

A SUBJETIVIDADE ESTÉTICA EM KANT: DA APRECIÇÃO DA BELEZA AO GÊNIO ARTÍSTICO

Verlaine Freitas*

SÍNTESE – O texto procura compreender a subjetividade tal como pensada por Kant na *Crítica da faculdade do juízo* a partir de conceitos relativos ao juízo de gosto, sobre a beleza, mostrando como que a relação das faculdades é seu fio condutor. A seguir, procura-se encaminhar a discussão para o tema do gênio, a faculdade necessária à produção de obras belas, culminando na análise sobre a importância da arte como um todo para o modo como o sujeito pode se conceber precisamente através da relação com as obras.

PALAVRAS-CHAVE – Kant. Subjetividade. Gênio.

ABSTRACT – The text tries to comprehend the subjectivity just as thought by Kant in the *Critic of judgment* through concepts about the taste judgment, about the beauty, showing how the faculties' relationship is its conductive thread. Soon after, we try to discuss the genius theme, the necessary faculty to the beautiful works production, culminating in the analysis on the importance of art as a whole for the way in which the subject can conceive himself precisely through the relationship with the art works.

KEY WORDS – Kant. Subjectivity. Genius.

Nosso objetivo é falar da subjetividade concebida na *Crítica da faculdade do juízo* de Kant, considerando dois aspectos que têm em comum a experiência da beleza: nosso ajuizamento de objetos belos e a produção de obras de arte. Em ambos os casos, o fulcro ao redor do qual todas as análises giram são precisamente as formas cognitivas que o sujeito emprega para apreciar e produzir objetos belos. Em vez de ver a beleza como uma propriedade objetiva das coisas, apreensível intelectualmente, o filósofo de Königsberg falará de um determinado jogo de nossas faculdades, de um modo sui generis como o sujeito contempla o objeto. O brocardo que diz que “a beleza está nos olhos de quem vê” aplica-se perfeitamente ao espírito da filosofia crítica kantiana. Assim, o que temos a fazer é mostrar como o filósofo concebe os elementos envolvidos nesse arranjo subjetivo único, que nos capacita a perceber a importância da experiência estética no processo de reflexão sobre o ser humano.

* Professor da UFOP (Universidade Federal de Ouro Preto, MG).

O que é a beleza?

Universalidade e autonomia: essas são as duas palavras-chave que dão o tom de toda a filosofia crítica que Kant compôs nas suas três grandes obras: *Crítica da razão pura*, *Crítica da razão prática* e *Crítica da faculdade do juízo*. Na primeira, Kant está interessado em mostrar como são possíveis os juízos sintéticos *a priori*, ou seja, universais e necessários, no campo teórico, particularmente na matemática e na física; na segunda, como é possível o *imperativo categórico*, o mandamento moral, como também sintético, universal e necessário; finalmente na terceira, como o *juízo de gosto*, sobre a beleza, pode também aspirar a uma validade universal e necessária.

Em todo esse trajeto, Kant precisou supor algo em termos absolutos: que a faculdade da razão é igual, está universalmente presente em todos os seres humanos. Sem essa condição, toda a filosofia kantiana perde imediatamente seu valor. Kant supõe que todos os homens têm a *possibilidade* de exercer, de modo igualmente apurado, sua faculdade racional. Se isso não acontece efetivamente, tal se deve ao fato de que essa faculdade não foi desenvolvida adequadamente, ou seu uso não é correto. Kant quer mostrar os limites da razão, onde e como ela deve ser usada, para que tenhamos conhecimentos seguros acerca de nós próprios e do mundo, pois, segundo Kant, *somente a razão é capaz de fornecer ao homem um conhecimento universal e necessário*, e tudo que se liga à *sensação*, ao que é empírico, tem como conseqüência o fato de ser contingente, não necessário.

No âmbito estético, que é nosso tema aqui, havia antes de Kant uma querela sem fim acerca da validade dos *juízos de gosto*, ou seja, acerca da beleza, com Hume falando sobre um padrão do gosto, por exemplo. Havia consenso que o juízo sobre a beleza não poderia ser indefinidamente contingente, que algo deveria fundar sua validade para todas as pessoas, mas o que, propriamente?

Na *Crítica da faculdade do juízo* Kant inicialmente distingue um juízo *estético* de um *teórico*, ou seja, um que se funda apenas no *sentimento do sujeito* do que se baseia em um *conceito*. O juízo de gosto, dirá Kant, é *estético*¹, pois não existe nenhum conceito que nos permita avaliar através dele se um objeto é belo ou não, apenas nosso sentimento de prazer ou desprazer. Mas esse prazer não é devido às *sensações* nem ao valor de uso que vemos no objeto. Kant distingue as três espécies de prazer: o do *agradável*, que é o derivado do contato material dos órgãos dos sentidos com o mundo exterior; o do *bom*, que pode ser o moral, absoluto, incondicional, ou o relativo, que é um simples meio para outro fim, sendo que em ambos os casos trata-se do vínculo com um conceito (do imperativo de nossa razão, categórico ou hipotético); e o prazer da beleza, que não se baseia, nem nas

¹ O adjetivo "estético" vem da palavra grega "aísthesis", que quer dizer "percepção sensível". Ele deriva do nome que Baumgarten deu à ciência que estuda o conhecimento sensível, a Estética. Veremos que o sentido que Kant deu à palavra é *sui generis*.

sensações, nem em um conceito². Isso quer dizer que o juízo de gosto, sobre a beleza, é *puro*, ou seja, *desinteressado*. Tanto o prazer do agradável, quanto do bom são interessados pela existência material do objeto³, na arte, ao contrário, a existência material, concreta, da obra não conta como fonte de prazer (embora, naturalmente, ela tenha que existir para que a consideremos bela; o que está em jogo é se a fonte de nosso prazer está nessa existência ou só no modo como contemplamos a coisa). Como *fundamento* de algum juízo, todo interesse é empírico, derivado das sensações, e portanto, particular.

Pelo fato de não haver nenhum interesse pessoal em relação ao objeto que vemos ou ouvimos, o prazer que temos somente pode ser derivado de um determinado *uso* de nossas faculdades de conhecimento, as quais são tomadas como *as mesmas* em todos os seres humanos. Em um juízo lógico, sobre as propriedades de uma figura matemática, por exemplo, temos um uso de nossas faculdades fundado em um conceito determinado, mas no juízo estético não há esse conceito. O juízo sobre o belo é, assim, *anterior* a todo conceito e a toda satisfação sensível, mas precisamente porque se isenta de todo interesse individual, o prazer que experimentamos é dito *universal*. O juízo de gosto seria tão subjetivo, mas tão subjetivo, que se isenta de qualquer individualismo, e encontraria as condições *universais* de apreensão de qualquer conhecimento em geral⁴.

Mas de onde vem esse prazer? Se não é das sensações, nem de um conceito que determinaria a bondade, a utilidade, de um objeto para se fazer alguma coisa, de onde vem ele? Segundo Kant, de uma determinada relação entre a *imaginação* e o *entendimento* em uma representação por meio da qual o objeto é dado. A *imaginação* é a faculdade responsável na produção de imagens, ou seja, de *totalidades* formais intuitivas, e o *entendimento*, a faculdade de produção de conceitos, é nossa faculdade intelectual.

Como veremos no item seguinte, a relação entre a imaginação e o entendimento é um ponto chave para compreendermos o atributo de beleza para um objeto, pois envolve a consideração de um tipo de prazer próprio, específico, que é o prazer formal, da mente do sujeito, e, não, de sua sensibilidade.

Apesar de não ser mediado por conceito, e se referir, assim, apenas a um estado mental, o juízo de gosto tem validade *universal a priori*, isto é, independente da

² Aqui seria bom que se tivesse claro a distinção kantiana entre *sensação* e *sentimento*. A primeira diz respeito ao contato material dos órgãos dos sentidos com o mundo exterior: o contato dos olhos, por exemplo, com raios luminosos; o sentimento, por outro lado, relaciona-se a uma autopercepção do sujeito, ao modo como ele se percebe num determinado momento – o sentimento (de prazer e de desprazer); essa autopercepção pode ter origem na sensação, que é o caso do prazer do agradável, ou na mera *forma* como o sujeito contempla o mundo, que é o caso da beleza.

³ Embora o imperativo categórico não se funde em um interesse (não é interessado), ele somente pode ser efetivo se a lei moral desperta em nós um interesse por sua realização (ela tem que ser interessante).

⁴ Nesse ponto vale lembrar a ambigüidade da própria palavra "sujeito", que pode indicar tanto o indivíduo quanto toda a espécie humana. Sobre essa ambigüidade, cf. Theodor W. Adorno, "Sobre sujeito e objeto". In: *Palavras e sinais. Modelos críticos 2*. Tradução de Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 181ss.

experiência, pois, no ajuizamento de algo como belo, o fundamento de determinação é a disposição [*Stimmung*] das faculdades da mente, que é considerada como a mesma em todos os sujeitos diante de um objeto belo. A dificuldade de todos os juízos de todas as pessoas sobre um objeto serem concordantes reside no *uso* das faculdades, pois nem sempre conseguimos discernir em nós aquilo que se refere ao prazer gerado pela materialidade do objeto, ou seja, pela sensação, o qual não é universal *a priori*, e aquele gerado pela contemplação da *forma*, que tem validade para todos os sujeitos que julgamos⁵.

Assim, o juízo de gosto, pelo qual declaramos algo belo, é *formal*, e, não, material, pois o que nos dá prazer, nesse caso, não é a materialidade do objeto (sua existência material), mas, sim, sua *forma*, que é algo derivado do modo como o *contemplamos*. O que interessa no juízo sobre o belo é o modo como nossas faculdades mentais relacionam-se mutuamente, e, não, a intensidade das sensações que nos afetam materialmente os sentidos. Essa *forma*, entretanto, para ser tomada como bela, tem que ter uma especificação, que é a de possuir uma conformidade a fim (uma finalidade) sem que se perceba nela um fim determinado⁶. É isso o que veremos a seguir.

A conformidade a fim sem fim

No terceiro momento da "Análítica do Belo", a beleza é aí definida como "a forma da conformidade a fim de um objeto na medida em que, *sem a representação de um fim*, é percebida nele" (61)⁷. Para compreender-se tal definição, é necessário ver como é possível que possamos perceber "uma finalidade segundo a forma" (33) *sem* que haja a "representação de um fim". Segundo Kant, um objeto é considerado conforme a um fim quando seu conceito é pensado como sua causa, "o fundamento real de sua existência": "portanto, onde eventualmente não apenas o conhecimento de um objeto, mas o próprio objeto (sua forma ou existência) como efeito, somente é pensado como possível através de um conceito, aí pensa-se em um fim" (32). Quando vemos uma mesa, por exemplo, muito de sua forma é pensado segundo um conceito, o qual foi seguido pelo carpinteiro que a fabricou. Essa ação foi de acordo com sua *vontade*, e, portanto, a forma da mesa, que é resultado de tal ação, é conforme a um fim (fornecer apoio na acomodação de

⁵ De acordo com isso, vemos que o juízo de gosto – como "essa rosa é bela" – é *a priori*, isto é, universal e necessário, e também *sintético*, pois sentir prazer com um objeto é algo que, evidentemente, ultrapassa o que se sabe dele em termos conceituais. Assim, a beleza se insere na tarefa mais geral da filosofia kantiana, que é a de explicar como são possíveis os juízos sintéticos *a priori*. Sobre a qualificação do juízo de gosto como sintético *a priori*, cf. *Crítica da faculdade do juízo*, segunda edição de 1790 (geralmente referida como B), p. 149-50, §37.

⁶ A expressão "conformidade a fim", embora não seja usual em português, tem um sentido bem claro: ter uma conformidade a fim significa ser adequado, conformar-se, a algum fim que seja requerido, ou seja, ter uma finalidade. Mas, como veremos a seguir, ter uma finalidade e adequar-se a um fim *específico* são coisas diferentes.

⁷ A partir de agora passamos a citar textualmente a *Crítica da faculdade de julgar* de Kant, e os números entre parênteses referem-se ao número das páginas correspondentes à segunda edição desse texto em alemão, no original, de 1790.

coisas e espaço para deslocamentos através de uma superfície plana, estável, etc.). Ou seja, a existência da mesa e sua forma somente podem ser explicadas a partir do conceito de mesa, ou seja, não é apenas o caso de somente *conhecermos* a mesa, mas sua própria *constituição* de um objeto com tal forma é passível de explicação apenas através do conceito de um fim.

Entretanto, nem toda conformidade a fim que percebemos em algumas formas é entendida tendo-se um fim *real* que a explique. Uma rosa, por exemplo, se a consideramos bela, percebemo-la *como se* ela tivesse sido feita com a finalidade de proporcionar prazer. *Percebemos* uma certa finalidade inerente à sua forma, mas não existem meios teóricos de conhecer nenhuma vontade *real* que tenha ordenado os elementos segundo um conceito. Porém, somente podemos tornar *compreensível* a possibilidade de tal objeto se "admitimos como seu fundamento uma causalidade segundo fins, isto é, uma vontade, que o tivesse ordenado de tal modo segundo a representação de uma certa regra" (33). Não *percebemos* o fim a que o objeto é conforme: aquele é, por assim dizer, *virtual*. Não temos nenhum conceito que dê conta da *causalidade* que rege a disposição do múltiplo da representação pela qual o objeto é dado. A percepção da conformidade a fim que temos no objeto não é alcançada, portanto, através de uma operação de *determinação*, em que a unificação dos elementos intuitivos operada pela imaginação encontre um conceito correspondente no entendimento, mas sim por *reflexão*, ou seja, eu *admito* que haja uma causalidade para a forma que percebo, mas não consigo discernir racionalmente, isto é, por conceitos, qual seja sua causa real. Essa admissão da causalidade é um ato estritamente do *sujeito*, não designa *nada* no objeto: é apenas uma maneira de *compreender* a possibilidade da existência desse objeto, o qual declaramos belo. Isso significa, entre outras coisas, que "beleza" não é uma *qualidade* do objeto, mas tão somente um modo de percebê-lo, que, entretanto, almeja ser reconhecido por todos.

Quando a *imaginação* unifica o múltiplo da representação sensível, ou seja, quando ela estrutura, dá uma forma unitária aos múltiplos elementos dispersos da materialidade das sensações, e esta unidade não encontra um conceito do *entendimento* que satisfaça as suas relações de *causalidade*, de finalidade, de adequação a fim, então as duas faculdades estão em uma determinada relação ou disposição [*Stimmung*] que *tende a se manter*, mas com nenhum outro fim além de sua própria manutenção e reforço, o que significa que este estado da mente é *prazeroso*, mas de um prazer que não se interessa por mais nada a não ser a sua própria continuidade.

A consciência da conformidade a fim meramente formal em jogo dos poderes de conhecimento do sujeito em uma representação, por onde um objeto nos é dado, é o prazer mesmo, pois essa consciência contém um fundamento de determinação da atividade do sujeito em relação à vivificação de seus poderes de conhecimento, portanto uma causalidade interior (que é conforme a fim) em vista do conhecimento em geral, mas sem estar limitada a um conhecimento determinado, conseqüentemente contém uma mera forma da conformidade a fim subjetiva de uma representação em um juízo estético (36-37).

Tal relação entre as duas faculdades é o que Kant chama de *livre jogo*, pois nem a imaginação se submete à conformidade a leis [*Gesetzmäßigkeit*] do entendimento, nem este encontra um conceito que delimite e dê conta de todas as relações presentes na unidade da representação fornecida por aquela.

A faculdade que é dita propriamente *livre* é a imaginação, que não se submete às funções legisladoras de nossa faculdade intelectual, mas essa liberdade não é algo absolutamente isento de influências de outras ordens além da mera relação entre as faculdades intelectuais. É preciso que consideremos a aplicação efetiva de nossa percepção estética aos objetos que consideramos belos, e aí a liberdade de nossa imaginação não está isenta de elementos complicadores. Para vermos como se dão essas diversas formas de liberdade imaginativa, precisamos considerar a diferença entre as espécies de beleza descritas por Kant.

Beleza livre e aderente

Para que possamos tratar da subjetividade não apenas no que concerne à apreciação da beleza, mas, também, à produção artística, é necessário analisar um dos aspectos do juízo de gosto que, apesar de insistentemente mencionado por Kant, tem recebido de seus comentadores, como diz MacMillan, uma atenção insuficiente: a *pureza* do juízo⁸. Isso conduz a um conceito importante para a elucidação da beleza artística.

Na *Crítica da faculdade do juízo*, como vimos, Kant diz do juízo de gosto que ele não se baseia em *nenhum* conceito. Isto é, que no ajuizamento [*Beurteilung*] de um objeto como belo, o juízo, para ser puro, não pode basear-se em qualquer conceito de que coisa seja esse objeto, nem a que fim ele serviria e nem se ele se aproxima da perfeição em relação ao conceito que se tem do que ele seja. O que se questiona é até que ponto pode-se entender que essa proibição do conceito no juízo de gosto significa que reconhecer algo como sendo uma rosa, por exemplo, impede que possamos julgá-la bela através de um juízo de gosto puro.

Na seção de número 16, Kant dá a sua famosa classificação de belezas *livres* e *aderentes*. Das primeiras, são citados como exemplos tirados da natureza, pássaros, flores, peixes. E entre obras de arte "os desenhos *à la grecque*, a folhagem para molduras ou sobre tapeçarias de papel" e "toda a música sem texto", que não representam nada, nenhum objeto sob um determinado conceito. Em contrapartida, *belezas aderentes* pressupõem um conceito do que a coisa seja e sua perfeição. Exemplos: "um ser humano, um cavalo, uma construção (como igreja, palácio, arsenal, caramanchão)". Diante disso, e, considerando que, por exemplo, flores são consideradas belezas livres, e que "no ajuizamento de uma beleza livre o juízo de gosto é puro" (49), seria lícito supor que o juízo "essa rosa é bela", por exemplo, seria puro?

⁸ MacMILLAN, C. Kant's deduction of Pure aesthetic judgments. In: *Kant-Studien*, 76. Jahrgang, Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1985, p. 49.

O que está em jogo, ao falar-se do uso que fazemos da imaginação na beleza, são *dois* usos que fazemos da dessa faculdade. No item 7 da *Introdução*, o autor nos diz que, na representação sensível pela qual um objeto é dado há, por assim dizer, dois "pólos": o que se liga ao sujeito e não ao objeto, quer dizer, o sentimento perante esse último, que não contribui em nada para o conhecimento objetivo – tal é a natureza *estética* dessa representação; "mas aquilo que nela pode servir ou é utilizado para a determinação do objeto (para o conhecimento) é a sua validade lógica".

Portanto, ao vermos algo, reconhecendo-o como uma flor, por exemplo, e também sentimos prazer segundo sua forma, estamos diante de duas *naturezas* da representação, sendo que o prazer que vinculamos à apreensão da conformidade a fim na forma é independente do fato de que a sabemos como sendo de uma flor. O juízo de gosto é anterior a qualquer outro juízo, mas isso deve ser devidamente compreendido. Tal se dá no plano estritamente lógico, e não temporal, o que quer dizer que a simultaneidade do sentimento de prazer (fundamento do juízo de gosto) com o reconhecimento do objeto como algo determinado não tira a pureza do juízo. Que *não se precise* de nenhum conceito para ajuizar algo como belo (o que é o mesmo que falar que esse juízo é anterior a todo conceito), não significa que *se precise não ter* nenhum conceito do objeto que julgamos belo. Não há nada no conceito de uma flor, segundo podemos entender em Kant, que constranja o múltiplo da representação que tenho dela a uma unidade subsumida de acordo com um conceito determinado. Sua forma, assim, é inteiramente livre de regras, o que faz com que o sujeito não precise levar em conta seu fim natural de reprodução ao julgá-la bela, estando a imaginação e o entendimento em um *livre* jogo. – Mas se o conceito de flor ou pássaro não tira a pureza do juízo de gosto, não o torna "logicamente condicionado", o que o faria, então?

O conceito de fim

Segundo podemos interpretar do texto de Kant, embora o reconhecimento de um objeto como pássaro não tire a pureza do juízo de gosto, não obstante o de uma coisa como sendo uma igreja o torna "impuro", condiciona-o logicamente. Em que especificamente residiria a diferença entre os dois casos? No segundo, há muito no conceito de igreja (semelhante à explicação que oferecemos em relação à mesa no primeiro item) que determina algo em relação à sua forma, regras segundo as quais o construtor a fez e que temos que considerar (caso reconheçamos a coisa que vemos como igreja)⁹, ao julgá-la bela, fato esse que restringe a liberdade da imaginação; o que não se dá no ajuizamento de uma beleza livre, como vimos.

⁹ É indispensável que se tome em consideração essa observação entre parênteses, dado que, segundo o autor da *Crítica*, é possível, diante de *qualquer* objeto, emitir um juízo de gosto puro: "Um juízo de gosto em relação a um objeto de um determinado fim interior seria puro somente se quem julga, ou não tivesse nenhum conceito deste fim, ou abstraísse dele em seu juízo" (52). Portanto, se eu julgo belo um objeto que reconheço como casa, então meu juízo de gosto é impuro, mas se não faço esse reconhecimento ou se não o levo em conta, então o meu juízo é puro, pois se referirá a uma "coisa" qualquer, indeterminada.

Os conceitos de casa, mesa, igreja (belezas aderentes), pressupõem, portanto, o de *fim*. Deste modo, estando o "pólo" da representação que serve ao conhecimento submetido ao conceito de *fim*, haveria a restrição da liberdade para a imaginação na natureza estética dessa mesma representação. O que faz a diferença entre beleza livre e aderente é, como se vê, o conceito de *fim*:

No ajuizamento de uma beleza livre (segundo a mera forma) o juízo de gosto é puro. *Não é pressuposto nenhum conceito de qualquer fim*, para o qual o múltiplo deva servir ao objeto dado, e o que este deva representar; conceito por meio do qual a liberdade da imaginação, que por assim dizer joga na observação da figura, tornar-se-ia tão somente *restringida* (50-51, ênfase nossa).

Se subjaz um conceito *de fim* à forma de um determinado objeto, como uma mesa, por exemplo, e se julgamos algo belo por ter a forma de uma conformidade a fins *sem fim*, então como é possível que ainda assim digamos que aquele objeto é *belo*? Embora a forma de uma mesa seja conforme a um fim, *nem tudo* nessa forma o é. Reside nela um "espaço" em que o conceito de sua funcionalidade não é determinante. Se não fosse assim, todas as mesas seriam absolutamente idênticas e não haveria nenhuma liberdade para a imaginação quando da contemplação da figura. O conceito desse objeto não determina, por exemplo, se seus pés devem ser retos ou curvos, torneados ou lisos, largos ou estreitos, e uma infinidade de outras características que podem ter uma conformidade a fins *sem fim*, tornando o que vemos alvo de um juízo de gosto que o declare belo. Essa beleza é *aderente*, e o juízo não é *puro*, porque essa margem de variação inventiva para a imaginação tem que respeitar o conceito *de fim* que é a condição de possibilidade de existência do objeto como mesa.

Todos esses exemplos pertencem a um gênero que Kant classifica como *arte mecânica*, pois tais produtos sempre são feitos de acordo com um conhecimento prévio do que eles devem ser. O objetivo imediato dessa arte é a produção de tais objetos, respeitando o conceito de fim que condiciona sua forma. Pretende-se, aí, fazer objetos que sejam úteis, sirvam a algum fim. Mas se, por outro lado, o objetivo imediato de um produto artístico é o sentimento de prazer, então dizemos que essa arte é *estética*. Se, ainda, esse sentimento é vinculado à representação, por meio da qual o objeto é dado, como mera *sensação*, então estamos diante de um produto da arte *agradável*: o gracejo [*Scherz*], a culinária, etc. Essas artes pretendem fazer com que se tenha um prazer imediato das sensações, como fazer uma comida que seja gostosa. O prazer dessa arte residiria em afetar de modo específico diretamente nosso órgão do sentido gustativo. Por fim, se aquele prazer acompanha a representação é apenas contemplativo, o objeto pertence à *bela-arte*: poesia, música, pintura e seus derivados, dança, teatro, etc.

Que a bela-arte seja *bela*, indica que percebemos em seus produtos uma finalidade sem fim. Entretanto, por se tratar de uma *obra de arte*, diferentemente em relação à beleza livre, o ajuizamento em relação a sua beleza tem, necessariamente, que *levar em conta um conceito de fim*. É preciso, ao considerarmos uma obra de arte como bela, sermos conscientes de que o que percebemos é *arte*, e não

natureza, isto é, que é um produto da atividade humana. Todavia, essa adequação ao conceito não transparece na forma da obra. A conformidade a fins na forma da arte "tem que parecer livre de todo constrangimento de regras arbitrárias, *como se fosse um produto da mera natureza*" (179, ênfase nossa). Embora a arte tenha sempre uma intenção, que é a de produzir alguma coisa, ela, entretanto, tem que parecer não-intencional.

A bela-arte, então, é beleza aderente, pois há um conceito de fim subjacente aos seus produtos, mas esse conceito é muito menos determinado¹⁰ e de natureza muito diversa que no caso da arte mecânica, o que se liga ao fato de que ela parece natureza (o que não acontece com esta outra). A *influência* do conceito de fim na forma de uma obra de bela-arte é, assim, essencialmente diferente quando da beleza de uma arte mecânica¹¹.

Portanto, vemos que o conceito de forma, quando em relação à arte, carrega uma dificuldade a mais em relação à beleza livre, que é a de conciliar a consciência do conceito de fim subjacente a ela e a não-aparência de ser arte. Mas também conserva uma dificuldade em relação à beleza aderente em geral, porque seu conceito de fim é outra espécie, não tão determinado, e não pode transparecer na sua forma.

Precisamente aqui se coloca a seguinte questão: Se a bela-arte parece natureza, por que temos que levar em conta, *necessariamente*, o conceito de fim subjacente a uma obra de arte, ou seja, sermos conscientes de que é um produto humano e não natureza, ao julgarmos-la bela? E ainda: *Como*, ainda assim, a obra da bela-arte consegue parecer natureza?

Em relação à primeira questão, Kant diz que aquele conceito tem que ser levado em conta "porque a arte sempre pressupõe um fim na causa (e sua causalidade)" (188). Entretanto, essa resposta não nos parece esclarecer de todo a *necessidade* de levar em conta o fim que a arte pressupõe no juízo de gosto. E isto porque somente o fato de ser *produzida*, ou seja, ser resultado de uma intenção, não garante, por si só, que ao *ajuizarmos-la* tenhamos que levar isso em conta, uma vez que a bela-arte não tem a finalidade de produzir um objeto conforme a um conceito *determinado*, como a arte mecânica.

¹⁰ Kant usa uma expressão semelhante para diferenciar a beleza de um ser humano e de outras belezas aderentes ao dizer que estas não admitem a representação de um ideal, "presumivelmente porque os fins não estão fixados e determinados o bastante através de seu conceito, conseqüentemente a conformidade a fins é quase tão livre quanto na beleza livre" (55). Diante disso, podemos formular a seguinte escala de influência do conceito de fim no respectivo juízo de gosto: No ser humano > na arte mecânica > na beleza aderente natural > na bela-arte > na beleza livre (=0).

¹¹ O ajuizamento de algo como belo, note-se, quer seja em relação à arte ou à natureza, dá-se somente em vista da forma, e, embora haja um conceito de fim subjacente aos produtos da bela-arte, este conceito não é *fundamento* do juízo de gosto referente a eles: "O conceito de bela-arte não permite (...), que o juízo sobre a beleza de seu produto seja derivado de qualquer regra que tenha um *conceito* como fundamento de determinação, conseqüentemente, que ponha um conceito sobre o modo como aquele produto seja possível" (181). O que Kant diz é que o juízo é *logicamente condicionado*, pois a conformidade a fins objetiva (fim) da arte determina que o que vemos é um *produto humano*, e não uma obra do *acaso* ou da natureza. Aqui ainda vale, portanto, a definição do segundo momento da analítica do belo de que a beleza agrada universalmente *sem conceito*.

Em relação à segunda pergunta que levantamos, Kant se limita a dizer que a arte *tem* que parecer natureza, e não *como* ela consegue isso, apesar de ser reconhecida como arte, ou seja, como produto humano, submetido a um conceito de fim. Parecer natureza é parecer não intencional, é se despir de todo caráter de penosidade [*Peinlichkeit*], apesar de "toda a puntualidade [*Pünktlichkeit*] na concordância com as regras segundo as quais o produto pode se tornar o que ele deve ser" (180). Em relação a esse aspecto, o problema reside em compreender o poder que a arte tem de se desvencilhar de sua "penosidade".

O gênio artístico

Um dos conceitos de que precisamos para respondermos a essas questões é o de *gênio*, que "é a disposição natural inata [*ingenium*], pela qual a natureza dá à arte a regra" (181). "Ora, porque... sem uma regra prévia um produto jamais pode se chamar arte, então a natureza no sujeito (e através da disposição [*Stimmung*] das faculdades do mesmo) dá à arte a regra, isto é, a bela-arte é possível apenas como produto do gênio" (182). Essa regra, entretanto, não é discernível, não pode ser descrita, conceituada e apreendida em uma fórmula nem mesmo pelo artista, ou seja, ele não pode se tornar consciente dessa regra pois "ele dá a regra *como natureza*" (182).

Isto posto, poderíamos ser levados a pensar que a arte parece natureza porque a *forma* conforme a fins, segundo a qual ajuizamos uma obra de arte como bela, deriva imediatamente de que a natureza dá a regra à arte através do gênio. Tal é a opinião, por exemplo, de Robin Scott, que diz: "A discussão de Kant do gênio sugere que a natureza fornece não apenas o material a ser formado pela consciência produtiva, como ocorre através da ciência, mas também fornece a forma, a conformidade a fins, à mente humana"¹².

Entretanto, isso não é totalmente certo. A aparência de natureza na arte se dá, como se disse, primeiramente porque todos os seus elementos, nos seus mínimos pormenores, concordam com as regras únicas (dadas pela natureza através do gênio) segundo as quais o produto se torna aquilo que ele deve ser, o que Kant chama de puntualidade dessa concordância. Essa concordância às regras, pode-se assim interpretar, representaria uma *sintaxe* (que é conforme a fins) dos elementos constituintes da obra, cujas tensões e relações não são explicáveis segundo conceitos determinados. Ou seja, aquilo que torna possível a configuração de todos os momentos na obra, as regras segundo as quais a obra torna-se o que ela deve ser, não tem uma causalidade explicável por conceitos, isto é, não existe um conceito de fim que explique a ordenação "sintática" dos elementos presentes na obra. O que não quer dizer que essas relações sejam absolutamente díspares em relação aos conceitos e imagens que produzimos a fim de darmos conta delas. O que Kant diz é que elas provocam uma infinidade de imagens e conceitos que jamais circunscrevem a totalidade de significações possíveis da obra.

¹² SCOTT, R. Kant and the objectification of aesthetic pleasure. In: *Kant-Studien*, 80. Jahrgang, Heft 1, Berlin: Walter de Gruyter & Co., p. 89.

Mas isso, por si só, não garante que a obra que ajuizamos de acordo com a forma pareça natureza, pois Kant diz que é necessário que não haja uma penosidade [*Peinlichkeit*], que não transpareça o que ele chama de "forma acadêmica" [*Schulform*], na elaboração final dos elementos da obra. Disso concluímos que poderia haver puntualidade na concordância com as regras dadas pela natureza e penosidade em uma obra, fazendo com que esta não pareça natureza, o que se afigura como um paradoxo: como é possível que todos os elementos da obra em suas formas sejam adequados integralmente às regras dadas pela natureza através do gênio e mesmo assim a obra não pareça natureza?

O gênio pode fornecer apenas rica matéria [*Stoff*] aos produtos da bela-arte; a elaboração do mesmo e a forma exigem um talento formado através da escola, para fazer um uso dele que possa subsistir diante da faculdade de julgar (186).

O gênio, apesar de se constituir na unificação (em uma determinada relação) das faculdades da mente, imaginação e entendimento (198), está mais relacionado ao poder da imaginação, que é produtiva, e com a qual nós mesmos nos divertimos "quando a experiência nos aparece por demais quotidiana" (193). A liberdade sem constrangimento a leis da imaginação, esta capacidade de criar formas ricas em idéias e que ultrapassam a experiência sensível (ultrapassagem esse que permite que Kant chame essas formas de *idéias* estéticas), produz, por si só, nada mais que absurdo. A mera adequação às regras de criação¹³ da obra seguidas pelo gênio mostra apenas uma produção fantasiosa e tendente à absoluta ininteligibilidade. É necessária, assim, a faculdade de julgar.

O gosto é, tal como a faculdade de julgar em geral, a disciplina (ou cultivo) do gênio, poda-lhe bem as asas e o torna educado ou polido; mas, ao mesmo tempo, dá-lhe um direcionamento [*Leitung*], por onde e até onde ele deve se estender, para permanecer conforme a fins; e, ao introduzir clareza e ordem na plenitude de pensamento, torna as idéias estáveis, suscetíveis de uma aprovação ao mesmo tempo duradoura e universal, de serem seguidas por outros e de uma cultura sempre em progresso (203).

Mas, se ser conforme apenas à imaginação não torna um produto uma obra de bela-arte, a conformidade ao gosto por si só também não: "pode ser um produto pertencente à arte útil e mecânica, ou até à ciência, segundo regras determinadas, que podem ser aprendidas e que têm que ser precisamente seguidas" (191). Do que se conclui que "em uma pretensa obra de bela-arte pode-se frequentemente perceber gênio sem gosto", quando há então um privilégio exagerado da imaginação, em detrimento da faculdade de julgar, "em uma outra gosto sem gênio", quando temos um fim prático para o produto, ou seja, não se trataria de obra de bela-arte, e sim de arte mecânica (idem).

¹³ É preciso evitar aqui um possível mal-entendido, dado que foi dito que a pura *obediência às regras* da natureza significaria absoluta *ausência de leis* para a imaginação, o que soa paradoxal. O paradoxo se desfaz se atentarmos para o fato de que as "regras" que a natureza dá à arte não se constituem uma limitação para a imaginação criadora, mas ao contrário. Elas, ao serem seguidas pelo artista como gênio, dão a ele a oportunidade (única, segundo Kant) de retirar sua imaginação da submissão ao entendimento, e produzir, assim, obras ricas e originais.

Consideremos agora, também, que não haja um fim prático para o produto, isto é, que ele seja da bela-arte, e que ele seja conforme ao gosto. Mas, considerando apenas isso, poderíamos ainda dizer que não tenha *espírito* [*Geist*].

Espírito, no sentido estético, significa o princípio vivificador da mente. Mas aquilo através do qual esse princípio vivifica a alma, a matéria [*Stoff*] que ele emprega para isso, é o que põe as faculdades da mente, conforme a fins, em movimento, isto é, num jogo tal que se conserva por si e robustece por si mesmo as forças para isso. (...) Ora, eu afirmo que esse princípio não é outro do que a faculdade de exposição de *Idéias estéticas*, e por Idéia estética entendo aquela representação da imaginação que dá muito a pensar, sem que, entretanto, nenhum pensamento determinado, isto é, *conceito*, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança totalmente e pode tornar inteligível (192-193).

Em relação à idéia estética podemos dizer que o entendimento é limitado em relação à imaginação, porque o que é apresentado por ela perfaz um campo em que ele não está em condições de subsumir as relações ali presentes em uma universalidade conceitual. O fato de percebermos *espírito* em uma obra, quer dizer que ela é "rica e original em idéias". Entretanto, isso não é tão necessário em prol da beleza, quanto a conformidade daquela imaginação produtiva em sua liberdade à legalidade do entendimento. Por isso tudo, Kant diz que para a bela-arte são necessários: imaginação, entendimento, espírito e gosto.

Uma vez colocadas brevemente as variáveis envolvidas no conceito de bela-arte, delineamos a seguir a resposta às questões levantadas no item "O conceito de fim".

Arte como representação?

Um momento decisivo para essa resposta é a seguinte passagem da terceira *Crítica*: "Uma beleza natural é uma *coisa bela*; a beleza artística é uma *bela representação* de uma coisa" (188). Que significaria aqui dizer que o que é belo não é a *coisa*, e sim a *representação* de uma coisa? E a que se refere o termo 'coisa', ou seja, o que é propriamente aquilo que é representado?

Deveríamos restringir o conceito de *representação* artística ao de *figuração*? Kant diz: "a bela-arte mostra sua preeminência justamente em descrever com beleza coisas que na natureza seriam feias ou desagradáveis" (189). Poderíamos aduzir várias outras passagens que mostram que o conceito de representação artística não exclui o de figuração de uma coisa, ou o de apresentação de um conceito determinado. Mas a pergunta crucial é a de se o que a obra *representa* coincide com o que ela *figura*, ou seja, não havendo figuração, também não haveria representação.

Existindo recobrimento entre os dois conceitos, então seríamos levados a concluir que a definição dada acima para a beleza artística não valeria para a música sem texto, nem para toda a arte não figurativa. Com efeito, quando Kant fala da distinção entre beleza livre e aderente, que já citamos, ele conta a beleza de alguns produtos artísticos como livre:

Assim os desenhos *à la grecque*, a folhagem para moldura e sobre papel de parede, etc., não significam nada por si mesmos: eles *não representam nada*, nenhum objeto sob um con-

ceito determinado, e *são belezas livres*. Pode-se contar como sendo do mesmo tipo também o que se chama na música 'fantasias' (sem tema), mesmo toda a música sem texto (49, ênfase nossa).

Tendo-se em mente o que dissemos acerca da influência do conceito de fim no juízo de gosto, e comparando o texto acima com a passagem em que Kant diz que o conceito de fim no ajuizamento de uma obra de bela-arte como arte tem que ser levado em conta, "pois a arte **sempre** pressupõe um fim na causa (e sua causalidade) (...)" (188, ênfase nossa), vê-se claramente que, portanto, uma música sem texto *não* poderia ser considerada uma beleza *livre*. Deste modo, parece-nos claramente *inviável* abrigar integralmente, em uma mesma interpretação, as duas assertivas de que *a música seja beleza livre* e de que *a arte sempre pressupõe um fim* que deve ser levado em conta. Haveria várias possibilidades de, mantendo-se a primeira como verdadeira, flexibilizar a segunda, de modo a torná-las não contraditórias, por exemplo: "embora toda arte pressuponha um fim na causa, aquela que não figura (representa) nada, não exige que consideremos aquele conceito quando a julgamos bela". De nossa parte, preferimos manter integralmente a segunda. Portanto, dizemos que figuração não coincide com representação¹⁴, ou seja, música sem texto também *representa*, embora não *figure* nada, e que *nenhuma obra de arte pode ser beleza livre*.

Essa escolha nos parece justificada por dois motivos principais: se entendemos que a definição da arte como sendo representação só é válida para as artes figurativas ou que se empenham na apresentação de um conceito, então toda a análise kantiana referente à arte fica muito restringida e muitos de seus conceitos ficam sem aplicação no caso da música, pintura abstrata, etc.; o que significa que perdemos muito mais conservando a idéia de beleza livre para a música do que rejeitando-a. Por outro lado, o critério usado por Kant para estabelecer a distinção entre beleza livre e aderente na arte (representação *qua* figuração) parece por de-

¹⁴ Eva Scharper chega a essa mesma conclusão através de argumentos e pressupostos diferentes (cf. SCHAPER, Eva. Free and dependent beauty. In: *Kant-Studien*, 65. Jahrgang, Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1974, p. 257-260). Pelo que inferimos da interpretação de Bartschat, este autor também prefere não igualar aqueles dois conceitos (cf. BARTUSCHAT, Wolfgang. *Zum systematischen Ort der Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1972, p. 155). É preciso observar aqui, entretanto, que Kant chega a dizer que a representação artística "é propriamente só a forma da apresentação de um conceito, pela qual este é comunicado universalmente" (190). Todavia, pensamos que essa *limitação* do conceito de representação na arte está mais em desacordo com seus argumentos gerais que servem de base a seu pensamento sobre a arte do que a posição que assumimos. O que não significa que afirmamos que o conceito de representação na arte exclua o de figuração ou apresentação de um conceito. O que sustentamos é que eles não são *coincidentes*, pois, como dirá Adorno, por mais que a linguagem na poesia, por exemplo, queira ser uma pura organização sintática, tendendo ao que ele chama de linguagem mimética, ela, entretanto, não pode se ver livre totalmente do seu caráter semântico ou conceitual, que perfaz, portanto, um de seus elementos essenciais: "O elemento conceitual, como entremeado, é inalienável na linguagem e também em toda a arte..." (ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de A. Morão. Lisboa: Martins Fontes, 1982, p. 115).

mais frágil, dado que é uma particularização injustificada do critério usado para a divisão geral da beleza em livre e aderente (o conceito de fim).

Se assumimos que 'representar' não coincide com 'figurar', então é preciso responder à pergunta de o que é a "bela representação", e o que seria a "coisa" representada em artes não figurativas. Tanto neste, quanto nos casos de uma figuração de alguma coisa, ou apresentação de um conceito determinado, o que está em jogo com o conceito de representação é o fato de que ele nos leva a pensar a arte como *produção*, um ato produtivo. O que é alvo do juízo de gosto na arte é a *própria representação*, pois a arte é a *bela* representação de uma coisa. Como o essencial na arte, diz Kant, é a *forma* (cf. 214), então podemos concluir que há um entrelaçamento muito forte entre esses dois conceitos. O que significa que o juízo de gosto, quando em relação à arte, refere-se a algo que já perfaz um "movimento", que se constitui precisamente no fato de que o compreendemos a partir de vários momentos. Isto é, no ajuizamento da *bela-arte*, a própria forma, que é conforme a fim sem fim, é julgada *como se fosse* "dinâmica", pois levamos em conta, no juízo, a própria *produção* artística, o próprio ato formativo-representacional. O conceito de fim a que a produção da obra está submetida *tem* que ser levado em conta porque a arte quer produzir algo que não esteve sempre já realizado (diferentemente da beleza natural), e, como diz Bartuschat, "que é acessado somente na justaposição de atos dinâmicos"¹⁵.

Kant identifica o conceito de fim com a finalidade *material*, e diz que na beleza natural "a mera forma, sem conhecimento do fim apraz no ajuizamento por si mesmo" (188), ou seja, conhecer o conceito de fim é ir além da forma no ajuizamento de um objeto. Cremos que isso seja certo em relação à arte mecânica, em que o conceito de fim pode ser claramente delineado e seu condicionamento da forma é evidente. Mas, em relação à *bela-arte*, que deve parecer natureza, cujo conceito de fim é muito menos determinado, e às vezes é muito pouco perceptível em sua forma, a exterioridade pura e simples daquele conceito em relação à forma deve ser repensada.

O modo como o conceito de fim transparece na forma da *bela-arte* é *qualitativamente* diferente do que na arte mecânica. Nesta, o forte condicionamento do conceito de fim faz com que este situe-se nitidamente além, fora, da pura forma¹⁶, impedindo que a obra pareça natureza. O momento em que podemos pensar a obra como não mais mecânica, mas sim *bela-arte*, ou seja, o elemento fundamental, mínimo, como condição de possibilidade de a obra parecer natureza, é o momento em que há o que podemos chamar de *dissolução formal* do conceito de fim. Esse ponto de inflexão para a *bela-arte* aconteceria quando a finalidade material (o conceito de fim) passa a se confundir com a própria finalidade formal. A partir desse instante, a *bela-arte* consegue parecer natureza, pois não mais *conseguimos* discernir a finalidade material da finalidade formal na obra, por mais que tente-

¹⁵ BARTUSCHAT, Wolfgang. Op. cit., p. 155.

¹⁶ Ou seja, condicione-a a partir de um ponto de vista extrínseco à estruturação da obra.

mos; o artista não pode mais descrever ou conceituar seu procedimento criador¹⁷; e a própria forma da obra passa a ser considerada dinamicamente, posto que somente é compreendida através de vários momentos. Ou seja, a dissolução do conceito de fim na forma faz com que o dinamismo próprio do ato de produção seja um dos elementos constituintes da forma da obra, isto é, seja de alguma maneira absorvido por ela.

Esse entrelaçamento da finalidade material e formal indica uma tensão que existe na obra de arte e que não deve ser menosprezada. Kant suprimiu essa tensão ao dizer que a música sem texto poderia ser considerada beleza livre. Ele pensou que o conceito de fim numa arte não figurativa e mesmo sem tema melódico firmemente estabelecido tivesse uma influência tão pequena, ou seu conhecimento claro fosse de tal modo inexequível, que considerá-la igual a zero não fizesse diferença. Mas faz. Por mais que uma obra de arte queira se ver livre do que Adorno chama de "Organizationsprinzip" (princípio de organização), tendendo a ser uma organização que valha somente por si mesma, almejando ser plenamente autônoma em relação a seu criador, ou nos termos kantianos, pareça natureza e pretenda ser ajuizada como beleza livre, entretanto, sempre há um resto de finalidade material, inestirpável do conceito de arte, ou seja, a dissolução formal do conceito de fim nunca é total. A história da arte poderia ser interpretada a partir do esclarecimento dessa tensão, da Grécia antiga à arte contemporânea.

De Policleto a Marcel Duchamp

Vemos nessa imbricação que existe, numa obra de bela-arte, entre sua conformidade a fim, a ausência de fim para tal finalidade e o conceito de fim que caracteriza aquilo que vemos como arte, uma importante consequência para a estética. É índice de uma polaridade sob a qual a arte se situa em sua história, fornecendo-nos um fio condutor para compreender tal desdobramento histórico. Tomando

¹⁷ Seria conveniente aqui explicar de outra maneira como este momento decisivo é imperceptível para o artista. O gosto, diz Kant, não é uma faculdade produtiva, mas meramente ajuizativa (Cf. 191). A forma da obra de arte tem que ser conforme a ele (o gosto), mas não é *produzida* por ele. Em outras palavras: a forma é sempre *ainda-não-existente* para o artista como gênio, pois como vimos este talento vincula-se apenas à matéria [*Stoff*], mas aquela é também sempre *já dada* em relação ao gosto [*Geschmack*], pois este não é uma faculdade produtiva. O processo de gênese da forma, portanto, situa-se em um ponto infável, imperceptível para o artista, mesmo considerado em todas as suas faculdades. — Essa última consideração dá ensejo a uma interessante comparação do conceito de forma assim delineado e a foto com luz de um *flash* de câmera fotográfica. Com efeito, em uma foto noturna, o que se percebe antes de acionar o *flash* são silhuetas de objetos por demais indeterminados para serem fotografados (mas não de modo absoluto, pois senão nem saberíamos o que iria ser fotografado), necessitando-se do clarão iluminador daquela luz para a realização da foto. Mas a iluminação somente surge de uma maneira instantânea: não há meio-termo entre a penumbra dos objetos antes dela e a definição adquinada por seu intermédio. Se o resultado final não agrada, então é necessário uma nova disposição dos elementos, realizada *sem luz*, para que se consiga outras possibilidades formais, que serão ajuizadas até que se encontre aquela considerada bela. O nosso fotógrafo, como o gênio kantiano, age nesse caso sempre *aquém* da forma final, e quando a alcança, ela lhe é dada apenas através do olhar — leia-se: faculdade do juízo —, que não é o que produz aquela forma, mas apenas a julga bela ou não.

como exemplo as artes plásticas, analisaremos alguns movimentos da história da arte desde a Grécia clássica até a *Pop-art*. Para configurar esse período tomamos as três categorias resultantes de nossa leitura do texto kantiano e procuramos interpretar alguns momentos históricos da arte de acordo com as relações que as obras estabelecem com esses três conceitos¹⁸.

Consideremos primeiramente a arte clássica grega. Nesse período, vemos entrelaçados os três elementos que apontamos, de modo a haver uma nítida preponderância dos dois primeiros em detrimento do último. A *ausência* de fim na forma da obra é diminuída a um mínimo, a um ponto em que, sendo ultrapassado, não mais se teria uma obra de bela-arte. Sabemos pela história da arte que o desenvolvimento da arte grega caminhou, até o Doríforo de Policleto, no sentido de aperfeiçoar *cânones* de construção da figura humana que proporcionassem uma visão da harmonia perfeita das linhas do corpo. Tais cânones, o compromisso do artista em relação à nobreza, a visão de mundo antropocêntrica e a concepção antropomórfica dos deuses (que serviam, na maioria das vezes, como tema) constituem elementos suficientes para afirmarmos que o conceito de fim que subjaz ao produto da bela-arte tem, nesse período, uma influência muito grande. Fazendo uma contraposição entre a conformidade a fim e a ausência deste, vemos que a primeira tem predominância absoluta, incrementada pela influência do conceito de fim que caracteriza o que vemos como arte.

Essa interpretação é, de certo modo, confirmada pela expressão de Kant de que o Doríforo de Policleto merece ser chamado, não propriamente de belo, mas de academicamente perfeito (59). Não é difícil, entretanto, ver aqui mais uma impropriedade de Kant, dado que a grande influência do conceito de fim na forma dessa escultura não permite que a consideremos total. Nem tudo na forma do Doríforo, obviamente, pode ser explicado de acordo com sua finalidade material. Ela foi venerada na antigüidade como exemplo de mestria artística não somente "porque ela não contradiz nenhuma condição sob a qual uma coisa dessa espécie [um ser humano - vf] possa ser bela" (59), mas porque somou a isso riqueza dos traços da figura, a sensação de movimento de sua forma em "S", a possibilidade de ser observada de vários ângulos sem prejuízo de sua visibilidade, etc., características que não podem ser deduzidas de sua finalidade material, e que, portanto, permitem-nos julgá-la bela.

¹⁸ A interpretação que damos a seguir não pretende, através da articulação dessa trama conceitual, fornecer uma análise dos aspectos mais essenciais ou mais importantes dos períodos estudados por nós. Trata-se apenas de analisá-los sob um ponto de vista que nos pareceu eficaz para ajudar na compreensão do fenômeno estético. Pode-se também levantar a questão de se uma interpretação da arte baseada num desdobramento histórico seria fiel ao pensamento kantiano, que exclui tal dimensão do conceito de arte. Com certeza a história como determinante do conceito de bela-arte em Kant está fora de jogo, mas o que pensamos é que as categorias que ele emprega em sua teoria da arte permitem que pensemos tal desdobramento *a partir* delas. Ou seja, a explicação kantiana das artes nos parece, em muitos aspectos, válida em relação a uma obra de arte em geral, mas e se formos além disso e considerarmos uma determinada obra em relação às que lhe antecederam? Que significados podem trazer para o conceito de arte tais categorias, se pensadas frente às modificações das relações das obras com elas?

Mas se a influência do conceito de fim na arte clássica grega não é total, pelo menos dá-se de maneira bastante pronunciada, e não é difícil ver que outros períodos, em graus diferentes, compartilham dessa característica: a idade média, a renascença, o neoclassicismo, entre outros. Seria tentador afirmar que a tendência geral nesses momentos seria a de uma diminuição da influência do conceito de fim, mas é difícil caracterizar um retrato feito por Gainsborough no século XVIII como sofrendo uma tal influência essencialmente menor que o Doríforo. Mas aquela tendência pode ser constatada com facilidade se tomarmos a história da arte como um todo, e não apenas esses movimentos que se assemelham relativamente a esse aspecto. Isso porque notamos a emergência cada vez mais freqüente de obras que tendem a mostrar um nítido retraimento da influência do conceito de fim em suas formas.

Na antigüidade esse momento pode ser ilustrado pela arte helenística. A distorção das proporções idealizadas da figura humana, a recusa de buscar novos cânones para a harmonia, o descompromisso com classes ou grupos sociais, a individualização e impessoalidade do trabalho artístico são elementos que configuram essa tendência que apontamos. Novamente podemos apontar períodos posteriores que compartilham dessa tendência: o barroco, a arte fantástica (Bruegel, Bosch), o romantismo de Goya.

No Impressionismo, assistimos a uma etapa das relações entre os três elementos que servem de fio condutor de nossa análise tão essencialmente diversa, que poderemos atribuir-lhe a qualificação de *turning point* para a arte moderna. Influenciado pelo espírito do realismo de Coubert e Corrot, o Impressionismo marca um momento de valorização extrema da experiência visual como tal, ou seja, o quadro é resultado da valorização da relação perceptiva do sujeito com a obra. Há ainda uma relação finalística bem clara quando vemos Monet pintar uma série de quadros retratando as variações da luz nos montes de feno ou na catedral de Rouen, mas o resultado dessa intenção para a composição pictural é a de que ela propicia mais uma libertação do constrangimento formal do que restringe suas possibilidades, ou seja, a intencionalidade do ato de representar meramente os momentos fugazes de luz, cor, brilho, parece reverter para uma maior autonomia da forma em relação a toda pré-concepção que oriente sua estruturação, e, a partir do Impressionismo, torna-se mais clara a nossa concepção da apreensão da forma como dinâmica: ela parece condensar em um único instante toda a mobilidade e atividade do ato criador. Não que haja sugestão de movimento nos objetos retratados, não se trata desse tipo de dinamicidade, mas sim pelo fato de não haver uma integração maciça ordenadora dos elementos, como por exemplo no quadro de Monet "Impression. Soleil levant" (Impressão, sol nascente), uma certa desintegração na unidade dos elementos não possibilita uma apreensão definitiva de sua totalidade, em uma única "visada". Mesmo que consigamos abarcar visualmente a totalidade dos movimentos, a conformidade a fim que percebemos na forma da obra não é contínua de todos os pontos de vista. Mas embora existam tais ruptu-

ras, a concatenação dos elementos convida a que achemos uma solução para elas, ou seja, incita uma maior atividade do fruidor. Ao contrário da beleza natural, cuja conformidade a fim nas formas é diminuída por rupturas, na arte estas são "cooptadas" pela totalidade formal, que as subsume em sua conformidade a fim, que se robustece com isso. A forma da obra de arte, como dissemos, não esteve sempre já pronta, isto é, houve momentos que não se configurava uma totalidade formal conforme a fim, e, diferentemente do belo natural, aquela parece trazer em si a percepção de sua incompletude, e, misteriosamente, nos constrange a, com os meios que somente ela nos proporciona, encontrar uma conformidade a fim total para a forma da obra.

Se por um lado, segundo Kant, a beleza natural tem preponderância sobre a artística por nos proporcionar o sentimento de estarmos em casa no mundo, por outro, diríamos que a arte seria mais significativa, porque nos proporciona o sentimento de que nós mesmos é que constituímos esse mundo, de que a nossa satisfação depende do fato de que nós o completemos, depende, portanto, de uma atitude do sujeito frente ao mundo. A beleza natural, portanto, é, de certo modo, signo de uma mentira, pois a satisfação de nos sentirmos em casa no mundo não traz consigo a percepção da urgência da necessidade de atitude do sujeito frente a ele, pois este nunca está pronto para nossos propósitos.

Uma nova fase é marcada pelo cubismo e o expressionismo. A crítica agora se dirige não apenas contra o conceito de fim, mas contra a própria conformidade a fim, dado que várias obras de Picasso, Ensor e outros foram qualificadas de *feias*. Se esse adjetivo é verdadeiro, como pensar algumas obras de Picasso sob a categoria kantiana da beleza como conformidade a fim sem fim se elas não seriam belas? O que nos parece estar em jogo é uma nova concepção da *amplitude* dos elementos que entram na teleologia estética. Que haja elementos na obra que sejam feios, isso não nos permite concluir que em seu *todo* a obra também o seja, isto é, aqueles constituem-se elementos da composição, entre vários outros, submetidos à conformidade a fim da forma. Totalidades parciais no interior da obra não conferem à forma final o atributo que cada uma delas tem em particular. Ao contrário: o todo da obra é que atribui aos elementos um valor composicional devido à confluência de todos estes. Isso indica, entre outras coisas, autonomização do conceito de forma, pois a totalidade formal deixa de ser condicionada pelos significados particulares dos elementos que a integram.

Com o expressionismo e o cubismo, temos uma possibilidade essencialmente nova de pensarmos a teleologia estética. Se no Impressionismo a conformidade a fim total da forma absorvia as rupturas de sua continuidade e se fortalecia com isso, nas obras de Ensor e Picasso, por exemplo, temos a absorção não apenas de rupturas da conformidade a fim, mas até mesmo de partes que se opõem a ela, ou seja, *feias*. É inegável que, apesar de o quadro "Les mesdemoiselles d'avignon" possuir partes que podem ser consideradas feias (as moças à direita), proporciona prazer ao ser visto. Há, portanto, uma conformidade a fim na forma da obra, mas

que toma como um de seus elementos até mesmo o que a contradiz¹⁹. Os elementos que entram na composição da forma da obra não conferem à forma final o atributo que cada um deles tem em particular. Ao contrário: o todo da obra é que atribui aos elementos um valor composicional devido à confluência de todos estes. Isso indica, entre outras coisas, um processo de autonomização da forma, pois a totalidade formal deixa de ser condicionada pelos significados e valores particulares dos elementos que a integram²⁰. A partir de então assistimos a uma multiplicação inédita de possibilidades de elementos que podem entrar na composição da forma da obra, o que foi aproveitado por vários artistas no início do século e que vem se estendendo até nossos dias.

Poderíamos continuar analisando vários movimentos artísticos de nosso século: pintura abstrata, futurismo, surrealismo, expressionismo abstrato e outros. Para fazermos minimamente justiça a cada um deles, entretanto, deveríamos estender nosso texto para além das dimensões que ele comporta, pois em cada movimento do século vinte são introduzidas inovações cada vez mais complexas no conceito de arte.

Apesar disso, gostaríamos de responder à seguinte pergunta: "é possível interpretar o Dadaísmo com as categorias estéticas de Kant?" A resposta, aparentemente óbvia, é "não", pois nos *ready-made* de Duchamp ou em algumas colagens de Jean Arp, por exemplo, não se trata em absoluto de algo feio ou belo. No *ready-made* de Duchamp a aparência de natureza, que, segundo Kant, é condição para que a obra seja considerada bela, está totalmente suprimida, pois o domínio da finalidade material é absoluto. Arp fez algumas colagens com pedaços de papel que foram lançados *aleatoriamente* sobre a superfície. O título de um quadro é: "Colagem de quadrados ordenados segundo as leis do acaso". Crítica mordaz à finalidade que sempre existiu nos produtos das belas-artes. Já vimos que o conceito de fim, segundo Kant, tem que ser levado em conta no ajuizamento sobre as belas-artes, "pois senão não se poderia atribuir-lhe nenhuma arte; seria apenas um mero produto do *acaso*" (186, grifos nossos). Nas colagens de Arp, a finalidade formal não existe e o conceito de fim foi reduzido a um mínimo inultrapassável. Este somente tem existência na medida em que se compreende que houve uma intenção humana de que os elementos fossem "ordenados" aleatoriamente, ao acaso.

Se aquela resposta é certa, então teríamos que procurar outros conceitos para explicar por que as colagens de Arp e os *ready-made* de Duchamp podem ser julgados obras *de arte*. Cremos, entretanto, que é legítimo interpretar essas obras de arte com as categorias da teleologia estética de Kant.

¹⁹ Se no Impressionismo o sujeito era levado a exercer um papel nitidamente ativo na constituição do valor estético do objeto, agora isso chega a um nível essencialmente mais elevado.

²⁰ Adorno diz que a expansão das possibilidades do material estético é resultado da autonomização do conceito de forma. Segundo pensamos, a assimilação do feio como um dos elementos formais que entram na conformidade a fim estética deve ser considerada não somente como participante dessa tendência, mas também seu principal momento.

Primeiramente devemos pensar que a conformidade a fim não deve ser relacionada apenas aos elementos sensíveis, senão, como se pode explicar tal finalidade na forma de uma poesia? Em um poema, a conformidade a fim relaciona-se, *não apenas* aos elementos sensíveis, isto é, ao som das palavras e ao desenho das letras, dos versos, das estrofes, etc., mas, *também*, àquilo que se pode pensar a partir de tais elementos, ou seja, às suas possíveis significações, que, naturalmente, não são sensíveis. Mas o que vivifica a mente não são tais significados por si só, como indicamos anteriormente, mas, sim, a *conformidade a fim* do conjunto de todas as partes da obra. A especificidade da poesia, portanto, reside em que a finalidade de sua forma refere-se, não apenas a elementos sensíveis, tal como se poderia considerar no caso da música sem texto, mas, também, ao que se pode *pensar* a partir de tais elementos.

Ora, em relação ao Dadaísmo, pensamos que a finalidade que se percebe, constituinte da obra como arte, refere-se *primordialmente* àquilo que se é conduzido a *refletir* a partir de seus elementos. A questão é precisamente quais são "seus elementos". Estes são, não apenas o próprio objeto, mas, também, todas as obras de arte anteriores, a consciência social sobre a arte, a crítica de arte, a vida cotidiana moderna, o modo como os objetos utilitários domésticos são usados, etc. É bem conhecido que todas essas determinações artísticas e sociais são criticadas pelas obras dadaístas. Como no atributo estético de Júpiter (uma águia com um raio nas garras), que dá muito mais a pensar do que está contido no conceito de majestade da criação, a atitude crítica dadaísta dá muito mais a pensar do que podemos apreender discursivamente a seu respeito. Um *ready-made* de Duchamp leva-nos a uma série de pensamentos e sentimentos que nunca abarcam a totalidade das determinações do que está contido no conceito de crítica, estando, assim, as faculdades da mente em um estado de livre jogo que tende a se manter, ou seja, é um estado de prazer propriamente estético.

Neste ponto surge uma questão sobre a ampliação da conformidade a fim realizada pelos dadaístas: não existiria já na arte, desde os gregos, dimensão sociopolítica, e até mesmo de contestação das relações sociais? A resposta é sim, sempre existiu, e talvez nunca houve alguma manifestação artística que não tivesse tal dimensão. Em que residiria a especificidade do movimento dadaísta que o faria tão radicalmente diferente? Em dois pontos: primeiramente, a dimensão política das artes anteriores passava pela total organização da forma sensível das obras. Estas se estruturavam de uma certa maneira para afirmarem ou criticarem aquilo com que se relacionavam, ou seja, a crítica ou a afirmação condicionava, ou dependia da forma física totalmente elaborada da obra. Na obra dadaísta, a crítica é feita, como principalmente nos dois exemplos que demos, em função de uma negação radical daquilo que sempre constituiu a arte, ou seja, em função da negação do que constituía a própria obra *como arte*. Em segundo lugar, vemos que nos movimentos artísticos anteriores ao Dada aquilo que era criticado ou afirmado pelas obras permanecia algo como que exterior a elas. Em relação ao Dada, por mais paradoxal que isso seja, aquilo que é criticado pelas obras faz parte de uma totali-

dade cujas relações evocadas por elas constitui parte essencial da própria artisticidade delas. Através da crítica de sua própria conformidade a fim, a obra dadaísta nos faz perceber vários aspectos da realidade social como estando em determinadas relações uns com os outros, e que a obra de arte é apenas um deles, cuja presença, entretanto, introduz uma articulação teleológica estética entre aqueles outros aspectos e ela própria²¹.

Podemos dizer que, por conta dos elementos que constituem a obra de arte dadaísta, ela alcança um *conteúdo sui generis*. Ou seja, trata-se de um elemento não apenas "formal", mas, também, de *conteúdo*, que é constituído pela carga de *historicidade* inerente a toda obra de arte.

O conteúdo das obras de arte

Theodor Adorno diz que "a história pode se chamar o conteúdo das obras de arte. Analisá-las significa tanto quanto perceber a história imanente nelas sedimentada"²². Mas não foi precisamente isso que fizemos brevemente no item anterior? Primeiramente, consideramos as categorias principalmente formais da arte, analisamos alguns tipos de relações das obras, tanto com esses conceitos, quanto com outras obras, e agora vemos que a historicidade de tais relações constitui, segundo Adorno, o conteúdo da arte.

Compreender adequadamente o conteúdo do quadro de Monet "Impressão. Sol nascente", por exemplo, significa apreender como aquela subsunção das rupturas na conformidade a fim da forma apresenta uma possibilidade essencialmente *nova* de o sujeito relacionar-se com a obra. Para se perceber tal conteúdo é preciso compreender a *importância histórica* da representação dos reflexos do sol no mar, das embarcações, das plataformas do porto, com traços rudimentares e que não se articulam numa unidade estabelecida definitivamente. É preciso refletir o quão significativo não terá sido para um *contemporâneo* de Monet perceber que a rudeza das pinceladas do céu, não tão articuladas com a definição que o sol tem, que por sua vez contrasta com a obscuridade e a falta de cor do cais, quase que constrange, apesar de suas muitas rupturas, a que continuemos a ver o quadro na tentativa de encontrar uma conformidade a fim para forma como um todo, em nítido contraste com os procedimentos de composição utilizados até então. Não se trata de apenas mais uma possibilidade de representação pictórica, de composição formal, mas sim de o sujeito experienciar uma nova disposição ativa de suas faculdades. *A significação histórica do modo como essa obra instaura uma maneira radicalmente inédita de o sujeito compreender a atividade de seus poderes racionais constitui seu conteúdo.*

²¹ A ampliação extrema do âmbito da conformidade a fim estética promovida pelos dadaístas serve também para compreendermos a *Pop-art*. Também neste caso é pouco proficiente analisarmos as obras em um nível estritamente formal de cada obra singular. A sociedade de consumo, a estetização do cotidiano, a indústria cultural, os meios de comunicação de massa, todos esses elementos, constituintes da sociedade, são momentos de uma totalidade sobre cujas relações somos levados a refletir pela colocação crítica da obra de arte.

²² ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de A. Morão. Lisboa: Martins Fontes, 1982, p. 132.

Para quem sempre esteve de certo modo acostumado a falhas diminutas nas formas artísticas essa possibilidade formal radicalmente nova significa também um convite à auto-reflexão do sujeito em relação à sua racionalidade como um todo, posto que na medida em que é levado a uma atitude essencialmente mais ativa perante o objeto, é conduzido a lançar um olhar crítico tanto sobre as obras anteriores quanto sobre aquilo que lhe é oferecido em sua vida cotidiana, ou seja, o sujeito não se satisfaz perante o objeto somente na relação direta e momentânea com este. A incompletude da conformidade a fim da forma, que traz consigo a necessidade de completá-la, é tão diferenciada em relação às outras obras, fornece uma satisfação que, apesar de ser com falhas, estimula tanto o contato com a obra, que acarreta também o impulso de compreender o porquê de sua presença, que parece introduzir uma momentânea descontinuidade de sentido nas possíveis formas de contato do sujeito com a arte e com o mundo, ou seja, parece fazer surgir em nós a necessidade de responder à pergunta "por que a experiência de contato com essa obra é tão diferente e tão mais instigante?".

O conteúdo do quadro de Monet somente pode ser compreendido, portanto, na medida em que compreendemos como ele fornece uma possibilidade de contato com a arte que leva a refletir sobre como nos comportamos frente às outras obras e também frente às coisas de um modo geral. O que vimos de forma clara no Dadaísmo, cuja artisticidade reside nas relações que a obra mantém com a sociedade como um todo e com as outras obras, começou a despontar exatamente no Impressionismo, o *turning point* para a arte moderna.

É preciso considerar, aqui, uma importante observação: o conteúdo da arte não é, pelo que acabamos de ver, o seu *tema*, aquilo que é apresentado diretamente como algo figurado, mas, sim, a importância histórica de sua articulação formal. Em uma linguagem dialética, poderíamos dizer que, na arte, o conteúdo existe em função da forma, e não essa em função daquele, como é o caso de quase tudo que se faz em termos de objetos e coisas úteis. Em um automóvel, por exemplo, a forma está atrelada a um conteúdo material primário bem específico, que é o de produzir conforto, *status*, distinção social, velocidade, etc. Nesse caso, a forma existe quase que totalmente em função de um conteúdo pré-dado. Na arte, tem-se o inverso.

Conclusão

A filosofia de Immanuel Kant é caracterizada como uma antropologia centrada na subjetividade, interpretando o sentido de toda a realidade a partir da capacidade do homem de conhecer o mundo, de agir nele e de sentir prazer com ele. Este centramento no sujeito mostra a importância da arte como eminentemente *reflexiva*, ou seja, determinada a partir do modo como nós nos posicionamos em relação a ela. Todas as categorias que apresentamos, de conformidade a fim, de prazer, de matéria e forma, de gênio, etc., têm um teor propriamente formal, na medida em que interpretam o modo como a obra de arte é estruturada, ganha uma unidade formal. Em nenhum o texto kantiano fala de um conteúdo espiritual, cultural, his-

tórico, etc., para as obras. Por conta exatamente dessa quase exclusiva preocupação com o aspecto de estruturação formal da obra, Kant é tachado de "formalista" por quase todos que se detêm em sua leitura. Cremos, entretanto, que toda essa ênfase que vimos no aspecto formal de apreciação da arte resulta em algo mais positivo do que o contrário. Essa positividade da consideração formalista reside, segundo pensamos, no fato de ela permitir uma determinação enfática, expressiva, para a *natureza* da arte, para sua especificidade, destacando-a do "mar" de produtos que não merecem o nome de arte. Uma vez que tal especificidade está bem delineada, é preciso que pensemos, *a partir dela*, em que consistiria o conteúdo da arte, mas não mais pensado em termos de tema, conteúdo político, propagandístico, etc. O conteúdo da arte é quase sempre pensado vulgarmente como sendo o *material* com que seus produtos são elaborados, e, não, o que *resulta* dessa elaboração. Ao contrário, o conteúdo da arte é algo que somente deve ser vislumbrado a partir da *ruptura* que a arte exerce frente à realidade trivial e funcionalizada a que todos os homens estão submetidos em seu dia-a-dia. Ele somente pode ser alcançado em sua especificidade *estética* na medida em que penetramos profundamente na constelação de momentos que perfazem sua forma.

Uma vez aberto o caminho para que pensemos o conteúdo na arte mediado pela forma estética, vemos que ele é algo propriamente reflexivo, pois está vinculado ao modo como o sujeito é incitado a refletir sobre o modo como é afetado pela obra de arte. Essa reflexão é algo que somente adquire importância, como vimos, numa dimensão *histórica*. A análise do conteúdo estético de uma obra somente se faz legítima, portanto, quando leva em consideração esses dois aspectos: a especificidade da arte através de sua estrutura formal e a sua importância em termos do desenvolvimento histórico para a reflexão que se faz sobre nossa capacidade de interpretar e fruir a arte.

A arte, particularmente a moderna, é um momento em que tal reflexividade assume uma importância nunca antes alcançada, pois sua negatividade, sua recusa de nos oferecer imagens, sons e narrativas harmoniosas, configura-se como um desafio para nosso poder de compreensão do real e de nós mesmos. Uma verdadeira "educação estética da humanidade"²³ consistiria em fazer com que nos exercitemos em enfrentar esse desafio, de modo que o prazer de vencê-lo (ou melhor, de praticá-lo constantemente) fosse uma constante no nosso modo de vida.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de A. Morão. Lisboa: Martins Fontes, 1982.
- _____. Sobre sujeito e objeto. In: *Palavras e sinais. Modelos críticos 2*. Tradução de Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 181-190.

²³ Parte do título de um livro de Friedrich Schiller: "Cartas para a educação estética da humanidade".

- BARTUSCHAT, Wolfgang. *Zum systematischen Ort der Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1972.
- CHÉDIN, Olivier. *Sur l'esthétique de Kant*. Paris: J. Vrin, 1982.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da Estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- FLACH, W. Zu Kants Lehre von der symbolischen Darstellung. In: *Kant-Studien*, 73. Jahrgang, Heft 4, Berlin: Walter de Gruyter & Co., p. 452-462, 1982.
- GUYER, Paul D. Formalism and the theory of expression in Kant's aesthetics. In: *Kant-Studien*, 68. Jahrgang, Berlin: Walter de Gruyter & Co., p. 46-70, 1977.
- KANT, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1982. [Foram consultadas as traduções de Valério Rohden, pela Forense Universitária, 1993, de James Creed Meredith, pela Enciclopaedia Britannica, 1972 e a parcial de Rubens Rodrigues Torres Filho, pela Abril Cultural, 1985.]
- _____. *Kritik der reinen Vernunft*. Hamburg: Felix Meiner, 1956.
- KEMAL, Salim. Aesthetic necessity, culture and epistemology. In: *Kant Studien*, 74. Jahrgang, Heft 2, Berlin: Walter de Gruyter & Co., p. 176-205, 1983.
- KULENKAMPFF, Jens. *Kants Logik des ästhetischen Urteils*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1978.
- LEBRUN, Gérard. *Kant e o fim da metafísica*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- LEENHARDT, J. Crítica da razão visual. In: NOVAES, A. (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 339-350.
- MacMILLAN, C. Kant's deduction of Pure aesthetic judgments. In: *Kant-Studien*, 76. Jahrgang, Berlin: Walter de Gruyter & Co., p. 43-54, 1985.
- MÜLLER, U. Objektivität und Fiktionalität. Einige Überlegungen zu Kants Kritik der Ästhetischen Urteilskraft. In: *Kant-Studien*, 77. Jahrgang, Berlin: Walter de Gruyter & Co., p. 203-223, 1986.
- SCHAPER, Eva. Free and dependent beauty. In: *Kant-Studien*, 65. Jahrgang, Berlin: Walter de Gruyter & Co., p. 247-262, 1974.
- SCOTT, Robin. Kant and the objectification of aesthetic pleasure. In: *Kant-Studien*, 80. Jahrgang, Heft 1, Berlin: Walter de Gruyter & Co., p. 81-92, 1989.
- TERRA, Ricardo. R. Kant: juízo estético e reflexão. In: NOVAES, A. (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 113-126.
- WILLBUR, J. B. Kant's criteria of art and the Good Will. In: *Kant Studien*, Bonn: H. Bouvier, 1970. p. 372-380.