobre a crise na cultura, da capacidade política (ARENDR, 2016, p. 275). Só é possível encontrar o que há de singular e incomparável no próprio sentimento de vida - o que significa justamente o difícil trabalho de desvencilhá-lo de nossas preferências particulares, que identificamos ao que temos de mais único, mas perante às quais frequentemente permanecemos passivos - ao nos depararmos com o sentimento de vida dos outros. É só na atividade do sentimento que as singularidades se iluminam por si mesmas. O pensar alargado desloca a exemplaridade do objeto particular sob a universalidade do conceito ou lei (autonomia científica e moral) para a exemplaridade do juízo singular sob a pretensão da adesão universal (autonomia estética). Essa adesão não significa um momento no futuro em que todos nos daríamos as mãos pondo fim no debate, mas a busca no presente de afinar a temporalidade do próprio sentimento interno à forma da finalidade do mundo em seus objetos: para que o mundo possa constantemente ressurgir sem necessariamente destruir-se nem estacar num conservacionismo tumular é necessário reconhecer como fonte de sua unidade a singularidade dos que nele habitam. Não são governos, empresas, construtoras, políticos, artistas, a ciência etc. os responsáveis por dar unidade ao mundo, essa unidade não pode ser resultado de categorizações, projetos ou classes (sociais, profissionais), mas antes da vivência intersubjetiva, que começa na autonomia e na liberdade do sentimento de cada um. Basta caminhar por uma cidade para se dar conta disso: é o sentimento de vida dos seus habitantes *no modo* como realizam suas atividades profissionais, falam, se vestem e decoram seus espaços bem como dos arquitetos responsáveis pela forma dos edifícios e monumentos e pelas interligações urbanas – e não as preferências particulares políticas, religiosas etc., ou as atividades mesmas que se dão em tais espaços, como comércio, ciência e arte – os responsáveis por nos causar um sentimento de unidade e de pertença, de que estamos num lugar determinado e não em qualquer outro lugar que pode muito bem ser substituído. O espaço democrático não pode ser resultado da fuga do potencial conflitivo de nossas particularidades nem do congelamento do singular em particularizações determinadas (por exemplo: a conservação de um monumento pelo mero fato de ser exemplar de um estilo, a demolição de estilos considerados ultrapassados ou a fetichização da cultura de minorias sociais), mas deve surgir

de uma apropriação criativa do particular em sempre novas reordenações singulares a fim de que novas formas de convivência apareçam.

15 JAUSS E OS TIPOS DE EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Hans Robert Jauss³⁷, em sua investigação acerca do significado da experiência estética através de suas diversas manifestações históricas e inúmeras interpretações teóricas, identifica três categorias gerais: a produtiva, a receptiva, e a comunicativa. Elas são funções independentes e, portanto, não são redutíveis umas às outras, mas se ligam e se seguem de maneiras variadas. Como base destes três tipos de experiência está o sentimento de prazer estético (JAUSS, 1982, p. 22 - 36).

A experiência produtiva se refere à atividade do artista, de construção da obra a partir de uma intenção; a receptiva, à experiência de percepção cognoscente (reflexão, em sentido kantiano) da obra por parte do espectador; e a comunicativa à função da obra de arte de expressar sentido acerca do mundo. A capacidade de comunicação, para Jauss, é uma característica essencial da arte. Ora, se uma obra é comunicativa, a experiência de recepção implica algum tipo de leitura, a qual vai além das intenções do artista e se diversifica ao longo do tempo, mas precisa respeitar o momento intuitivo.

Fica evidente a importância de se preservar as diferenças entre construção, percepção e leitura da obra, nas análises de Jauss acerca das consequências decorrentes de teorias que menosprezam ou exaltam uma ou mais das três categorias em detrimento das outras. Uma ênfase incomum numa função geralmente indica uma má compreensão de outras e acarreta uma espécie de efeito compensatório.

Se entendemos a experiência estética como primordialmente produtiva, perdemos o caráter intersubjetivo que lhe é próprio e com ele a singularidade que impossibilita substituição e suplica preservação. O prazer decorrente de uma tal atividade se assenta muito mais numa terapêutica particular ou mesmo na mera produção de utensílios, isto é, redutíveis a um fim específico. A obra resultante, assim, não se distingue essencialmente de um passatempo ou ofício saudável em que se construa alguma coisa, e para o qual a reflexão crítica muitas vezes não tem serventia, além de não ser bem-vinda (ou reduz-se a uma análise psicológica de um indivíduo isolado). Se valorizamos exageradamente o caráter receptivo podemos desconsiderar que a obra sempre surge de uma intenção comunicativa de uma pessoa, independente de quão difusa a intenção era na construção da obra e de quão reconstituível ela possa ser em nossa

³⁷ Jauss (1921 – 1997) foi um acadêmico alemão teórico da estética da recepção. Ele defendia uma prática dos estudos literários que aliasse a singularidade da experiência estética à hermenêutica e sua história dos efeitos.

leitura. Mais importante, essa intenção comunicativa de uma pessoa - e portanto de uma personalidade única - se expressa na forma singular da obra; é, portanto, ao respeitar seu caráter formal de obra e seu desenho, isto é, as soluções compositivas encontradas pelo artista (tanto as mais quanto as menos conscientes), que podemos, na medida do possível, aproximar nosso horizonte de leitura do horizonte de leitura que informou o artista e a sociedade no interior da qual ele construiu sua obra. Se, por fim, entendemos a obra de arte como primordialmente comunicativa, o perigo é tomá-la como a exposição lógica de uma tese ou como o uso da sensibilidade para uma retórica perversora, ou seja, para predispor o ouvinte, pelo afeto, a concordar com argumentos e a mudar seu próprio comportamento – ela seria então uma “arte insidiosa, que em coisas importantes entende mover os homens como máquinas a um juízo que na reflexão serena perderia nelas todo o peso.” (KANT, 2016, p.187).

Há uma outra confusão importante, que decorre de hipostasiar a obra e tomá-la como uma entidade especial do mundo cultural, que expressaria uma essência própria, independente de uma história dos efeitos e apartada da natureza. Corremos o risco de adotar uma postura “filológica”, que deriva o prazer da pura materialidade do texto - como em Barthes, “*encore un autre mot, encore une autre fête*”: ainda uma outra palavra, ainda uma outra festa (JAUSS, 1982, p. 29) ou de determinar os juízos acerca dela com o conceito de “clássico”, que seria a obra que fala por si, erro que Jauss atribui a Gadamer, seu mestre na hermenêutica³⁸. O que ocorre de fato é que o “clássico” se torna um dispositivo eleito por um teórico para propagar o que *ele acha* daquela obra como paradigma da arte em geral. É uma recepção que disfarça uma opinião particular das roupagens absolutas de um determinado período, estilo ou obra singular, e representa na prática uma interdição da investigação das condições construtivas da obra e das diversas recepções anteriores - sejam de outros artistas ou de outros teóricos - graças às quais

³⁸ No trecho a seguir vemos como Gadamer, embora defenda a exigência da construção na contemplação estética, toma a obra de arte como algo que fala por si: é *ela* que nos exigiria a construção, ao passo que Jauss pensa que é necessário admitir que só pudemos acessá-la uma primeira vez graças às diversas construções e exigências de construção feitas por quem a contemplou antes de nós: é preciso conscientizar-se delas não para reduzir a obra a elas, o que seria historicismo, mas para libertá-la de preconceitos e, em termos kantianos, resgatar o ponto de fuga da adesão universal e o “conceito tornado possível” do pensamento alargado, que não é desvinculação com um sentido: “Deveria ser compreendido como uma exigência genérica e não apenas como uma condição necessária para a assim chamada modernidade o fato de, na representação que uma obra de arte é, não estar em questão a representação por parte da obra de arte de algo que ela não é, ou seja, o fato de ela não ser em sentido algum alegoria, isto é, de ela não dizer algo para que se pense aí em algo diverso, mas de só se poder encontrar precisamente nela mesma aquilo que ela tem a dizer.” (GADAMER, 2010, p. 179). Em seguida dá como exemplo dessa irreduzibilidade da obra a “música absoluta (...) uma arte *desprovida de objeto*” (grifo nosso), o que dá a pensar em como são próximas as noções de obra que fala por si e de alteridade total da arte em Adorno – negação do sentido -, uma vez que perdem o rastro do pensamento alargado, o foco na comunicabilidade universal, o caráter público da beleza.

o objeto estético chegou até ele *como* chegou e pôde lhe comunicar o que ele tão privilegiadamente pensou ouvir; em termos kantianos é uma determinação lógica que interdita a reflexão singular na pretensão da universalidade subjetiva.

Outras confusões comuns a partir das categorias de Jauss: não enxergar o mecanismo porque prestamos muita atenção ao objeto da “cena” representada, seja natureza, fato histórico, ou narrativa - neste caso a função da obra seria de mero reconhecimento, redução da produção à comunicação; defender, contra o naturalismo da primeira posição, que a obra seja tão estranha quanto a natureza ainda não cooptada para uso humano, isto é, restaurar o poder de estranhamento da intuição negando qualquer tipo de caráter conceitual comunicativo da obra, porque o “significado” teria sido cooptado por quem quer manter o status quo (tipo de hipóstase da obra, vista como uma mônada ou criatura selvagem – o que se aproxima da estética da negatividade de Adorno) (JAUSS, 1982, p. 20); cair num delírio imaginativo: neste erro não se dá a importância devida à composição singular da expressão do artista e se confunde a percepção intuitiva com a própria capacidade de produzir representações novas. Esse erro é muito comum no que Yves-Alain Bois considera um tipo muito comum de intelectual no século XX (BOIS, 2009, p. 298 – 301): são leitores que, ao invés de recriarem o objeto estético pela recepção de formas dadas, criam um novo, isto é, substituem-no pelas expressões singulares de novas e ricas representações que o tomam como uma espécie de mero estopim criativo (de certa forma é como se o tomassem como natureza). O resultado é a sobreposição de duas obras de arte, o que borra a ambas. Se o autor se resolvesse por criar de fato uma nova obra a partir da primeira, a distância entre as duas inauguraria um amplo campo de leitura entre a mais antiga e a mais nova (com possibilidades de clarificação e recriação de significados em ambas), mas como ele apresenta seu ofício como trabalho hermenêutico, essa distância se fecha e muitas vezes a arte como um todo adquire um doentio hermetismo que a separa do mundo ao transformá-la numa espécie de tentativa de auto explicação ou auto exposição entre leitores-construtores privilegiados. Esse problema estaria presente em Sartre e Lacan³⁹.

³⁹ Yves-Alain Bois defende em “A pintura como modelo” a especificidade do pictórico como modelo de pensamento, a partir das análises de Mondrian e da pintura abstrata realizadas por Hubert Damisch em “*Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture*”. Tal especificidade implica uma atenção essencial ao significante intuído, o que se opõe à tese sartreana de que não é o real que constitui o objeto estético e sim a “consciência imaginante”, que pressuporia um abandono do significante. Segundo Bois, Damisch propõe que Mondrian, a partir da abstração pura, revigora a pintura como um modo de pensamento próprio (racionalidade autônoma da referência estética). A ausência de curvas não determina uma grade sobre um plano, mas a negatividade de uma recusa essencial, qual seja, de qualquer insinuação de representação de volume no plano, pois isso levaria a consciência a deter-se em objetos que aparecem a partir das linhas e não *nas linhas efetivas*. Mondrian quer destruir o plano representacional a partir das puras linhas horizontais e verticais, a ausência de qualquer sugestão de linhas

16 O ABUSO DA BELEZA E A CRÍTICA REPUGNADA

Uma maneira de abordarmos o juízo do feio a qual reabilitaria a função do atrativo (a fonte do agradável), muito mal compreendida por visões como a de Danto em seu “Abuso da Beleza”, é concebermos esse ajuizamento como afirmação de um fracasso da forma para portar os atrativos que pretendia congregar para o sentimento interno. É um lugar comum, que Danto aponta como introduzido por Roger Fry, dizer que a arte moderna aparece primeiro como feia e, ao longo do tempo, revela sua “beleza difícil” (DANTO, 2015, p. 99). Em nosso contato com a arte muitas vezes premeditamos esse processo de auto desvelamento da entidade artística como quem segue uma cartilha ou receita. É um mito moderno que atravança nossa relação com a arte porque determina um caminho a ser percorrido, do feio ao belo, *sem volta*. É, pois devidamente criticado por Danto como estéril. Mas a posição de Danto acaba por ser refém, em princípio, dessa mesma maneira de abordar a arte. Sua opinião, no final das contas, é de que a arte ou é feia ou é bela porque o artista assim decidiu previamente, como estratégia. E que a intenção do artista deve determinar a maneira como vemos a obra. Para Danto, a beleza deve ser reservada aos sentidos, enquanto a arte “em suas instâncias mais elevadas, pertence ao pensamento” (DANTO, 2015, p. 106), de modo que o belo pode ser usado ou não pela arte. Danto chega a dizer mesmo que “todos que entram na galeria [Grafton, em Londres⁴⁰]

melódicas destrói o plano como pura inauguração de um campo de virtualidade para a imaginação (intuição de corporalidades possíveis, naturalismo), e é isso que a pintura de tendência abstrata não faz antes dele. Pollock é um continuador de Mondrian nessa tentativa de trazer a pintura para a “frente”, não por um fetiche formalista pela planaridade como meio essencial da pintura, mas por uma consciência da essencialidade, para o pensamento pictórico, dos elementos empíricos da superfície - em Kant o real-objetivo: cor, textura, som, cheiro etc; o plano é já um ente posto pelo pensamento, deve portanto ser “destruído”. Em Pollock fica ainda mais evidente, embora menos didático, que a curva, a linha melódica, seriam responsabilidade do espectador em seu sentimento singular de vida (efeito da atividade do ânimo), não como uma tarefa a ser realizada passo a passo, mas como posição originária entre a percepção do mundo e o engajamento nele, a sensibilidade e a liberdade. A contemplação na posição estética não significa suspensão do tempo e da vida moral no logos ou na ocupação com personagens e ações de uma outra esfera objetiva além do fenômeno, o que resulta em alienação, mas é vivência da temporalidade como liberdade de coerção, o que significa também possibilidade de libertação quanto a narrativas subjetivas anteriormente impostas, e nesse sentido é essencial para a autonomia e para a conservação da sanidade humana: ela possibilita a *escolha*. O devaneio alienante na interpretação da obra não é evitado apenas ao se deixar de especular significados esotéricos por detrás dela – a tentativa de se chegar a seu em-si, além do fenômeno - mas começa já na desatenção quanto à indissociabilidade entre o real-objetivo da sensação e o modo como ele foi congregado num desenho ou composição pelo artista, desatenção essa que, na ligação do ânimo à representação sensível da obra – como correlato subjetivo – é sentida também como um descompasso e uma falta de autonomia no próprio sentimento de vida do espectador. “Damisch nos ensina, acima de tudo, a nos livrarmos do sufocante conceito de *imagem* em que se fundamenta a relação desse tipo de texto sobre arte – textos arrogantes, ignorantes e predatórios para os quais a pintura é uma coleção de imagens a serem investigadas e de ilustrações a serem legendadas”. (BOIS, 2009, p. 298)

⁴⁰ Houve duas exposições de arte pós-impressionista na Galeria Grafton organizadas pelo crítico e pintor Roger Fry, uma em 1910 e outra em 1912.

podiam ver, com seus próprios olhos, que elas [as obras] não eram [belas]”, ao passo que Roger Fry insistia que eram. Danto parece aqui com o velho ranzinza que diz para quem quiser ouvir que “as coisas são como são”, ou com o “realista” que afirma com um sorriso de canto de boca, diante de questões complexas: “chega de teoria, basta abrir os olhos”. Na página anterior, Danto nos diz que é errado separar dois tipos de beleza, a do agradável e uma superior ou artística. Beleza é matéria apenas dos sentidos: Danto reduz seu conceito ao de agradável. Segue dizendo que as performances repulsivas do artista contemporâneo Paul McCarthy⁴¹ não podem ser consideradas belas, portanto. Creio, porém, depois do que desenvolvemos até aqui a partir da estética kantiana, que é precisamente porque há em McCarthy o alcance – nada fácil e, principalmente: nada teórico ou moral – de um distanciamento reflexivo no sentimento, em que oscilamos entre o proposital e o não proposital, sem a muleta de qualquer determinação objetiva na temporalidade da intuição, que conseguimos suportar o repulsivo e a vergonha de nos vermos repentinamente tomados pela multiplicidade de aspectos orgiásticos que continuamente nos lembram de nossa passividade animal frente ao estímulo sensível. Mas Danto prefere reservar a beleza à “*Naissance de Venus*”, de Cabanel. A beleza artística, por outro lado, seria um nome errado para apontar a força e a superioridade de uma obra. O problema é que os conceitos de “força” e “superioridade” são absolutamente genéricos e tão subjetivos quanto o de beleza – a não ser que haja um Danto para dizer o que é forte e superior e o que não é... (DANTO, 2015, p. 106). Aprendemos a acreditar na feiura que *deve*, num esforço meramente mecânico ou teórico, se tornar bela na arte moderna, mas raramente admitimos que o feio por diversas vezes é um objeto que nos aparecia *antes* como bastante agradável, quando nosso gosto era menos exercitado. Antes nós nos voltávamos para a mera agradabilidade e a conceitos reconhecíveis de prazer - e justamente por isso confundíamos o prazer ou a dor com as sensações objetivas, o que significa que éramos mais propensos a confundir o mundo conosco, a identificar o mundo a nosso próprio modo de acolhê-lo, bem como o de nossa comunidade afetiva – ao passo que agora percebemos melhor o descompasso entre forma e atrativo – o kitsch, genericamente falando – que significa o fracasso da forma para apresentar o elemento real-objetivo à nossa reflexão de modo que o acolhamos em mundo. Isso é o feio, diversamente do repugnante – e

⁴¹ O vídeo *Painter*, de 1995, está disponível no youtube, embora sem legendas: <https://youtu.be/-fw4gYWkXgo>. O modo como ele satiriza o lugar-comum dos dramas psicológicos do pintor carreirista pós-moderno é maravilhoso. Por trás de todo caos e desconforto em suas performances há uma consciência formal aguda na maneira de conduzir as ações e falas, nos vestuários, na cenografia etc, que permitem a reflexão.

eu, quando vejo a composição total da *Venus* de Cabanel⁴², ajuízo assim, embora haja aspectos não somente agradáveis mas também belos em partes dessa obra. O feio é o que ainda não se integra tão “bem” – tão belamente, ou finalisticamente – a uma unidade para o sentimento de vida. Já o repugnante não pode nem sequer ser composto. O feio pode nos parecer belo, e o belo pode nos parecer feio, de acordo com o momento e a relação com a qual nos ligamos à representação sensível do objeto, e a arte moderna mostra que é na tensão entre ambos que se estabelece o domínio estético, pois ele é sempre crítico – e não determinante, como quer Danto. A consciência dessa tensão como puramente formal (e não uma disputa de conceitos e valores) abre o campo de autonomia da arte, que foi alcançado, se quisermos um marco temporal didático, nas abstrações puras de Mondrian e Kandinski. A consciência estética é essencialmente crítica e se desenvolve na efetividade do trabalho do artista inclusive como investigação da falibilidade do nosso juízo e expressão profunda da precariedade de nossos conceitos de arte, moda e moralidade. O artista autônomo não precisa de validação doutrinária de uma crítica dogmática e tem o poder mesmo de limpar a arte do pendor determinante do ajuizamento, no qual se insere a tentativa de Danto de enrijecer a beleza na esterilidade de um conceito, por um lado, e de dissolvê-la na mera sensação de agradabilidade, por outro, para dizer então quando ela deve e quando ela não deve ser usada como fim – ao passo que o que acontece é que a beleza surge sempre à revelia de uma intenção e dos conceitos que temos dela, pois só pode se dar na dinâmica de reordenações *imprevisíveis*, na singularidade do sentimento pessoal, de uma totalidade fenomênica.

A beleza demanda preservação da liberdade do ajuizamento inclusive na performance da apresentação pública do juízo. Se a crítica é apresentada numa performance repugnada, como abominação do feio (isto é, confundindo-o na representação com aquilo que causa asco, seja por meio de uma pura sensação ou mesmo fundamentado num conceito derruído de fim, ao que temos o objeto monstruoso), é ajuizada por sua vez como repugnante, o que gera comumente uma série de réplicas e trélicas exaltadas que se distanciam mais e mais do objeto da crítica. A consequência política da retórica que lembra um ajuizamento dos sentidos – incomunicabilidade frente ao desagradável, o egoísmo lógico dos que podem ver “com seus próprios olhos” – é a de uma cegueira e um fechamento reativo ao mundo, que, como ideia, já não nos aparece em seus objetos.

⁴² “O nascimento de Vênus”, de 1863, tem dimensões de 225 x 130 cm e se encontra no Museu D’Orsay. Uma boa reprodução fotográfica pode ser vista no site do projeto Google Arts and Culture: <https://artsandculture.google.com/asset/the-birth-of-venus/awE1YqoUcAJ6TA>. Acesso em 17/01/2020.

Uma obra, por sua vez, que consiga falar de assuntos que repugnam e chocam e além disso colocar seu público demoradamente à escuta, ao invés de *meramente* apresentar o repugnante como valor de choque - do que a vida já está perfeitamente cheia - é de uma importância inestimável. O mero choque com a violência só gera mais medo, desespero, ou apatia, mas o contato de um espectador, até então passivo, com a singularidade de um ânimo capaz de congrega-se com certa unidade e efetivar mundo no sentimento da obra, mesmo em meio à contingência e ao caos - isto é, sem negá-los nem edulcorá-los - é realmente necessário para a vida. O mero “ver o mundo como um cenário de injustiça” não é, como diz Danto, “*ipso facto* ser estimulado a mudá-lo”, mas se essa visão significa um ver-se implicado como singularidade ativa nesse mundo “imperfeito”, a partir de um exemplo (o que exclui mera imitação e, portanto, não pode ser fruto de um mero reconhecimento lógico) sim.

O que é essencial ter em mente é que o feio não é o oposto do belo e não deve ser tomado como tal. O retrato de Madame Matisse de 1905⁴³, diversamente do que Danto afirma autoritariamente (DANTO, 2015, p. 99), não deve ser lido como necessariamente feio em sua maneira de compor: a busca do feio, assim como a do belo, se são tomados como intenção, só gera maneirismos – inclusive na leitura da obra. Matisse frequentemente se revela primoroso⁴⁴

⁴³ A obra *Femme au chapeau*, 1905, mede 80,65 x 59,69 cm e encontra-se no SFMOMA (Museu de Arte de São Francisco). Uma boa reprodução fotográfica pode ser vista no site do museu, no link: <https://www.sfmoma.org/artwork/91-161/>

⁴⁴ Não há nada que seja belo *ou* feio no mundo, ambos são predicados relacionais e só se expressam como objetivos na pretensão da adesão na esfera pública (intersubjetividade, que já começa na consciência de um público para o artista solitário e de leitores para o escritor crítico). O sucesso na exposição de ideias estéticas não significa algo como a finalização de uma demonstração de natureza lógica, a arte nunca será bela (nem feia!) o suficiente porque não pretende alcançar um conceito de beleza: a contínua aparência de indigência da beleza na arte - não só da arte moderna, que aponta para essa condição conscientemente, mas em todas as escolas e estilos, e que não tem a ver com o reconhecimento de uma imperfeição - deve-se à sua natureza erótica, se seguimos Diotima no Banquete: “não obrigues, por conseguinte, a ser feio o que não é belo, nem a ser ruim o que não for bom. É o que se dá com Eros” (PLATÃO, 2011, p. 147). O aspecto de indigência, portanto, não se deve ao fracasso da imaginação na exposição de um arquétipo (o conceito grande demais do colossal) ou da razão prática na perseguição de um fim. Beleza não é prêmio de consolação ou mera lamentação, e, por outro lado, não é um objeto que possamos abandonar como alto demais, para então nos ocuparmos da “realidade” mais prosaica, ou a que possamos nos contrapor veementemente como um ídolo... A beleza simplesmente *surge* como abertura à vida e promessa de unidade independente de nossas intenções viciadas. E sublime não é alienação do mundo caótico dos fenômenos, mas humilde reconhecimento do caráter incomparável de toda unidade e de toda força ao meio dele, isto é, da simplicidade da natureza que sempre nos escapa (mas não ao nosso sentimento) pois só podemos enxergar unidades por comparação. A arte moderna mostra que a obra de arte bela é crítica na medida em que o artista logra preservá-la da identificação com a perfeição (que é sempre coerção) para deter-se na dinâmica da propositalidade do sentimento como fundamento de composição, e isso significa dizer que ela, como efeito, impele à reordenação constante como essencial à unidade da vida, não de maneira programática (na busca maneirista do feio e na perseguição intencional do monstruoso, embora esse último seja o tema de alguns movimentos modernos por razões diversas), mas na manifestação sensível – através do desenho – da confiança do artista, sempre precária mas retomável, quanto ao seu próprio sentimento de unidade interno. A unidade da obra identifica-se a uma abertura do sentimento, de modo que não coincide com os limites do suporte e os conceitos com que sequestramos

na busca da unidade da pura conformidade subjetiva para suas telas, isto é, na desvinculação do sentimento de propositalidade puro (sentimento de vida) de qualquer falsa determinação de necessidade, embora o tema *fauve* tenha a ver com o intencionalmente desconforme. O que Danto não enxerga é que a grande novidade da arte moderna, da visão apurada de que o objeto estético implica ativamente o artista e o espectador, significa, se seguimos Kant, não a redução da arte a um expressionismo psicológico, mas a posição originária da referência, que é relacional e não lógica. O feio é sempre o menos belo que nos impele ao contínuo reordenamento na apresentação, precisamente porque a distância entre a afecção e a representação é preservada. A possibilidade do ajuizamento do feio já é um ganho, estamos em terreno estético, diversamente do monstruoso e do repugnante. Mas o feio só pode ser sentido como o que impele à retomada da atividade da composição a fim de se alcançar unidade sensível no todo, de modo que é essencial diferenciar a maior ou menor beleza do tema representado (conclusão lógica que tiramos após nos depararmos diversas vezes com os objetos na vida mesma) e a maior ou menor beleza do modo de apresentação inédito, a cada vez. É falso dizer que um tema horroroso como a violência da guerra só pode ser abordado através de uma apresentação proporcionalmente horrorosa, porém “forte”, “superior”, pois desse modo não se diferenciam as telas dos artistas sensíveis do expressionismo da profusão de telas medíocres de seus diluidores, mil vezes mais desconcertantes... O que é belo é a maneira singular puramente sensível que um artista encontrou de apresentar o mundo, em todas as suas “imperfeições”, para a liberdade do sentimento. Só podemos refletir sobre o horroroso e o repulsivo ao criar um distanciamento pela representação, mas esse distanciamento não deve ser teórico e sim apropriativo. É um modo de darmos enquadramento ao mundo e a nossos sentimentos particulares sem empobrecê-los pelo reconhecimento ou pelo interesse. Esse enquadramento é um silêncio, mas um silêncio ativo. A beleza é um modo de coincidir com o mundo na própria singularidade da aparição dos seus objetos, e, portanto, é difícilima. Implica deixar de classificar o mundo em tolerável ou intolerável para lidar com a “acareação com o desígnio artístico”⁴⁵ e a posterior invenção de *uma nova maneira de estar no mundo*. Não é possível

sua presença física em figurações e alegorias. *Nesse sentido* podemos dizer que uma obra de arte é um exemplo para a vida.

⁴⁵ O poeta russo Ossip Mandelstam descreve no texto “Franceses” a ida a uma exposição de artistas modernos dessa nacionalidade ou para os quais a França foi decisiva. Lá ele vê Matisse, Cézanne e Van Gogh. Ele diferencia três os momentos de percepção do quadro: 1) a afecção, em que a intuição da obras ainda se depara com nossos “ciscos” e “lágrimas” – ou é para nós, em seu caráter de novidade, esse cisco e essas lágrimas para a reflexão do sentimento interno -, e então devemos mergulhar “o olho num cálice cheio até o bordo para que saia o cisco”; 2) a acomodação da “temperatura corpórea” ao quadro, que deve ser alcançada numa postura de quem caminha

refletir sobre tabus, para “superá-los”, se não consigo alcançar primeiro a liberdade da contemplação estética - pelo sentimento da livre propositalidade. De outro modo continuo a tratá-los com preconceito e com a sensação passiva de repugnância.

A dificuldade do artista que lida com o repugnante enquanto tema é apresentá-lo de tal forma que uma margem mínima de possibilidade de distanciamento na representação seja preservada, de modo que seu público possa não apenas se afetar passivamente, mas acolher a obra na reflexão autônoma numa atividade de juízo que seja criativa.

“através”, num “*boulevard*”, sem “enlanguescer”, “petrificar”, ou “se colar às telas”: destituição da esfera do interesse como determinante do juízo, ao que se percebe que a pintura “é muito mais um fenômeno de secreção interna do que uma percepção externa”: reflexão na representação sensível dada, cujo efeito é o prazer físico do sentimento de vida; 3) sair para a rua munido da frieza do “segredo diplomático do quadro”: “o olho-viajante entrega à consciência as suas cartas credenciais”. Somos tomados por um sentido de missão e um sentimento de luto e de ridículo quanto à vida comezinha fora da “embaixada da pintura”, o fundo da rua é como que amarrado e compactado pelo zoom de um binóculo e “tudo isto – distanciado e falso – foi atulhado numa bolsa de malha”: o terceiro momento é a “acareação com o desígnio artístico” - força é mudares de vida, nas palavras finais do poema de Rilke sobre o torso de Apolo. (MANDELSTAM, 1996, p. 63 - 66).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos como dentre os tipos de prazer o sentimento da pura conformidade a fins tem um momento a priori, que justifica sua pretensão à comunicabilidade universal. Quando nosso ânimo se liga à pura forma da representação dada de um objeto sensível - através da qual ele nos aparece - e, ao ajuizá-la como bela, sente um prazer que nos leva a buscar a adesão de outros, estamos diante de uma universalidade subjetiva. Ela se caracteriza não pela subida ao conceito na teoria (atividade solitária da ciência) mas pelo embate público, na medida em que só a partir da representação das opiniões dos outros e da expressão das nossas próprias opiniões de gosto - quanto à forma da finalidade pura dos objetos do mundo - é que podemos conhecer e limar do nosso sentimento puro de vida os falsos fundamentos de necessidade, que na verdade seriam idiosincrasias, ideologias etc – incluindo nossos conceitos de beleza, que contaminam o momento a priori do juízo reflexivo e transformam a dinâmica da pretensão de uma adesão em um problema estéril de argumentos e provas. A preservação da liberdade do prazer puro significa a possibilidade de autodeterminação do homem em sua posição originária. Significa a capacidade de distanciamento das afecções imediatas para a dação de uma unidade espontânea ao mundo, criando assim um ambiente propício (civilização) à vivência moral do homem. Para isso, contudo, a referência estética não pode confundir-se com moralidade. O sentimento puro de prazer não se confunde com o respeito moral, que é sentimento de dever, porque a referência estética ao mundo se dá pelo puro sentimento de reflexão desinteressada. É justamente a habilidade humana de deleitar-se no júbilo puro das faculdades de conhecimento teórico e prático – sem determiná-las a conhecimento algum - que nos capacita a estarmos ao meio da natureza não como meros sobreviventes nem como puros espíritos que a conhecem apartados dela, mas como produtores de mundo, assim como nos possibilita sermos entes morais sem abandonar os fenômenos e a natureza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDDT, Hannah. A crise na cultura: sua importância social e política. *In*: ARENDT, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. Tradução de Mario W. Barbosa. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016. cap. 6, p. 248-281.

_____. **A Vida do Espírito**. Tradução de António Abranches, Cesar Augusto R. de Almeida e Helena Martins. 4. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, 392 p.

BANDEIRA, Manuel. “Poemas traduzidos”. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

BOIS, Yves-Alain. **A Pintura Como Modelo**. Tradução de Fernando Santos. 1. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes LTDA, 2009. 401 p.

DANTO, Arthur C. **O Abuso da Beleza**. Tradução de Pedro Sússekind. 1. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes LTDA, 2015. 187 p.

GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica da Obra de Arte**. Tradução de Marco Antonio Casanova. 1. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes LTDA, 2010. 487 p.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do Cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. 1 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. 78 p.

HIRSCHORN, Thomas. **Quality, No! Energy, Yes!:** Thomas Hirschorn on Why Confrontation is Key When Making Art for the Public. 2016. Disponível em: <https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/phaidon-thomas-hirschhorn-interview-54368>. Acesso em: 29 out. 2019.

HÖFFE, Otfried. **Immanuel Kant**. Tradução de Christian Viktor Hamm e Valerio Roden. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 381 p.

_____. **Kant: Crítica da Razão Pura: os Fundamentos da Filosofia Moderna.** Tradução de Roberto Hofmeister Pich. 1 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013. 355 p.

JAUSS, Hans Robert. **Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics.** Tradução de Michael Shaw do alemão para o inglês. 2. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. 357 p.

KANT, Emmanuel. **Critique de la Faculté de Juger.** Tradução do alemão para o francês de Alexandre J. – L. Delamarre, Jean-René Ladmiraal, Marc B. de Launay, Jean-Marie Vaysse, Luc Ferry e Heinz Wismann. França: Edições Gallimard, 1985. 561 p.

_____. **Crítica da Faculdade do Juízo.** Tradução de Valerio Rohden António Marques. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016. 410 p.

KAPROW, Allan. The Legacy of Jackson Pollock. *In*: KAPROW, Allan. **Essays On the Blurring of Art and Life.** Editado por Jeff Kelley. Edição expandida California: University of California Press, 2003, p. 1-9.

MANDELSTAM, Ossip. Franceses. *In*: MANDELSTAM, Ossip. **Guarda minha Fala para Sempre.** Seleção de Nina Guerra. Tradução de Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996, p. 63-66.

MARITAIN, Jacques. **Art and Scholasticism and the Frontiers of Poetry.** Tradução do francês para o inglês de Joseph W. Evans. London: University of Notre Dame Press, 1974. 234 p.

MARTIN, Agnès. **Beauty is the Mistery of Life.** 1989. Disponível em: Art book, <<https://www.artbook.com/blog-excerpt-agnes-martin-beauty-is-the-mystery-of-life.html>>. Acesso em: 29 out. 2019.

MONDRIAN, Piet et al. Eleven Europeans in America. **The Bulletin of the Museum of Modern Art**, [S. l.], v. 13, n. 4/5, p. 35-36, 1946. Disponível em: JSTOR, www.jstor.org/stable/4056114. Acesso em: 29 out. 2019.

PLATÃO. **O Banquete**. Tradução de Carlos Alberto Nunes, 3. ed. Belém: ed.ufpa, 2011, 201 p.

RABATÉ, Jean-Michel. Bataille, Beckett, Blanchot: From de Impossible to the Unknowing. **Journal of Beckett Studies**, v. 21, n. 1, 2012, p. 56-64. Disponível em: JSTOR, www.jstor.org/stable/26471171. Acesso em: 29 out. 2019.

SCHAPPER, Eva. Gosto, sublimidade e gênio: a estética da natureza e da arte. *In*: GUYER, Paul (org.). **Kant**. Tradução de Cassiano Terra Rodrigues. 4. ed. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2009, cap. 12, p. 439-469.