



Alexandra de Almeida

**O público e o plural:
sobre a importância do juízo se fazer público na arte**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Luiz Camillo Osorio

Rio de Janeiro
Novembro de 2013



Alexandra de Almeida

**O público e o plural:
sobre a importância do juízo se fazer público na arte**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Luiz Camillo Osorio

Orientador

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Virginia de Araujo Figueiredo

Departamento de Filosofia – UFMG

Prof. Bernardo Barros Coelho de Oliveira

Departamento de Filosofia – UFF

Prof. Vera Cristina Andrade Bueno

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Edgar de Brito Lyra Netto

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 25 de novembro de 2013

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Alexandra de Almeida

Possui mestrado em Filosofia pela PUC-Rio – 2009. Possui mestrado em Design pela PUC-Rio – 2003. Foi professora do curso de graduação em Desenho Industrial da PUC-Rio e da Universidade Gama Filho. Especializou-se em Computação Gráfica pela PUC-Rio em 1997. Graduou-se em Informática pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1983.

Ficha Catalográfica

Almeida, Alexandra de

O público e o plural: sobre a importância do juízo se fazer público na arte / Alexandra de Almeida ; orientador: Luiz Camillo Osorio. – 2013.

136 f. : il. (color) ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2013.

Inclui bibliografia.

1. Filosofia – Teses. 2. Espectador. 3. Juízo. 4. Arte. 5. Público. 6. Plural. 7. Kant. 8. Arendt. 9. Rancière. 10. Estética. 11. Política. I. Osorio, Luiz Camillo II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Filosofia. III. Título.

CDD: 100

dedico este trabalho àquele com quem tudo começou.

A Gustavo Amarante Bomfim,
querido amigo e mestre, em memória,
a minha eterna gratidão.

Agradecimentos

Aos meus amados pais, em memória.

A Luiz Camillo Osorio, meu orientador, pelo respeito, pela confiança, pelo conhecimento refinado e, especialmente, por uma filosofia sem preconceitos, o que me faz gostar, ainda mais, de filosofar.

Agradeço, sensibilizada, à Vera Bueno. Vera é presente e generosa, qualidades raras em dias turbulentos como os nossos. É apoio constante, calma e clareza em uma só pessoa. Um elogio ser sua amiga e ter aprendido tanto com ela.

Aos amigos queridos, todos; tão bem-vindos e necessários.

Em especial, ao amigo Marcel Michailow, que em nenhum momento me faltou.

À Denise Portinari, que testemunhou o início desta caminhada.

Aos meus irmãos felinos, Táí, Tiana, Marcel e Meg (em memória). Seres leais, afetivos, tolerantes e generosos. Aprende-se muito com eles.

Aos professores do Departamento de Filosofia, cujo pensamento e cujas ações me ajudaram a construir este caminho.

À PUC-Rio e à Capes pelos auxílios concedidos.

Aos funcionários do Departamento de Filosofia, Edna, Dinah e Leo, pela paciência inesgotável.

À Coordenação do Programa de Pós-Graduação do Departamento de Filosofia, à Coordenação Setorial de Pós-Graduação e à Coordenação Central de Pós-Graduação, pela sensibilidade às minhas solicitações.

Resumo

Almeida, Alexandra de; Osorio, Luiz Camillo. **O público e o plural: sobre a importância do juízo se fazer público na arte**. Rio de Janeiro, 2013. 136p. Tese de Doutorado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O problema que orienta o desenvolvimento desta pesquisa pergunta pelo lugar do espectador na arte contemporânea levando em consideração os seus limites e as suas possibilidades críticas. Marcel Duchamp ilustra a questão declarando, na sentença de abertura do seu texto *O ato criador*, “Consideremos dois importantes fatores, os dois polos da criação artística: de um lado o artista, do outro o público, que mais tarde se transforma na posteridade”. É desta dupla polaridade que se ocupa esta tese. Mais especificamente, ocupa-se, como princípio, da possibilidade de reconhecer no público ajuizador dos fenômenos estéticos, um lugar efetivo como *salvaguarda* de obras de arte. Neste sentido, caberia ao público-espectador proteger, preservar e garantir a integridade e a perenidade de obras artísticas. Do ponto de vista desta pesquisa é mediante a *capacidade humana de julgar* que se efetuariam a salvaguarda. Com efeito, o exercício do juízo é condição primeira fundamental para a efetuação da salvaguarda, porém, seguido de uma segunda condição: que o juízo se faça *público* ou, em outros termos, que se faça *compartilhar*. Ainda que incluso em uma malha de relações na qual figuram o artista, a obra artística e o local de exposição da obra, dentre outros componentes, o espectador, tradicionalmente, tem assumido papel acessório ou de permanente subordinação em suas relações com o mundo da arte. Um tanto alijado do plano das artes, parecem caber ao espectador (de fato, porém, não de direito) intervenções tímidas, periféricas, algo guiadas, impregnadas por uma suspeita de inoperância estética e de um despreparo como tradutor ou contratradutor dos fenômenos artísticos. Na tese, proponho que a relação entre o espectador e a obra seja tratada a partir de moldes kantianos. Naturalmente, dado o domínio dessas relações, o domínio artístico, refiro-me ao julgar, ou ao juízo, entendido em sua função reflexiva. Põe-se em causa, aqui, questões ligadas à contemplação, à produção de ideias, à

comunicabilidade e à sociabilidade, bem como à ação do sujeito no mundo e à diversidade característica do discurso e do juízo. E, não tanto como um desdobramento, mas como algo intrínseco, quiçá anterior a todas estas questões, põe-se em causa, também, o lugar ocupado pelo sujeito do juízo de um ponto de vista político. Como nos lembra Hannah Arendt, sempre que a relevância do discurso (do juízo, neste caso) entra em jogo, a questão torna-se política por definição, pois é o discurso que faz do homem um ser político. Na tese, o espectador é proposto como sujeito do juízo, o juízo como lugar da salvaguarda e a salvaguarda se efetivando na condição da promulgação pública e compartilhada do juízo. Neste contexto, o espectador, em sua singularidade, é sempre plural, diverso, não necessariamente conforme e cultor de relações intersubjetivas. Por sua vez, o juízo é público, manifesto, partilhável, disponível a qualquer outro e portador de uma dimensão criativa que reconstrói o sentido da obra artística por meio do seu testemunho. Por extensão, a condição pública e plural de enunciação do juízo, revela a importância política do julgamento estético.

Palavras-chave

Espectador; juízo; arte; público; plural; Kant; Arendt; Rancière, estética; política.

Abstract

Almeida, Alexandra de; Osorio, Luiz Camillo (Advisor). **The public and the plural: about the importance of judgment make itself public in art.** Rio de Janeiro, 2013. 136p. Doctoral Thesis – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The problem which guides the development of this research inquires about the spectator's place in contemporary art considering his or her limits and critical possibilities. Marcel Duchamp illustrates the question by declaring in the opening sentence of his text *The Creative Act*, “Let us consider two important factors, the two poles of the creation of art: the artist on one hand, and on the other the spectator who later becomes the posterity”. It is with this double polarity that this thesis occupies itself. More specifically, it occupies itself, as a principle, with the possibility of recognizing in the judging public of aesthetic phenomena an effective place as a *safeguard* of works of art. In that sense, it would fall to the public-spectator to protect, preserve and assure the integrity and perennality of works of art. From this research's standpoint it is through the *human power of judgment* that this safeguarding would be accomplished. In fact, the exercise of judgment is a first fundamental condition for the fulfillment of the safeguarding, followed, however, by a second condition: that the judgment be made *public* or, in other words, that it be made *shareable*. Although inserted in a web of relations which includes the artist, the work of art and its place of exhibition, among other components, the spectator has traditionally played an accessory role or one of permanent subordination in his relations with the world of art. Somewhat excluded from the plane of arts, it seems to fall to the spectator (de facto but not de jure) to make timid, peripheral, somewhat guided interventions, impregnated with a suspicion of aesthetic inoperability and ill-preparedness as translator or counter-translator of artistic phenomena. In the thesis, I propose that the relation between spectator and work be treated with Kantian patterns. Naturally, given the dominion of these relations, the artistic dominion, I refer to judging or judgment when understood in their reflective function. Questions linked to contemplation, production of ideas, communicability and sociability, as well as to the subject's

action in the world and to the characteristic diversity of discourse and judgment are called into question here. And not exactly as an unfolding, but as something intrinsic, perhaps prior to all these questions, the place occupied by the judgment's subject from a political standpoint is also called into question. As we are reminded by Hannah Arendt, whenever the relevance of the discourse (of judgment, in this case) comes into play, the question becomes political by definition, because discourse turns man into a political being. In the thesis, the spectator is proposed as the judgment's subject and judgment as the place of safeguard, this safeguarding being accomplished on condition of the public and shared promulgation of judgment. In this context, the spectator is always, in his singularity, plural, diverse, not necessarily conformist and adherent to intersubjective relations. In its turn, judgment is public, manifest, shareable, available to any other and carries a creative dimension which reconstructs the meaning of a work of art through its testimony. By extension, the public and plural condition of judgment's enunciation reveals the political importance of the aesthetic judgment.

Keywords

Spectator; judgment; art; public; plural; Kant; Arendt; Rancière; aesthetics; politics.

Sumário

1. Introdução	12
2. O espectador: noções e contextos que o envolvem e precedem	23
3. O julgar, o juízo e a reflexão	73
4. O público e o plural	106
5. Conclusão	124
6. Referências bibliográficas	127
Apêndice	134

“O binômio de Newton é tão belo como a Vênus de Milo.
O que há é pouca gente para dar por isso [...]”.

Álvaro de Campos

1

Introdução

O problema que orienta o desenvolvimento desta pesquisa pergunta pelo lugar do espectador na arte contemporânea levando em consideração os seus limites e as suas possibilidades críticas. Marcel Duchamp ilustra a questão declarando, na sentença de abertura do seu texto *O ato criador*, “Consideremos dois importantes fatores, os dois pólos da criação artística: de um lado o *artista*, do outro o *público*, que mais tarde se transforma na posteridade [grifo meu]”¹.

É desta dupla polaridade que se ocupa esta tese. Mais especificamente, ocupa-se, como princípio, da possibilidade de reconhecer no público ajuizador dos fenômenos estéticos², um lugar efetivo como *salvaguarda* de obras de arte. Neste sentido, caberia ao público-espectador proteger, preservar e garantir a integridade e a perenidade de obras artísticas. Do ponto de vista desta pesquisa é mediante a *capacidade humana de julgar* que se efetuariam a salvaguarda. Com efeito, o exercício do juízo é condição primeira fundamental para a efetuação da salvaguarda, porém, seguido de uma segunda condição: que o juízo se faça *público* ou, em outros termos, que se faça *compartilhar*.

Ainda que incluso em uma malha de relações na qual figuram o artista, a obra artística e o local de exposição da obra, dentre outros componentes, o espectador, tradicionalmente, tem assumido papel acessório ou de permanente subordinação em suas relações com o mundo da arte. Um tanto alijado do plano das artes — e não me é claro se isso respeita, apenas, a uma tradição ou se é de fato desejado (consciente ou inconscientemente) pela esfera artística, quiçá pelo próprio espectador —, parecem caber ao espectador (de fato, porém, não de direito) intervenções tímidas, periféricas, algo guiadas, impregnadas por uma

¹ DUCHAMP, Marcel. “O ato criador”. BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2004. pp 71-72.

² Que, doravante, será referido no texto, quase integralmente, como *espectador*.

suspeita de inoperância estética e de um despreparo como tradutor ou contratradutor dos fenômenos artísticos. Em suma, uma disposição que contraria a noção de *emancipação* proposta por Jacques Rancière, na qual, segundo o filósofo, não existiriam lacunas decisivas entre duas formas de inteligência (entre dois seres pensantes), a saber, o especialista de um lado e o não especialista de outro, e que o trabalho poético de tradução — o trabalho poético de atribuição de sentido à obra artística promovido pelo juízo — seria a primeira condição para qualquer aprendizado, como veremos. O filósofo contradiz, veementemente, o pressuposto de que uma dada categoria não seria, de antemão, capaz de realizar o que outra realiza, de que existam capacidades (seres pensantes) de um lado e incapacidades de outro e que a divisão do plano sensível já estaria, previamente, determinada e hierarquizada em função destas e outras aptidões e inaptidões.

Muito embora não caiba ao artista “se ocupar” do espectador no processo de criação de suas obras, pergunto: Seria razoável pensar as obras de arte como entes autônomos que se autoconstituem independentemente de todo julgamento, leia-se, independentemente do espectador? Ou seria adequado pensá-las constituídas como arte sempre a partir de suas relações com o mundo, quero dizer, à medida que sejam submetidas à seara do juízo?

Guiado pelo sentimento de prazer ou desprazer favorecido por algum objeto que lhe alcance os sentidos, em nosso caso, obras de arte, o espectador é aquele que, no ato de ajuizar — ao enunciar, “isto é belo”, “isto é arte”, “isto não me apraz” ou outras formas de anunciar o seu gozo, a sua apreciação ou o seu choque —, verte o sentido da obra, recria o seu significado e a sua forma e, neste sentido, redefine, de modo muito singular e contingente, o entorno sensível até então ocupado por ela. A obra é outra. E assim o será, sempre outra, por meio de cada interferência judicativa, efetuada por tantos e cada sujeito que dela se aprover (ou não se aprover).

Na dinâmica desta conexão, espectador-obra, o espectador trava contato com a obra artística, nutre (ou não) sentimentos por ela, trama com ela uma experiência, recebe o seu legado, coparticipa de seu processo inventivo, assume o

seu veredicto, perpetua-a ou, em termos mais pragmáticos, frui e exerce a crítica. Estão aqui alinhados *crítica* e *juízo*.

Thierry de Duve acredita que quando tornamos público um julgamento estético exercitamos a crítica. E assumir a subjetividade de nossas escolhas, digo, de nossos juízos, é condição necessária à sua publicação. De Duve pretende com isso, primeiro, evidenciar a responsabilidade do seu emissor, segundo, reconhecer no juízo a sua relevância e autonomia, a despeito de qualquer argumentação *a priori*, segundo regras, que pretenda desqualificá-lo. Admite-se, portanto, que a formulação de um juízo estético comporte alguma incerteza ou certo grau de insegurança, ainda que o seu objeto se determine com respeito à complacência, e não, relativamente, a um consenso de receptores ou coleção de objetos de uma mesma natureza. Isto valeria tanto para o leigo, quanto para o especialista.

Com vistas a esta responsabilidade — a de enunciar e tornar público um juízo —, Jacques Rancière postula um espectador, segundo ele, *emancipado*, isto é, um espectador que se autonomiza ao ajuizar uma produção cujo sentido não está dado, mas que se renova permanentemente.

A publicação de um julgamento estético se efetua quando um sujeito busca compartilhar seu juízo com outro, na pretensão deste outro deter as condições necessárias para se comprazer, de igual maneira, face ao mesmo objeto. Pretende-se, com isso, universalizar (e, portanto, tornar válida para qualquer um) uma experiência de caráter singular, contingente e não determinada conceitualmente. Seja qual for a sentença proferida — seja a arte bela, seja ela choque, seja objeto de desencontro entre forma e conceito, seja mistério, seja... —, ao torná-la pública, compartilhá-la, disponibilizá-la ao outro, submetê-la ao dissenso, acredita-se que o ânimo alheio possa se vitalizar a exemplo de seu próprio ânimo e reafirmar a obra como potencialmente capaz de favorecer esta vitalização. Para de Duve isto implica uma responsabilidade, a responsabilidade da crítica. Seja juízo em Kant ou Arendt, crítica responsável em de Duve ou ato emancipatório em Rancière, segundo os argumentos desta pesquisa essa dinâmica conduziria à salvaguarda de obras de arte.

Disse que o problema que orienta o desenvolvimento desta pesquisa quer saber sobre o lugar do espectador na arte contemporânea, mas, como se vê, não se pretende, na tese, alguma forma de resgate ou de equiparação das figuras do *espectador*, da *obra artística* ou do *artista*. Também não se trata de especular sobre a importância de um em detrimento do outro. Trata-se, tão somente, de pensar a oportunidade que se abre a partir da obra em sua relação com aquele, não especialista, que a testemunha. Ainda que a salvaguarda não lhe caiba por exclusivo, caberia em grande parcela. Com efeito, a arte não prescindiria de espectadores.

Na tese, proponho que a relação entre o espectador e a obra, pela via do juízo, seja tratada a partir de moldes kantianos. Naturalmente, dado o domínio dessas relações, o domínio artístico, refiro-me ao julgar, ou ao juízo, entendido não em sua função teórico-cognitiva, a que Kant nomeou faculdade de juízo determinante, mas em sua função reflexiva, desligada de condições determinadas *a priori* e, portanto, como sendo doadora de sentido aos casos particulares que a ela se apresentam, a que Kant conferiu à faculdade de juízo reflexiva. A primeira trata de submeter os casos particulares que se apresentam ao juízo, a uma lei geral previamente determinada pelo entendimento, a segunda, por estar desligada de leis ou condições objetivas *a priori*, considera cada caso em si mesmo, como unidades singulares em busca de autolegislação, em função de princípios válidos subjetiva e não, objetivamente.

Como veremos no capítulo dedicado ao juízo, põe-se em causa, aqui, questões ligadas à contemplação, ao julgar e ao juízo, à produção de ideias, à comunicabilidade e à sociabilidade, bem como à ação do sujeito no mundo e à diversidade característica do discurso e do juízo. E, não tanto como um desdobramento, mas como algo intrínseco, quiçá anterior a todas estas questões, põe-se em causa, também, o lugar ocupado pelo sujeito do juízo de um ponto de vista político. Como nos lembra Arendt, sempre que a relevância do discurso (do

juízo, neste caso) entra em jogo, a questão se torna política por definição, pois é o discurso que faz do homem um ser político³.

Segundo Hannah Arendt, Kant foi o primeiro e o último filósofo a reconhecer o juízo e a condição do espectador como a mais alta realização do espírito humano, pondo em destaque a capacidade humana de julgar (com o espírito alargado) como capacidade autônoma e irreduzível ao pensar e ao querer. Em *Lições sobre a filosofia política de Kant*, Arendt aponta, de forma aparentemente ingênua (e em referência ao juízo estético), que estamos inclinados a pensar que para julgar um espetáculo (e isto também valeria para outras formas de expressão) devemos *antes* ter o espetáculo, “[...] que o espectador é secundário em relação ao ator; tendemos a esquecer que ninguém em sua plena razão apresentaria um espetáculo se não tivesse certo de ter espectadores para assisti-lo. Kant está convencido de que o mundo sem o homem seria um deserto e, para ele, um mundo sem o homem significa: sem espectadores”⁴.

De fato, na “Crítica da faculdade de juízo teleológica” — segunda parte da *Crítica da faculdade do juízo* (1790) —, ao refletir acerca de uma teologia ética⁵, Kant pondera que

[...] todas as múltiplas criaturas — seja qual for a magnitude de sua disposição artística e a variedade e conformidade a fins de sua interdependência recíproca — [...], se reduziram a nada, se não existissem para elas homens (seres racionais em geral). O que significa que, sem o homem, a inteira criação seria um simples deserto, inútil e sem um fim terminal.⁶

³ ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 10 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 11.

⁴ ARENDT, Hannah. *Lições sobre a filosofia política de Kant*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993. p. 79.

⁵ Sobre a possibilidade da existência de um ser supremo a partir do agir moral do homem.

⁶ KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. As referências às citações de Kant serão dadas a partir da tradução acima citada, por meio de abreviação do título da obra, *CFJ* neste caso, seguida do número de página da segunda edição (marcada pela inicial B) da Akademie, conforme reproduzidas na lateral das páginas desta tradução. Neste caso, *CFJ*, B 410.

Ainda, em *O conflito das faculdades* (1797), obra posterior à terceira *Crítica*, Kant exalta a participação, por assim dizer, desinteressada, porém, deveras entusiasmada do público na cena revolucionária francesa de 1789. Sob a ótica entusiasmada da audiência, é de direito efetuar julgamentos e promulgar veredictos sobre a Revolução Francesa sem que estes se fundem num agir político ou moral, já que o espectador desinteressado e distante da cena revolucionária não se move pelos imperativos categóricos da razão, não decide sobre o que fazer, decisão que é moral e que diz respeito à autônoma independência da razão. O espectador não revolucionário não se põe em campo, não pega em armas e não participa de corpo presente do embate contra os poderes que lhe negam uma constituição civil. Todavia, ainda que não forneça nenhuma máxima para ação, aprecia, ajuíza e compartilha com outros, igualmente, não enredados no jogo revolucionário a sua especial condição de assistência. O sentido fundamental da trama, a trama de um povo espiritual segundo a concepção kantiana, é dado por este vínculo entre ação e reflexão, mormente, na reflexão. Diz Kant,

[...] mas esta revolução, afirmo, depara nos ânimos de todos os espectadores (que não se encontram enredados neste jogo), com uma *participação segundo* o desejo, na fronteira do entusiasmo, e cuja manifestação estava, inclusive, ligada ao perigo, que não pode, pois, ter nenhuma outra causa a não ser uma disposição moral no género humano.⁷

Permanecendo na senda do modelo kantiano, sabe-se que as prerrogativas do novo e da ação criativa são prerrogativas do gênio e não do juízo de gosto. Todavia, se — diferente do modo reflexivo de juízo, que não se habilita a criar, mas que reflete (e frui) a respeito do criado —, no âmbito desta pesquisa, o ato de ajuizar é, sempre, doação de sentido, haveria no ponto de vista do espectador, (segundo os pressupostos da pesquisa), já, uma dimensão criativa ou, em outros termos, o ajuizamento seria, ele próprio, criativo. Neste sentido, o privilégio do novo, antes delegado exclusivamente ao gênio, estaria, possivelmente, ao alcance

⁷ KANT, Immanuel. *O conflito das faculdades*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008. p.105.

de outros homens. E o tema da presença da produtividade do gênio no juízo seria umas das condições necessárias ao sujeito ajuizador dos fenômenos estéticos. A exemplo do gênio kantiano, o sujeito do juízo seria, também, produtor de *ideias estéticas*.

Em sua teoria, Kant requer a um talento natural, o gênio, capacidades não disponíveis a outros homens, dentre elas, a produção de ideias estéticas. Por uma ideia estética, Kant entende “[...] aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, *conceito*, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível”⁸. Inversamente a uma *ideia da razão*, qual seja, um conceito ao qual nenhuma intuição pode ser adequada, as ideias estéticas são intuições as quais nenhum conceito pode alcançar e recobrir. Com efeito, pela inexistência de um conceito (único) que as justifique, ideias estéticas instigam sentidos, múltiplos sentidos que muito nos dão a pensar. Conforme Kant, as ideias estéticas permitem pensar de um conceito muita coisa inexprimível⁹ e essa experiência vitaliza as faculdades do ânimo. A indeterminação do conceito, concernente à forma do objeto, promove a cultura das faculdades — o jogo reflexivo entre entendimento e imaginação — e dispõe o sujeito ao compartilhamento do prazer sentido, do objeto percebido e de ideias multiplicadas. O juízo liberado de condições determinantes *a priori*, a exemplo do movimento anímico que se produz no gênio, recria formas, produz diferenças e dissemina sentidos. Em termos mais pragmáticos, as ideias estéticas — estas intuições que não se deixam apreender por um conceito determinado —, encontram expressão exemplar na forma artística, notadamente, nas obras de arte. Para Kant, a produção de tais ideias é denotativa do gênio, mas se desdobrarmos a teoria de modo que esta se refira não apenas ao criador genial, mas também àquele que ajuíza, poderíamos pensá-la como uma produção ao alcance de outros homens. Sendo assim, a pergunta em torno da qual se constrói esta tese — a

⁸ *CFJ*, B 193.

⁹ *CFJ*, B 197.

pergunta sobre o lugar do espectador na arte contemporânea — poderia ser desdobrada através de uma nova questão: Em que medida poderia haver no juízo a presença do aspecto produtivo do gênio?

O problema que orienta a produção desta tese — conforme acima, a pergunta sobre o lugar do espectador na arte contemporânea — é um problema, relativamente, aberto e cuja condução poderia verter por mais de uma via. A via de escolha desta pesquisa propõe o espectador como sujeito do juízo, o juízo como lugar da salvaguarda e a salvaguarda se efetivando na condição da promulgação pública e compartilhada do juízo. Subjacente a este traçado, mais reto e mais diretivo, há pressupostos e articulações outras que serão exploradas nas condições ainda possíveis de escrita da tese; de outra feita, ficarão como desdobramentos futuros desta proposta. Neste contexto, em sua singularidade, o espectador é sempre plural, diverso, não necessariamente conforme e cultor de relações intersubjetivas. Por sua vez, o juízo é público, manifesto, partilhável, disponível a qualquer outro e portador de uma dimensão criativa que reconstrói o sentido da obra artística por meio do seu testemunho. Por extensão, a condição pública e plural de enunciação do juízo, revela a importância política do julgamento estético.

Para Rancière, de fato, estética e política são dimensões afins. Em sua compreensão, a política se assenta sobre o mundo sensível e envolve o lugar (físico), o objeto do diálogo e os sujeitos envolvidos no diálogo político. Quer dizer, envolve não apenas o discurso, a argumentação ou o dissentimento¹⁰, tão próprio e tão profícuo no diálogo político, mas o entorno sensível no qual a cena política se desenrola: o espaço físico onde transcorre a discussão — os edifícios que abrigam os institutos políticos, plenários, ruas, palanques, etc. —, o objeto do diálogo, que quase sempre transcende ao conceito e se apresenta materialmente — é a via pública que se quer pavimentada, a escola que se quer operante, o posto de saúde que se quer aparelhado, o saneamento básico que se quer implementado,

¹⁰ RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: filosofia e política*. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 11.

etc. — e os homens e mulheres — com seus corpos, gestos, vozes, vestes, etc. —, representantes físicos ou jurídicos de um panorama onde a palavra corre e onde a linguagem domina. Tudo se vê, se toca e se percebe sensorialmente. São expressões do corpo e do pensamento que se desenrolam em espaços de natureza pública (o da política e o da estética) e que, portanto, são comuns e partilháveis. A nosso propósito, o domínio artístico, com sua linguagem poética de abertura para o mundo, evidencia um desses espaços.

Contudo, Rancière se pergunta acerca desta partilha, ou melhor, acerca da repartição das parcelas deste montante comum que se dá, segundo ele, ao modo de um embaraço. Para o filósofo, a política é a atividade que tem por princípio a igualdade, cabendo, assim, questionar “[...] de quais coisas há e não há igualdade entre quais e quais? O que são essas ‘quais’, quem são esses ‘quais’”?¹¹. Que parte cabe a quem numa dada divisão? Que parcela é essa e como saber se é legítimo o seu portador? Nos termos deste trabalho, que parcela cabe ao espectador no universo da arte?

Diz o filósofo que a política moderna exige a “[...] multiplicação de operações de subjetivação”¹², isto é, exige uma disponibilidade genuína (e, diga-se, desprendida de interesses particulares) ao que é dissensual — posturas, intenções, proposituras, pontos de vista dissensuais e outros —, onde a falta de concordância (não necessariamente exigida, porém, de fácil ocorrência) abre novas perspectivas, novos campos de experiência, gera novos enunciados e, com isso, reconfigura o plano sensível. No plano da arte, a relação espectador-obra, me parece, é uma dessas operações. A natureza dissensual do ajuizamento faculta a construção de realidades (ou sentidos), sejam elas profícuas ou inférteis, levando-se em consideração, como disse no início do texto, os limites e as possibilidades críticas daquele que ajuíza. Por esse viés, é possível pensar esta tese como uma articulação entre arte e política (ambos fenômenos do mundo público) a partir da figura do espectador.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem, p. 69.

O texto da tese se compõe de três capítulos, onde as noções de salvaguarda, juízo, publicidade e pluralidade são discutidas e apresentadas, de acordo com a linha mestra que rege cada um deles.

No primeiro capítulo — *O espectador: noções e contextos que o envolvem e precedem* — pretendo uma apreciação da figura central desta pesquisa, o espectador. De início, foi necessário escolher um ponto de partida histórico-conceitual alusivo à arte e à recepção estética para poder pensar o espectador em suas relações com o universo artístico e recepção de obras de arte. O ponto de partida selecionado está em Marcel Duchamp e na tentativa de exibir a sua *Fonte*¹³ na Exposição dos Independentes de Nova York, em 1917. No capítulo, trato das mudanças perceptivas pelas quais o (suposto) espectador de Duchamp passara e de sua atitude receptiva frente às transformações operadas na arte e no pensamento na passagem do século XIX para o século XX. Na intenção de perfilar este espectador, trato, menos de questões ligadas ao pensamento filosófico da época e mais de uma apreciação empírica das forças materiais e espirituais que estariam atuando e, mesmo, condicionando a subjetividade, a percepção e o agir do homem após meados do século XIX e início do século XX.

O segundo capítulo — *O julgar, o juízo e a reflexão* — se ocupa de uma incursão na estrutura conceitual do juízo estético-reflexivo em Kant. É importante esclarecer que, no âmbito deste trabalho, ocupo-me de questões ligadas ao ajuizamento estético, porém, não necessariamente, ao juízo de gosto, enquanto capacidade de julgar sobre o belo. Conforme postula Kant, aquilo que na representação de um objeto é meramente subjetivo, isto é, aquilo que constitui a sua relação com o sujeito e não com o objeto é a natureza estética dessa representação¹⁴. E, na representação de um objeto, o elemento subjetivo é o sentimento de prazer ou desprazer ligado àquela representação. São relações deste tipo que interessam a esta pesquisa. Relações através das quais eu nada conheço

¹³ Ver imagem no Apêndice.

¹⁴ *CFJ*, B XLII.

acerca do objeto e que se definem pelo simples prazer no ajuizamento. Relações pelas quais o objeto não se determina, apenas supõe ser final para nós.

No terceiro capítulo — *O público e o plural* — procuro discutir tanto sobre a importância da publicidade do juízo estético como salvaguarda de obras de arte, quanto a relevância política deste tipo de juízo, na medida em que este se faça compartilhar. No segundo caso, pretende-se uma articulação entre o pensamento de Hannah Arendt e de Jacques Rancière. Como fios condutores deste capítulo serão considerados os conceitos de publicidade e de pluralidade.

2

O espectador: noções e contextos que o envolvem e precedem

O século XX com seus extremos mal começara e Marcel Duchamp (1887 – 1968), um dos mais influentes artistas que viveu este século, propõe, em abril de 1917, a quem interessar possa e ao modo de um enigma, a exposição de um objeto banal legitimando-o como arte¹. Com efeito, não se tratava de uma obra de arte, pelo menos não segundo as premissas, até então conhecidas, acerca do que se nomeava arte, porém, também não mais de um objeto industrial, uma vez que deslocado, muito inusitadamente, de seu lugar e função usuais. Batizado de *Fonte*, o mictório conduzido por Duchamp à Exposição dos Independentes, em Nova York, propunha ao público: decifra-me.

A pergunta pelo lugar do espectador na arte contemporânea exige desta pesquisa um início, um ponto de partida histórico-conceitual alusivo à arte e à recepção estética para poder pensar o espectador em suas relações com a arte e recepção de obras artísticas. Neste sentido, implica alguma revisão histórica da relação entre espectador e obra de arte. O momento histórico selecionado — momento onde novas, novíssimas, demandas são postas ao espectador — é o “movimento” Duchamp no ano de 1917; “um movimento de um homem só”², como o definiria o pintor americano de naturalidade holandesa Willem de Kooning (1904 – 1997).

Por intermédio de Duchamp, sobrevêm ao espectador demandas suficientemente radicais, e não apenas ao espectador de então, mas ainda hoje,

¹ Rigorosamente, Duchamp atribuiria a ele o estatuto de anti-arte, conforme será visto ao longo deste capítulo. Aqui, refiro-me à pretensão do artista de exibí-lo em uma exposição dedicada à arte moderna.

² TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. Capa, aba interna.

creio, seus *ready-made*,³ bem como a sua obra *A noiva despida por seus celibatários, mesmo* (ou *O grande vidro*) (1915-23), ainda nos convocam e nos dão “muito a pensar”⁴ — fazendo uso da expressão que Kant utiliza para designar as ideias (estéticas) provindas do gênio artístico como representações da faculdade da imaginação que não se pode unificar mediante um conceito e cuja linguagem, a esfera da linguagem, não alcança, a fim de nomeá-las e torná-las compreensíveis. Como veremos, este sopro de ideias tão próprio do gênio, que o gênio insufla nos objetos de arte, difere-os das formas banais e instiga com eles a reflexão.

Os temas da arte e da estética são sempre vastos, diversos, complexos e remissivos a patamares cronológicos e cosmológicos onde, muitas vezes, transitam um múltiplo de discursos e de apropriações. Adicionalmente, lidamos com a presença inegável de estruturas de referência — materiais e humanas — que legitimam e consagram objetos como artísticos, quais sejam, museus, galerias, críticos, curadores e historiadores da arte, dentre outras, e que operam, ou podem operar, com motivações extraestéticas. Sendo assim, convém antecipar que, ao longo deste capítulo, será explicitado o que, na tese, compreende-se ou vem a se tratar por *arte*, *obra de arte* e pela noção de *estética*. E *compreensão* não é palavra usada ao acaso, já que não tenciono definir o que venha a ser arte, obra artística ou estética. Trata-se mais de uma apresentação das características, atributos e propriedades necessárias ao alcance dessas noções no contexto da pesquisa.

Mais de meio século antes do mictório de Duchamp (mesmo antes de 1867), os modos de recepção da arte, especialmente em relação à pintura, já vinham sendo desafiados por uma ordem de ideias que questionava a maneira como o

³ No Oxford advanced learner's dictionary of current english, a expressão ready-made está grafada com hífen. Apesar disso, comentadores importantes da vida e obra de Duchamp, como Octavio Paz e Calvin Tomkins, divergem entre si quanto ao uso da grafia, sendo difícil recuperar os motivos que os levaram a esta ou aquela opção. Assim sendo, na tese, optei por ser fiel ao dicionário, fazendo uso do hífen.

⁴ KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. As referências às citações de Kant serão dadas a partir da tradução acima citada, por meio de abreviação do título da obra, *CFJ* neste caso, seguida do número de página da segunda edição (marcada pela inicial B) da Akademie, conforme reproduzidas na lateral das páginas desta tradução. Neste caso, *CFJ*, B 193.

mundo — as coisas do mundo — era representado numa tela de pintura: por demais precioso e teatralizado⁵. As academias da época, os artistas que se faziam reconhecer como tal e demais representantes oficiais de uma tradição pictórica que remonta ao início do século XVI com Rafael (Raffaello Santi, 1483 – 1520) acreditavam e exercitavam uma arte grandiloquente, de temáticas heroicas e composições calculadas, onde a natureza era francamente idealizada — tanto a natureza propriamente dita, como o mundo em sua suposta naturalidade, com seus personagens, objetos e condições de vida — e não se poupavam esforços para a obtenção da beleza, mesmo à custa da verdade, principal objeção desta nova ordem de ideias expressa por artistas como Eugène Delacroix (1798 – 1863), Gustav Courbet (1819 -1877) e Édouard Manet (1832 – 1883), cada um a seu tempo e segundo suas especificidades, que já não cabe a este texto explorar. Partilhavam os três, bem como tantos que os sucederam, da crença de que se tratando de pintura, isto é, de um domínio operante da forma e da cor, a imaginação era mais importante do que o saber. Gombrich nos recorda que, ao longo de uma história da arte, o público tendia a ajuizar pinturas mais pelo que *sabia* a respeito das obras no tocante à sua correção, então regrada por ditames exteriores, do que por aquilo que *via*, propriamente, pintado no pano de linho⁶. Recordar-nos que a importância do conhecimento, datado pelas condições históricas em exercício, se fez presente nas representações egípcias, na arte cristã e medieval e, ainda, na Renascença, adensado pela introdução formal da perspectiva na pintura e pelo progresso dos estudos anatômicos.

O novo, o não usual, o nunca visto já se pôs como prerrogativa na arte em diferentes períodos de sua história. Ainda assim, um mictório em posição invertida, exposto sobre uma coluna (assim o seria), com a presença da assinatura do “autor” simultaneamente à etiqueta de fabricação (das louças sanitárias Bedfordshire), exposto à apreciação pública e, portanto, reconhecido como obra de arte, exigiria, a seu tempo, muito boa vontade judicativa. Porém, antes de

⁵ GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1995. p. 511.

⁶ Ibidem, p. 513.

alcançarmos Duchamp e seus *ready-made* é preciso retroagir certo número de passos para que a história se faça minimamente compreensível. Cabe a ressalva que a referência aos fatos passados mantém compromisso com a coesão e boa compreensão do texto, porém, não se obriga a um rigor cronológico.

As quase quatro décadas que precedem o ano de 1917 ou, mais exatamente, o período transcorrido entre 1880 e 1914, marcam um momento na história crucial ao desenvolvimento da cultura moderna. Por sua vez, agosto de 1914 encerra um momento histórico, o “longo século XIX”, segundo Hobsbawm, faixa de tempo que iria do último quarto do século XVIII a 1914; um período histórico feito por e para as classes média e alta ou, se assim o desejarmos, para a sociedade burguesa em sua versão liberal, resultado do triunfo e das transformações impulsionadas pelo capitalismo.

Aqui, convém um parêntese para fins de esclarecer o que se pretende indicar com os termos *cultura* e *moderno* (ou moderna, conforme o parágrafo anterior), já que são termos recorrentes no texto que se segue. Sobre o termo cultura, julguei adequado partir de uma concepção mais geral para, quando necessário, acrescer, subtrair e/ou readequar determinações do conceito que sejam próprias ao instante, ao espaço ou ao objeto sendo tratado na tese. Sendo assim, primeiramente, entende-se por *cultura* o que não é, tão somente, uma *presença* — algo que se dê por si; noção esta que poderíamos atribuir à natureza, caso fôssemos explorar esta distinção —, mas algo a que estaríamos incorporando *valores*. Assim, entende-se por *cultura* um complexo de objetos, processos e vivências, materiais ou imateriais, que dariam contorno à experiência humana e, pelo qual, “[...] la inseguridad radical y constitutiva de la existencia puede convertirse provisionalmente en firmeza e seguridad”⁷. Nesta ordem de ideias, os objetos da cultura seriam objetos resultantes da manifestação humana, forjados e/ou transformados pelo homem, na qualidade do seu intelecto, sentimento ou vontade,

⁷ “[...] a insegurança radical e constitutiva da existência pode se converter, provisoriamente, em firmeza e segurança [tradução minha]”. MORA, José Ferrater. *Diccionario de filosofía*. 5 ed. Argentina, Buenos Aires: Sudamericana, 1965. p. 391.

individual ou coletivamente. Objetos da cultura diriam respeito tanto ao cultivo das coisas próprias à natureza — como a terra, que cultivada se torna lavoura, ou a pedra, que esculpida se torna escultura —, como daquelas de ordem não natural, como o são os mitos, as crenças religiosas, as ideias científicas, as organizações políticas, as práticas morais, as artísticas e os costumes, dentre outras possibilidades. Seja num caso, como no outro, em ambos há alusão a valores. Se tomarmos a poética artística por referência, à vista da cultura, a pedra esculpida e tornada escultura pelas mãos do homem, poderia incorporar como valor a beleza, o símbolo e/ou a funcionalidade, admitir valores de ordem estética, simbólica e/ou prática, ser fruída, elemento de evocação ou usufruída. Em conjunto com seus objetos, a cultura é, também, o ato da transformação e a vivência desse agir; um processo da experiência humana que se objetiva em seus bens.

Sobre o termo *moderno*, antecipo e faço uso da conceituação de Giulio Carlo Argan, na qual a palavra *moderno* designaria os componentes de uma cultura “[...] conscientemente preocupada com o próprio progresso, desejosa de afastar-se de todas as tradições, voltada para a superação contínua de suas próprias conquistas”⁸. Ressalto que a aplicação do termo, ao longo do texto, seja em referência ao homem, ao período ou à cultura moderna, não corresponde, estrito senso, à noção historiográfica tradicional de Idade Moderna que findaria, em 1789, com o advento da Revolução Francesa. Diz respeito, como já sabemos, à periodização histórica marcada pela sociedade industrial em seu segundo momento e ao período mais tardio do pensamento moderno na filosofia.

Retomando as quase quatro décadas que antecedem o ano de 1917, é, de fato, insatisfatório referir um período na história como período de profundas transformações nos planos social, político, econômico ou no plano das ideias, sem lhe alcançar os detalhes (sabemos que alguma perspectiva histórica se faz necessária à contextualização das relações entre o espectador e o mundo das artes). Todavia, um relato detalhado das condições históricas prementes nas

⁸ ARGAN, Giulio Carlo. “As fontes da arte moderna”. *Novos Estudos Cebrap*, Editora Brasileira de Ciências, Rio de Janeiro, n. 18, set 1987. p. 49.

décadas (decisivas) que antecedem a exposição de 1917, excede as pretensões deste trabalho. A Exposição dos Independentes, em Nova York, ocorre cerca de um ano e meio antes do final da Primeira Guerra. Se pensarmos em termos cosmopolitas, um espectador dos Independentes — nascido, com pouca margem de erro, entre meados do século XIX e a sua última década — teria percorrido da prosperidade da *belle époque* aos horrores da Primeira Grande Guerra. É um período longo, crítico e marcado por contradições. “Foi uma era de paz sem paralelo no mundo ocidental, que gerou uma era de guerras mundiais igualmente sem paralelo”⁹. Sendo assim, no interesse desta pesquisa, aspectos de ordem sócio-cultural implicados nas relações entre espectador e obra de arte não serão ignorados, contudo, interessa-nos a relação mais como resultado e menos como origem; remissões a estes aspectos serão sempre de interesse indireto. Em adição, é evidente que este texto não fará jus à riqueza qualitativa das produções artísticas no período a percorrer ou aos inúmeros artistas que o animaram. Entretanto, não se pode perder de vista que existe uma linha mestra por meio da qual se pretendeu desenvolver o capítulo, qual seja: o espectador, as mudanças perceptivas que lhe foram propostas e sua atitude receptiva frente às transformações operadas na arte e no pensamento após meados do século XIX e início do século XX. Na intenção de perfilar este espectador, trato, menos de questões ligadas ao pensamento filosófico da época e mais de uma apreciação empírica das forças materiais e espirituais que estariam atuando e, mesmo, condicionando a subjetividade, a percepção e o agir do homem no período em questão.

A sociedade europeia ocidental do século XIX era capitalista na economia, liberal em sua estrutura legal e constitucional e burguesa em sua classe social hegemônica. Profundamente convencida da centralidade dos estados europeus em relação às demais nações, reconhecia-se berço das revoluções na ciência, nas artes, na política e na indústria, apoiava os avanços científicos e tecnológicos e se mostrava confiante nas promessas de um futuro tranquilo e sustentado pelo

⁹ HOBBSBAWM, Eric J. *A era dos impérios: 1875 – 1914*. 7 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 24.

progresso material. Os estados europeus, dotados de um perfil econômico forte e prevalente na maior parte do mundo (conquistado e subjugado por seus exércitos), constituíam o sistema político da época e, naquele momento, somavam um terço da população mundial.

Dentro das raias das economias industrialmente desenvolvidas e, acreditava-se, muito fortemente por conta deste horizonte produtivo, a vida cotidiana se fazia marcar por certa prosperidade e estabilidade social. O mundo industrial moderno¹⁰, a ciência e a tecnologia incorporavam ao cenário urbano do homem de classe média copiosos bens de consumo industrializados, processos e inventos que, ainda hoje, em suas versões contemporâneas, atravessam o nosso cotidiano, a exemplo dos jornais e revistas de circulação em massa, da moderna indústria publicitária e do filme cinematográfico. O telefone, a iluminação elétrica, o telégrafo sem fio, os automóveis movidos à gasolina e as máquinas voadoras são todos protagonistas de uma época cujos ecos, desdobrados e renovados em tantos outros inventos e técnicas, para o bem ou para o mal, ressoam ainda em nossa vida diária. Longe de um elogio ao mundo da técnica, o que se quer denotar aqui é o grau de adaptação perceptiva exigido de homens e de mulheres na época, posto que os cortes e inovações estavam alterando o diário das pessoas, adentrando lares e reformando o espaço público, principalmente no que se refere aos transportes e à comunicação. O mundo mudara e com ele as exigências perceptivas de uma época; para apreender e compreender este novo mundo, fazia-se necessário uma disposição perceptiva igualmente nova. Como nos confirma Walter Benjamin,

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente. [...] se fosse possível compreender as transformações contemporâneas da faculdade perceptiva segundo a

¹⁰ Aqui, tenho em conta a visão de Hobsbawm que considera que, embora, a (primeira) Revolução Industrial tenha despontado na Grã-Bretanha na década de 1780, seus efeitos só começam a ser sentidos entre as décadas de 1830 e 1840.

ótica do declínio da aura, as causas sociais dessas transformações se tornariam inteligíveis.¹¹

O homem do século XIX, em grandes linhas, era moderno, onde o termo *moderno* designaria os componentes de uma cultura “[...] conscientemente preocupada com o próprio progresso, desejosa de afastar-se de todas as tradições, voltada para a superação contínua de suas próprias conquistas”¹². O homem moderno é, em tese, livre de preconceitos e se define pela autenticidade de suas próprias experiências.

A noção de *modernidade*, ou a qualidade ou estado do que é moderno, relaciona-se, em sentido amplo¹³, a toda tendência de acolhimento do que é novo em oposição a um estado de coisas considerado ultrapassado. Caracterizada pela atualidade, por uma existência contemporânea, a noção de modernidade, assim percebida, pode conter em si desde aspectos que concernem ao pensamento àqueles que aludem à cultura material; do abstrato ao concreto, do transcendente ao imanente. Como marca de adesão a uma época naquilo que ela apresenta de inovador ou de crítica em relação a valores convencionais, opõe passado e presente, indicando, de alguma forma, esta fronteira. Trata-se, portanto, de início e a princípio, de uma noção qualitativamente positiva ligada às ideias de mudança, ruptura, inovação e progresso. Mas, deste conjunto qualitativo, no campo da história, bem como no do pensamento, há duas noções formadoras e inseparáveis da qualidade ou estado do que é moderno: a valorização do indivíduo como origem e lugar da certeza e da verdade e a já mencionada noção de progresso onde o novo, melhor e mais adequado ao espírito da época, por princípio, se sobrepõe ao antigo ou à tradição. De inspiração iluminista, o homem moderno se reconhece como um ser autônomo, capaz de se autodeterminar, não tutelado por qualquer

¹¹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 169.

¹² ARGAN, Giulio Carlo. Op. cit., p. 49.

¹³ MORA, José Ferrater. *Diccionario de filosofía*. 5 ed. Argentina, Buenos Aires: Sudamericana, 1965. p 217.

forma de obscurantismo ou autoridade exterior a ele e interessado em dinamizar o poder da razão e do conhecimento.

O mundo mudara e com ele um novo campo perceptivo fora franqueado aos homens e mulheres do século XIX, que o recebiam, exploravam, partilhavam e habitavam, segundo o seu desejo e a sua necessidade. Mas uma abertura receptiva para a esfera das artes, pelo menos, no que diz respeito às vanguardas tornadas públicas, ainda tardaria. Curiosamente, a produção cultural e intelectual do período apontava, já, para um padrão de inversão que prenunciava um mundo diferente do passado. “Mas nunca um número maior de homens e mulheres, cujo acesso à cultura era recente e que eram intelectualmente conscientes, acreditou mais firmemente no que as pequenas vanguardas, mesmo então, estavam rejeitando”¹⁴, seja porque acreditavam no progresso capitalista, seja porque desejavam a sua superação. Tendências artísticas do final do século XIX, como o cubismo e o expressionismo, pareciam antecipar a perplexidade do homem perante uma sociedade cujos valores viriam a desmoronar. A pintura *O grito*¹⁵, de 1893, de Edvard Munch, parece apontar para este estranhamento em face de uma nova ordem social.

Em plena era industrial, a sociedade do século XIX se engajava massiva e progressivamente numa relação continuada de fabrico e consumo de bens e serviços. Indústria, técnica, produto e consumo não eram apenas vocábulos. Compunham o espírito de uma época, adquiriam materialidade, irrigavam pensamentos e ações e participavam da estruturação da vida cotidiana. Para o bem ou para o mal, a arte e os produtos da cultura não fugiriam a esse caldo. O nítido aumento do tamanho e da riqueza de uma classe média urbana interessada em dar mais atenção à cultura foi, de fato, determinante para garantir certo número de realizações no terreno das artes e cultural. O século XIX se via visitado por uma combinação, cada vez mais presente, de tecnologia e mercado de massa.

¹⁴ HOBSBAWM, Eric J. Op. cit., p. 26.

¹⁵ Ver imagem no Apêndice.

O número de teatros triplicou na Alemanha, entre 1870 e 1896, passando de duzentos para seiscentos. Foi nesse período que começaram os Concertos Promenade na Grã-Bretanha (1895), que a nova Medici Society produziu em massa reproduções baratas dos grandes mestres da pintura para satisfazer a essas novas aspirações culturais (1908), que Havelock Ellis [...] publicou uma Mermaid Series barata de peças elizabetanas e da época de James I, que coleções como World's Classics e Everyman Library levaram a literatura internacional aos leitores de poucos recursos.¹⁶

É árdua a tarefa de buscar perfilar a classe média do século XIX na Europa ocidental ou, em outros termos, a grande massa de (potenciais) espectadores que povoaram o século e que acompanharam o surgimento das vanguardas artísticas a partir de seus meados. Apesar dos Independentes ter ocorrido em 1917, em Nova York, é Paris a capital cultural do século XIX e reduto original das vanguardas que se anunciavam com o impressionismo, com a arte chamada moderna e que, posteriormente, irradiaram-se para a América. Sobre suas condições gerais, é possível dizer que a classe média europeia se sentia segura, respaldada financeiramente e convencida de sua própria civilização, onde o conceito de civilização se liga à noção de progresso material, ao desenvolvimento tecnológico, à ocupação do espaço urbano, ao acesso à cultura e a certa prática de sociabilidade. Este autoconvencimento, vale insistir, era mais frequente ou mais característico de uma larga faixa média, à qual tantos queriam ascender. A aristocracia ou os muito ricos se preocupavam menos com isso; o montante pobre da população não tinha como se preocupar. Essas condições ganhavam contornos materiais diferentes, à medida que grupos de indivíduos ascendiam, existindo um grande número de “candidatos” a esse estrato social médio e seus sub-níveis. Com limites imprecisos, essa massa social em seu nível mais alto, na medida de seus privilégios, compunha-se, grosso modo, por homens de negócios, profissionais liberais e pelos altos escalões do serviço público. A categoria imediatamente inferior, a classe média baixa, formava-se por artesãos autônomos, pequenos lojistas e assemelhados. Numa terceira escala, tinha-se uma, assim chamada, classe operária autoconsciente e mobilizada, que também ascendia, ainda que

¹⁶ HOBBSBAWM, Eric J. Op. cit., p. 310.

modestamente. E uma outra categoria se anunciava, a classe média baixa de “empregados”, ou seja, a dos empregados em escritórios públicos e privados, cujo trabalho era subalterno, assalariado, porém, não manual, mas baseado em certa formação qualificada. A estas classificações teóricas, claramente insuficientes, somavam-se condições materiais de deslizamento destes indivíduos e suas famílias entre categorias. Neste sentido, importava o nível de rendimentos recolhido anualmente, o grau de instrução recebido mediante educação formal e o estilo de vida aparente, incluindo, do endereço e tipo de moradia a ser habitada (numa espécie de segregação residencial, ainda que em subúrbios abastados) à adesão a mecanismos de socialização como as práticas esportivas.

Embora não se ocupem em perfilar a gama de espectadores que afluía às manifestações culturais da época (a exemplo dos salões oficiais e das salas de concertos), os principais historiadores aos quais esta pesquisa recorreu, adjetivam esta população como “instruída”, “cultura” ou “bem pensante”¹⁷, pelo menos, até após meados do século. Mas à medida que o fim do século se aproximava, o terreno da cultura e das artes se via visitado, com maior frequência, pelas pessoas comuns, digo, pelos leigos, os não eruditos e os não especialistas. A cultura e as artes, por assim dizer, democratizavam-se.

A rigor, buscar entender o que seja um juízo, a exemplo de seus emissores, “instruído”, “culto” ou “bem pensante” não é tarefa, de todo, simples. Em um contexto de muitas transformações — sociais, econômicas, culturais — conseguir este entendimento se torna ainda mais difícil. Os críticos, os intelectualmente bem formados, os artistas da época e outras categorias imersas, em maior ou menor grau, na atmosfera da arte, talvez sejam os seus candidatos naturais, já que a sua experiência e instrução formal os qualificariam, por assim dizer, à recepção e ao ajuizamento de obras de arte. Mas, o que vem a ser, exatamente, um ajuizamento qualificado ou relevante? Em que medida, o conhecimento (decorrente da experiência e da instrução formal) nos tornaria mais sensíveis à beleza ou à obra

¹⁷ Refiro-me ao uso destas expressões, principalmente, por Argan e Hobsbawm, em diferentes partes de seus textos *Arte moderna* e *A era dos impérios*, respectivamente.

artística? Uma postura indagativa-reflexiva seria suficiente ao exercício judicativo? Por quais critérios é possível decidir sobre a relevância ou irrelevância do que se julga belo ou artístico? *O que* — quais critérios, uma vez mais — autoriza *a quem* decidir acerca do descarte ou da permanência de um juízo?

É importante lembrar que, por mais genuína e espontânea que seja a disposição de certos indivíduos a se comover, a se deixar impressionar, a se permitir afetar pelos objetos da sensibilidade, o envolvimento qualificado destes com a arte, sempre colocará em suspenso o seu parecer como um parecer interessado. Não estou a criticá-los; é factual, penso. O proceder destas categorias pode, mesmo, responder a questões de ordem estética — e, neste sentido, à relação singular entre indivíduo e obra que se conduz por um sentimento — mas, seguramente, responde a inúmeras demandas de ordem extraestéticas. Há um mercado de compra e venda de obras de arte envolvendo galerias, feiras de arte, leilões, colecionadores, patrocinadores, *marchands* e o interesse econômico e de visibilidade do próprio artista, dentre outros componentes. Estes casos auferem, quase invariavelmente, o lucro; ganhos obtidos pelo comércio de obras de arte entendidas como simples objetos de consumo. Motivações culturais, educativas ou, mesmo, o querer obsequiar um artista são motivações de ordem paralela ou secundária, nestes casos. Os juízos que sucedem destas situações são de interesse menor para esta pesquisa.

Em 1863, o Salão de Paris¹⁸ ocorria anualmente. Neste ano, o sistema de seleção por júri, composto, naturalmente, por pintores acadêmicos, recusou-se a exibir uma soma de obras, dentre elas, as de Manet. Segue-se à recusa, forte

¹⁸ O Salão de Paris (*Salon de Paris*) foi uma exposição de artes, fundada em 1667, na capital francesa, para a exibição de obras, especialmente pinturas, dos membros da Real Academia Francesa de Pintura e Escultura. Ocorreu anualmente até 1736 e bienalmente até à Revolução Francesa, quando voltou a ser organizado anualmente. O sistema de seleção por júri foi introduzido no Salão de Paris em 1748. Durante décadas, o Salão foi a única exposição oficial de artes organizada na França, passando a ser, com o tempo, questionado por artistas que se opunham à Academia. O Salão de Paris contou com a subvenção estatal até 1881, quando passou a ser organizado pela Sociedade dos Artistas Franceses. Mesmo assim, a exposição se manteve resistente à recepção de novos artistas e de novas linguagens, o que fez com que a mesma fosse perdendo prestígio, ante as várias exposições independentes que surgiam.

inquietação por parte dos recusados, o que faz com que os tutores da exposição exibam as obras rejeitadas em um evento paralelo nomeado, de forma esclarecedora, por Salão dos Recusados. O público, complacente com a tradição, aflui, porém, para desdenhar dos novos artistas que se haviam recusado a aceitar o veredicto de seus jurados. Este episódio marcou a primeira fase de uma peleja entre o novo e a tradição que se estenderia por mais de 30 anos, como veremos.

Mais de meio século após os Recusados, em 10 de abril de 1917, o Grand Central Palace, um grande espaço de exposições nova-iorquino, abrigaria, oficialmente, a primeira exibição da Sociedade dos Artistas Independentes e segunda grande exposição de arte moderna de Nova York¹⁹, a *Exposição dos Independentes*. A arte europeia se vira interrompida com a Primeira Grande Guerra e Paris, que se tornara a capital da cultura artística da Europa no século XIX se via, agora, sitiada. Nesta medida, os Estados Unidos desponta como destino potencial para a nova arte do século XX. Nos moldes do Salão dos Independentes de Paris²⁰, o objetivo da Sociedade dos Artistas Independentes de Nova York era promover exposições anuais onde o aceite das obras não estivesse submetido a critérios seletivos. Não havia critérios seletivos, bem como premiações quaisquer, e o ingresso da obra na exposição ocorria pelo pagamento de seis dólares à Sociedade. Em silêncio, sob o pseudônimo de Richard Mutt, Duchamp, então membro do conselho diretor da Sociedade, encaminha, na qualidade de obra de arte, um mictório batizado *Fonte* ao local de exposição: a Exposição dos Independentes recusa a *Fonte* de Mutt. Não sem polêmica e argumentos acalorados contra e a favor da obra, inclusive o de que a peça seria

¹⁹ A primeira exposição internacional de arte moderna de Nova York foi o *Armory Show*, inaugurada em 17 de fevereiro de 1913, no arsenal do 69º Regimento de Nova York. Segundo Tomkins, “[...] a arte americana fora sacudida de seu torpor provinciano pelo choque do modernismo europeu. Mas o que nem todo mundo sabe é que esse grande acontecimento chamou muito pouca atenção na Europa”. TOMKINS, Calvin. Op. cit., p. 135.

²⁰ O Salão dos Independentes de Paris foi uma exposição de artes organizada, na capital francesa, a partir de 1886, pela Sociedade dos Artistas Independentes (franceses), da qual faziam parte Georges Seurat, Paul Signac, Albert Dubois-Pillet e Odilon Redon. Com uma estrutura que não contemplava jurados ou premiações quaisquer, permaneceu em atividade por três décadas, aceitando e exibindo obras da vanguarda artística operante de sua época.

indecente, a sentença soberana do conselho mediante juízo é de que aquilo “*por definição* não era em hipótese alguma uma obra de arte [grifo meu]”²¹. Dentre as muitas alegações sobre a recusa ou permanência da *Fonte* na Exposição dos Independentes, vale ressaltar o argumento firmado por Walter Arensberg²², “Foi revelada uma forma encantadora libertada de sua finalidade funcional; alguém, por conseguinte, deu inquestionavelmente uma contribuição de ordem estética”²³.

A esta altura, seria oportuno um breve desvio para que se esclareça o uso do termo *estética* no âmbito desta pesquisa. Gustavo Bomfin comenta,

Há cerca de 40 mil anos um homem de Cro-Magnon soprou um pó rubro sobre sua mão esquerda, aberta e pousada sobre a rocha lisa de uma gruta de Pech-Merle, ao sul da França. Do resultado dessa operação surgiram as “mãos em negativo”, que aparecem também em outras paredes da gruta, às vezes acompanhada de figuras de cavalos, quando então poderia significar o desejo de posse sobre os animais, ou, talvez, algum sortilégio relacionado ao sucesso na caça. Mas antes mesmo de ultrapassar os limites do sensível para referir-se ao inteligível, a imagem se apresenta sem permeio, imediata, apelando aos sentidos com suas linhas, formas, cores, texturas, luzes. Esse instante, adiante de todos os demais, em que a imagem fala apenas de si, funde ser e objeto numa unidade que conspira para além da razão e cria a possibilidade da experiência estética.²⁴

Mesmo com todos os significados a que possa aludir, é a própria imagem da mão que se antecipa diante de nossos olhos, na sua absoluta originalidade, em relação a outras imagens que o *homo sapiens* já encontrava diante de si na natureza. Esta imagem foi visualizada e conformada por ele²⁵.

²¹ TOMKINS, Calvin. Op. cit., p. 206.

²² Walter Conrad Arensberg foi poeta, crítico e colecionador de arte americano. Com sua esposa Louise, manteve uma expressiva coleção de arte particular e apoiou diversas iniciativas entre artistas e no campo da arte. Amigo de Duchamp, participou, com ele, do conselho diretor da Sociedade dos Artistas Independentes de Nova York.

²³ TOMKINS, Calvin. Op. cit., p. 205.

²⁴ Ver imagem no Apêndice. BOMFIM, Gustavo Amarante. Apostila *Notas de aula sobre Design e Estética*. Rio de Janeiro, jan 2001. p. 1. Trabalho inédito.

²⁵ Sobre *forma e imagem*:

Forma – a forma é sempre uma representação, embora livre e representativa, do mundo exterior, e como tal tem sempre um único e preciso significado: de uma paisagem, uma figura ou uma natureza-morta, aquilo que surgirá será sempre um princípio estrutural, um *pricipium individuationis*, seja ele o relevo plástico, a luz ou a cor.

Imagem – a imagem pode ter infinitos significados. Uma Nossa Senhora com o Menino Jesus pode representar também a maternidade ou a salvação do gênero humano, e assim por diante.

A *forma* nasce sempre de um processo de análise, a *imagem* de um processo de síntese.

À revelia da equivalência que, muitas vezes, é feita entre o estético e o artístico, toda representação sensível, independentemente da intenção que a originou, pode ser objeto de juízo estético. Aos olhos desta pesquisa, a experiência estética pode ocorrer favorecida por muitas e diferentes classes de objetos: uma pintura, uma sinfonia, um elemento da natureza, uma peça de mobiliário, um detalhe arquitetônico ou, mesmo, um punhado de parafusos enferrujados postos a esmo num recipiente de vidro. Todo objeto possui um poder potencial de evocação. Tudo aquilo que pode ser percebido sensorialmente, quando encontra o olhar inquiridor do outro, ganha dimensão estética. Neste sentido, arte e estética constituem esferas irmanadas, porém, não unívocas. O artístico é supostamente estético, mas o estético não é necessariamente artístico.

O termo *estética* nos conduz, com frequência, a situações de polissemia. Senso comum, a palavra estética (ou estético) qualifica muitas e variadas coisas e situações, de acordo com repertórios leigos particulares. Poucos se referem à Estética como um campo do saber, mas ainda que desconheçam o termo em seu domínio erudito, todos, em suas vivências cotidianas, encontrarão algo a que se possa atribuir uma qualidade estética.

Muito distante do criador da "mão em negativo", o homem moderno se habituou a lidar com numerosas imagens tornadas banais por processos de reprodução massiva somados à exposição exaustiva dessas imagens. Talvez, por isso, saturado pela repetição e pelo excesso de visualidade no que diz respeito ao diário e ao costumeiro, tenha atribuído à esfera da arte o privilégio da experiência estética, já que, tradicionalmente, à produção e à recepção artística se atribui a singularidade do belo, reservado a momentos e espaços especiais, sem que se perceba que, simultâneo a poética artística, as formas e as imagens banais do cotidiano concorrem para a formação e transformação do espírito e do juízo. "São imagens do corpo, com seus adereços e vestimentas, imagens domésticas de utensílios e equipamentos, imagens urbanas com suas formas arquitetônicas e

viárias, imagens públicas dos meios de comunicação; imagens, enfim, que se confundem e se anulam no fundo de um quadro sem figura”²⁶.

Muitos são os autores dessas imagens anônimas do cotidiano: arquitetos, engenheiros, designers, artesãos de muitos ofícios e todos aqueles que através de sua atividade conformam matéria ou energia. Mas nem todos dentre esses autores da configuração de nosso meio têm consciência da dimensão estética implícita em seus afazeres, pois também tendem a aceitar que o fenômeno estético estaria circunscrito à esfera da arte. Como suas atividades não são essencialmente artísticas, os objetos delas resultantes não teriam, necessariamente, um significado ou comprometimento estético²⁷.

A natureza (o mundo) nos apresenta múltiplas formas. Muitas dentre elas, não parecem passíveis de se ajuizar sem que a elas se associe um sentimento de prazer. Diria Kant, que esses objetos dos sentidos nos convidam à reflexão e solicitam, a cada um de nós, uma disposição diferente daquela guiada pelo entendimento. A natureza das formas não se pode explicar (ou experienciar), apenas, pelo viés do racionalismo técnico, pois, antes de servir ou interceder, a forma não deixa de afirmar a sua própria existência. O senso comum ensina que a experiência estética, assim como o juízo de gosto, são empíricos e, por conseguinte, subjetivos. Neste sentido, o gosto é soberano e está sempre propenso a burlar cânones ou regras que se mostrem restritivos.

Retornando à instabilidade instaurada com a chegada da Fonte aos Independentes, ao que parece, nem público, nem crítica, nem a própria esfera vanguardista da época, em boa parcela, estavam preparados para tamanha radicalidade. De fato, o decoro da época sequer permitiu o uso da palavra “mictório” em qualquer dos relatos publicados acerca do acontecido; dizia-se “aparato sanitário” ou outra expressão semelhante. E se, *por definição*, aquela não era uma obra de arte, resta entender em que lugar evocatório foi colocada a *Fonte* de Duchamp por parte da comissão, dado que junto às pinturas e esculturas

²⁶ BOMFIM, Gustavo Amarante. Op. cit., p. 2.

²⁷ Ibidem.

expostas, acadêmicas e não acadêmicas, somando um total de 2.125 obras, encontravam-se fotografias amadorísticas, batiques e arranjos florais artificiais²⁸.

Da mesma maneira silenciosa com que se pronuncia como obra de arte, a *Fonte* desaparece pouco após a recusa oficial do conselho. Sabe-se que após a recusa e posterior abertura da exibição, a *Fonte* foi fotografada por Alfred Stieglitz, o que faz supor que a peça tenha sido levada por Duchamp ao seu estúdio. A partir daí o seu destino é enigmático, como ela própria.

No mês seguinte à exposição, é publicado um artigo em defesa do artista recusado, Richard Mutt, no segundo número da revista *Blind Man*, editada por Duchamp e amigos na intenção de celebrar a abertura dos Independentes. Do texto, cuja íntegra reproduzo na nota abaixo²⁹, ressalto a afirmação de que o gesto inusitado de Mutt, ou Duchamp, criara “[...] um novo pensamento para o objeto”³⁰.

Para Duchamp, a poética artística — os meios gerais pelos quais o artista constitui a sua obra; suas escolhas e negativas, conscientes e não conscientes — proporciona novas maneiras de ver e pensar. Este novo pensamento, alegado no texto da *Blind Man*, a ressignificação do objeto utilitário como obra de arte, efetua-se, para Duchamp, a partir de um ponto de vista igualmente novo ao qual a obra venha a ser submetida. No caso da *Fonte*, trata-se de uma transposição que, por parte do artista, ganhou características tanto físicas quanto intelectuais; o

²⁸ TOMKINS, Calvin. Op. cit., p. 204.

²⁹ Íntegra do texto “O caso Richard Mutt” publicado no segundo número da revista *Blind Man*, em 1917:

“Dizem que qualquer artista que pagasse seis dólares podia expor.

Richard Mutt enviou uma fonte. Sem discussão, essa peça desapareceu e nunca foi exposta.

Quais são as bases para a recusa da fonte Mutt?

1. Alguns alegaram que ela era imoral, vulgar.

2. Outras que era um plágio, uma mera louça sanitária.

Bem, a fonte de Mutt não é imoral, isso é absurdo, ela é tão imoral quanto uma banheira. É um acessório que se vê todos os dias nas lojas de aparelhos sanitários.

Se Mutt fez ou não com suas próprias mãos a fonte, isso não tem importância. Ele escolheu-a. Ele pegou um objeto comum do dia-a-dia, situou-o de modo que o seu significado utilitário desaparecesse sob um título e um ponto de vista novos — criou um novo pensamento para o objeto.

Quanto a ser uma louça sanitária, isso é uma tolice. As únicas obras de arte que a América já produziu são seus aparelhos sanitários e suas pontes”. Ibidem, pp. 208-209.

³⁰ Ibidem, p. 209.

objeto foi escolhido, deslocado (mesmo) de seu lugar e função usuais, posto de cabeça para baixo, assinado e intitulado pelo autor. Se exposta fosse, novos pontos de vista viriam somar à perspectiva do autor amplificando ou reinventando o sentido da obra, ainda que por reprovação, por meio de cada olhar que pousasse na louça branca. Vê-se que pelo juízo de Arensberg fora “[...] revelada uma forma encantadora [...]”³¹.

Duchamp entendia que o artista, em seu enfrentamento criativo, não tinha o domínio do que fazia ou por que o fazia. Como em Kant, o artista criativo (ou, nos termos do filósofo, o *gênio*) não sabe, de maneira consciente e objetiva, como as ideias, ao mesmo tempo ricas em fantasia e densas de pensamento sobrevêm, surgem-lhe à cabeça³². O artista ignora “[...] como as idéias encontram-se nele e tampouco tem em seu poder imaginá-las arbitrariamente ou planejadamente e comunicá-las a outros em tais prescrições, que as ponham em condições de produzir produtos homogêneos”³³. Diferentemente do trabalho científico, onde os procedimentos adotados podem ser reconstruídos e ensinados pelo cientista, na produção de arte pelo gênio não é possível recuperar-lhe o caminho.

No processo criativo, diz Duchamp,

[...] o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético.³⁴

Bem a seu gosto, ao modo de uma equação, Duchamp formula, de modo breve e preciso, a relação (agônica, eu diria) que se desenvolve entre *intenção* e *realização* e que, ao seu termo, faz nascer uma obra de arte: trata-se da relação entre “[...] o não-expresso mas pretendido e o não intencionalmente expresso”³⁵.

³¹ Ibidem, p. 205.

³² *CFJ*, B 184.

³³ *CFJ*, B 182.

³⁴ DUCHAMP, Marcel. “O ato criador”. BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 73.

³⁵ TOMKINS, Calvin. Op. cit., p. 519.

A obra de arte fica entrevista entre intenção e realização até que se conclua o processo. A este processo Duchamp nomeia *coeficiente artístico*.

O coeficiente artístico é o modo de constituição de uma obra de arte, mas a resultante deste processo, a própria obra, em toda sua exemplaridade, não é em nada sentenciosa e não traz consigo um veredicto nos termos de “isto é arte”; é a expressão da subjetividade do artista, segundo Duchamp, em estado bruto, assim como a pedra de que é feita a escultura ou o pigmento e o pano que se desdobram em pintura. “[...] deverá ficar entendido que não me refiro somente à grande arte, mas que estou tentando descrever o mecanismo subjetivo que produz a arte em estado bruto — *à l'état brut* — ruim, boa ou indiferente”³⁶. E, o ato criativo comportaria, ainda, um segundo componente. O refino da obra, o seu acabamento, a sua feição final, que é sempre provisória, é dada, para Duchamp, pelo espectador que traduziria os atributos da obra, a colocaria em contato com o mundo exterior e legaria à obra posteridade. A obra, permanentemente inacabada, completa-se (a cada vez e sempre), singular e contingentemente, pelo espectador que, em condições futuras, estabelece o seu valor permanente. Como devir, o espectador dissolve, recria e transforma a realidade obra.

Mas os *ready-made* de Duchamp ofereciam ao espectador desafios adicionais, apresentando matéria (literalmente) para um modelo de abordagem que (ainda) viria a dominar a arte a partir da segunda metade do século XX, qual seja, a abordagem conceitual. Nesta, o objeto artístico se reveste, primordialmente, de uma atitude mental. Num primeiro momento, aquilo que alcança o espectador é, ainda, da ordem da matéria, da ordem do corpo e da ordem do objeto. Com efeito, são dados sensíveis (uma cadeira, um copo, uma pedra, um mictório) que se apresentam ali, dispostos no espaço e disponíveis à apreensão que possa se efetuar através dos sentidos. Mas, como matéria sensível, não gera (ou não deveria gerar) interesse em si mesma, seja por sua utilidade, seja como forma de representação. Recusam-se, estes objetos artísticos, a converter a

³⁶ DUCHAMP, Marcel. Op. cit., p. 73.

experiência estética em um fim. O que se está privilegiando aqui, pelo menos em Duchamp, pelo menos em relação a seus *ready-made*, é, justo, aquilo que não se vê e que não se pode alcançar pela intuição: a *Ideia* (que será explorada mais adiante neste capítulo).

Para Duchamp, um *ready-made* expressaria a filosofia da arte — a possibilidade da arte amplificar modos de ver e pensar — reduzida a seu termo mais simples³⁷ ou econômico: não foi o artista quem o manufaturou, não há competência especializada, não há domínio de técnica artística; ele é fruto de uma escolha (e neste sentido, “autoral”, por ser fruto de uma escolha do “autor”). Todavia, não há nada de simples na *Fonte*, mas um composto de evocações. Sabemos que *ready-mades* são artefatos padrão prontos para uso e desenvolvidos em escala industrial, mas o termo também se aplica ao campo das ideias, quando nos referimos a pressupostos ou a ideias preconcebidas (*ready-made ideas*)³⁸. Neste sentido, a *Fonte* de Duchamp é duplamente subversiva, pois não apenas subverte a noção material de obra de arte, como qualquer possibilidade de adequação a algum pressuposto conceitual.

Mas a conversão da sensação em um fim fora, justamente, a principal reivindicação de muitos artistas europeus a partir de meados do século XIX: traduzir na obra de arte a sensação visual imediata. O impressionismo afirmaria (o valor da) a *sensação* como fato soberano e a valoração da *experiência visual* como experiência direta e definitiva do real, sem mediações prescritivas que confinassem a conduta do artista a regras ou normas que se dessem *a priori*. A renúncia aos preceitos da tradição pictórica, sobretudo, às noções convencionais de espaço e de forma, conduziria o artista a um estado de liberdade total: representativa, mental e imaginativa. Um estado reivindicativo que perseguiria os novos artistas daí por diante, Duchamp, inclusive. E que se funda na recusa e na negação de um legado consolidado por séculos de práticas, costumes e

³⁷ TOMKINS, Calvin. Op. cit., p. 209.

³⁸ HORNBY, A. S. *Oxford advanced learner's dictionary*. 4 ed. Oxford, England: Oxford University Press, 1982. p. 698.

convenções. Para Argan, essa atitude de recusa e negação fornece o exemplo “[...] da figura ideal do homem moderno, livre de preconceitos e pronto para a experiência direta do real”³⁹. Por intermédio da pintura, essa atitude enquanto visualidade — isto é, a negação e a recusa do que se acordou chamar de mundo — era posta ao espectador e viria a se radicalizar, com o passar dos anos.

Para estes novos artistas (que despontam em meados do século XIX), a arte da tradição desenvolvia seus temas sob condições muito artificiais; em ambientes fechados, como em estúdios e salas de aula. Academias de arte instruíam os estudantes a basear seus desenhos em gradações de luz e sombra para fins de se obter algum volume e solidez. Os desenhos eram cuidadosamente sombreados a fim de se chegar à volumetria desejada e a técnica replicada para todo objeto representado, indistintamente. O problema, sob a ótica dos novos pintores, é que esses objetos quando retirados das condições artificiais dos espaços fechados e submetidos à luz solar não se mostravam tão perfeitamente modelados, tão uniformemente sombreados, nem tão distintamente coloridos. Há contrastes violentos sob a luz solar; os objetos perdem o contorno, adquirem brilho irregular, tonalidades se confundem. Mas o público se acostumara com as convenções, com aquela forma de representação, e se habituara a reconhecer, nas telas de pintura, o mundo tal como este deveria parecer, ao contrário do mundo tal como se apresentava aos sentidos, notadamente, à visão.

Num repente, o mundo inteiro era matéria para pintura; pura vertigem representativa. De cada recanto, paisagem, das estações ferroviárias, dos transeuntes, dos bulevares, das pontes, das carruagens brotavam formas excepcionais e jogos de luz e cor que o movimento das horas transformava em tantas outras formas e cores. E ainda que não se pintasse a natureza em sentido estrito, tudo estava em sintonia com ela, pois tudo se notava segundo os seus efeitos; cores e formas se viam mais ou menos brilhantes e definidas em função da luz, do passar das horas, sob um céu nublado, sob o efeito do vento ou da chuva.

³⁹ ARGAN, Giulio Carlo. Op. cit., p. 50.

Tudo se mescla; o clima, o dado empírico, as sensações e a emocionalidade do artista. Tudo se pretende transferir ao espectador.

Mas nada existia que fosse gratuito, pintado ao acaso, sem rigor ou coerência, na maioria dos casos. Revelar ao espectador a experiência visual do pintor era uma das finalidades do programa impressionista. Às condições mais óbvias e exteriores do impressionismo pictural — a pintura clara, a cor brilhante, a fatura rápida, a atenção dispensada aos fatos cotidianos — se somava a intenção precisa e exigente de seus artistas. De todo modo, mesmo compromissados com as propostas do movimento, ainda prevalecia, na poética impressionista, uma espontaneidade.

Mas a ótica de Duchamp era outra. A prevalência das sensações, o testemunho ocular do artista, a pintura retiniana como ele a definia, onde a retina prevalece sobre o intelecto, tudo isso era matéria para desdém em Duchamp⁴⁰. Segundo o artista, fora Courbet o responsável pela transformação da arte em um processo retiniano. Até então, o intelecto se vira estimulado pelos procedimentos artísticos, pensava ele, mesmo quando propunham a representação de (supostas) verdades de ordem moral ou religiosa.

Para Duchamp, tudo isso se perdera no realismo de Courbet e em sua proposta de uma abordagem direta da realidade. Entretanto, Courbet não nega a importância da história ou dos mestres do passado, apenas considera que “[...] deles não se herda uma concepção de mundo, um sistema de valores ou um ideal de arte, e sim apenas a experiência de enfrentar a realidade e seus problemas com os meios exclusivos da pintura”⁴¹. Já, aqui, para além da ruptura com os sistemas poéticos precedentes, liberdade é a palavra que se põe como norte para a pesquisa artística e que se conserva bem-vinda às investigações futuras em arte.

⁴⁰ Excetua-se deste panorama, artistas como Seurat — que Argan classifica como neo-impressionista —, que procurou no método científico subsídios para uma nova poética artística (conforme será mencionado adiante no texto). O objetivo do neo-impressionismo, segundo Argan, era dar fundamento científico ao processo visual e operacional da pintura. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 82.

⁴¹ Ibidem, p. 75.

A noção de realidade que em Courbet se revestia de certo enfrentamento — realidade como algo que não se mascara, não se media, não se contorna —, adquire notas mais essencialmente visuais em artistas como Manet e em seus sucessores impressionistas. Mas não há entre eles proposta que seja única ou interesse político que os reúna. A revolução impressionista não se faz a partir de um núcleo coeso, nem a um só tempo. Com o passar das décadas, vê-se que o impressionismo não é uma, mas várias manifestações de descontentamento com os rumos da arte — com os seus fins e métodos de alcance popular — que derivam de um ponto central, mas em grandes dobras e com largos pontos de contato. As perguntas fundamentais que movem os seus integrantes e dinamizam suas pesquisas, cada um a seu tempo, provêm de um centro de concordância, mas se evidenciam em propostas e efeitos formais diferentes entre si. Naquilo que os concilia são avessos à arte acadêmica dos salões oficiais, repudiam as condições e o método de trabalho nos ateliês⁴², valorizam o trabalho a céu aberto e não cultivam particular interesse pelo objeto, mas pelas condições possíveis de representação do objeto; em suma, buscam representar o mundo tal como o vêem, ainda que a resultante formal esteja centrada na subjetividade do artista e na sua percepção fenomênica. Não há de se negar, aqui, que é impossível separar, com segurança, aquilo que vemos do que conhecemos. Por óbvio, aquilo que vemos (e o modo como sentimos e pensamos) é, em algum grau, modelado pelo nosso conhecimento das coisas, não existindo uma verdade que se cumpra pelo exercício da pura experiência. Mas, aqui, acima de tudo, o que se pretende argumentar é que a experiência da realidade que se realiza através da pintura é uma experiência legítima.

A técnica pictórica é, portanto, uma técnica de conhecimento que não pode ser excluída do sistema cultural do mundo moderno, eminentemente científico. Não sustentam que, numa época científica, a arte deva fingir ser científica; indagam-se sobre o caráter e a função possíveis da arte numa época científica, e como deve se

⁴² O modo como os modelos são iluminados, o seu contorno é desenhado, a modelagem é feita com luz e sombra e, por fim, o emprego das cores.

transformar para ser uma técnica rigorosa, como a técnica industrial, que depende da ciência.⁴³

Nesta ordem de ideias, Argan enfatiza a importância de artistas como Georges Seurat (1859 – 1891) e Paul Signac (1863 – 1935) que, partindo do empirismo fundador do movimento buscam, no desenvolvimento científico da época, meios de demonstrar que a sensação não é, tão somente, um *fato visual*. Trata-se, segundo o autor, de um desenvolvimento lógico da objetividade impressionista⁴⁴. Confluindo ciência e prática pictórica, Argan explica que

A sensação que os impressionistas lograram isolar não é mais somente um modo de conhecimento imediato e espontâneo (e portanto mais autêntico e flexível). É um estado da consciência, a própria consciência surpreendida e interrogada no momento ativo de seu encontro com o fenômeno. A sensação tem portanto uma estrutura que é preciso revelar; e tem um desenvolvimento, um processo que deve se tornar manifesto no desenvolvimento e nos procedimentos da operação pictórica. A visão é algo que se *faz* mediante a pintura, e consequentemente as fases do procedimento pictórico não devem ter mais nada de inspirado ou de misterioso e sim ser visíveis e demonstráveis como as fases de uma experiência científica⁴⁵.

A esse respeito, o pontilhismo de Seurat⁴⁶ tinha o método impressionista como partida aliado à ordenação científica das pesquisas sobre a visão cromática. Construía seus quadros por meio de pinceladas pequenas, regulares e ininterruptas, como num mosaico. A mistura das cores e o matiz final se comporiam na visão do espectador (rigorosamente, no segmento visual do cérebro).

Para Gombrich, Manet, seus contemporâneos e sucessores operaram uma revolução no uso das cores quase comparável à revolução grega na representação

⁴³ ARGAN, Giulio Carlo. Op. cit., p. 76.

⁴⁴ Argan menciona os trabalhos teóricos escritos por Félix Fénéon (crítico de arte parisiense de naturalidade italiana) e David Sutter (esteta suíço) sobre os fundamentos científicos da visão e baseados nas pesquisas sobre teoria das cores, ótica e percepção dos cientistas Michel Chevreul (químico francês, 1786 – 1889), Hermann Helmholtz (físico e médico alemão, 1821 – 1894) e Ogden Rood (físico americano, 1831 – 1902).

⁴⁵ ARGAN, Giulio Carlo. “As fontes da arte moderna”. *Novos Estudos Cebrap*. Editora Brasileira de Ciências, Rio de Janeiro, n. 18, set 1987. p. 51.

⁴⁶ Ver imagem no Apêndice.

das formas⁴⁷. Na natureza, sabe-se, os objetos “emprestam” cor uns aos outros, os matizes se misturam e o capturado pelas retinas — na verdade, pelo cérebro, a partir de uma conjunção de operações óticas, químicas e nervosas — é bem menos distinto do que estabilidade cromática postulada pela tradição. Mas as novas teorias alcançavam também as formas, principalmente, aquelas em movimento. Independente do motivo do quadro é impossível para a percepção humana, em um relance (em uma única intuição), capturar todos os detalhes componentes de uma cena objetivando retratá-la. Sempre há um ponto focal, e tudo o mais em seu entorno, especialmente sob o impacto da luz e do movimento, parece um ajuntamento indiferenciado de elementos heterogêneos. Podemos *saber* o que são, mas não os *vemos* de fato.

Numa linha do tempo, artistas como Claude Monet (1840 – 1926) foram ainda menos ortodoxos em suas propostas compositivas, o que resultaria, forçosamente, no desenvolvimento e uso de novas técnicas pictóricas. De imediato, o argumento da captura da natureza ao vivo e de forma direta rompe com a imobilidade do trabalho nos estúdios e transfere para o espaço aberto o desafio de experienciá-la (a natureza) em sua mutabilidade, minuto a minuto, quer seja por conta da simples passagem das horas, quer seja função das condições climáticas a que se submetiam o artista e a obra. A captura e registro de uma impressão pedem fatura rápida. As cores devem ser fixadas na tela em pinceladas curtas, rápidas e sem retoque, cuidando mais do efeito geral do que dos detalhes. Essa aparente falta de acabamento, essa suposta abordagem descuidada, desagradava os críticos e dificultava a aceitação do público acostumado a se orientar pela precisão dos velhos mestres.

Existe na esfera da arte uma saudável insatisfação, pela qual para cada problema solucionado surge uma nova dúvida ou uma nova indagação. Monet se ocupava exclusivamente da sensação visual evitando, com isso, certa emoção e comoção românticas. Já expoentes como Paul Cézanne (1839 – 1906), Vincent

⁴⁷ GOMBRICH, Ernst Hans. Op. cit., p. 514.

Van Gogh (1853 – 1890) e Paul Gauguin (1848 – 1903) rumaram outras vias. Seguro da grandeza das obras impressionistas, do uso das cores fortes e intensas, Cézanne ainda retinha dos velhos mestres o desejo por uma pintura sólida e ordenada. Em outros termos, desejava o pintor que o propósito impressionista de captação do real em sua fugacidade não desse lugar a representações vagas, confusas, sem ordem ou consistência. Van Gogh, por sua vez, fez penetrar no caos sensorial de uma pintura puramente visual a sua própria paixão. Extasiado perante o mundo, perseguia a ideia de poder transmitir ao outro, com igual intensidade, o domínio próprio da sua emoção. Alinhado a Van Gogh, Gauguin reclamava, na pintura, a evocação e a força de um mundo primordial e um modo reto, simples e forte para expressá-lo, mesmo que expresso com certa rudeza.

Ainda que não existisse em Cézanne, Van Gogh ou Gauguin uma intenção deliberada em sacrificar o lineamento natural dos objetos a fim de obter o efeito desejado em seus quadros, nenhum dos três se furtou a fazê-lo. Por essa via, a indiferença perspéctica, a distorção aplicada ou o abandono da finalidade da pintura como algo fiel à natureza franquearia aos artistas vindouros uma abertura experimental incalculável do ponto de vista da época. A arte chamada moderna viria dar provas disso.

Onze anos separam o Salão dos Recusados e a primeira exposição impressionista. E o Salão de Paris, imerso na tradição artística da Real Academia Francesa de Pintura e Escultura, ainda resistia aos apelos de obras ajuizadas como não ortodoxas. Por essa razão, Monet e um grupo de artistas contemporâneos a ele decidiram reunir suas obras em uma exposição autônoma, a expensas dos próprios artistas. O ano de 1874 vê nascer a primeira exposição impressionista⁴⁸ com a participação de Cézanne, Edgar Degas (1834 – 1917), Monet, Camille Pissarro (1830 – 1903), Pierre Auguste Renoir (1841 – 1919) e Alfred Sisley (1839 – 1899), para o desgosto dos críticos e do grande público que consideraram as obras

⁴⁸ Ainda que seja de conhecimento comum, fica o registro de que o termo “impressionista” que deu nome ao grupo é resultado do comentário trocista do crítico Louis Leroy a partir do título de uma das pinturas de Monet, “Impressão: nascer do sol”. Por conta disso, Leroy teria se referido ao grupo como “os impressionistas”.

rudimentares e inacabadas⁴⁹. A esta primeira exposição, seguiram-se outras sete⁵⁰, “[...] sempre provocando reações escandalizadas na crítica oficial e no público bem pensante”. As escolhas impressionistas desagradavam os espectadores em âmbito geral; as técnicas utilizadas lhes eram desconhecidas, as temáticas cotidianas pareciam pouco adequadas e o resultado geral do quadro se assemelhava a um grande esboço. Retroagindo algumas décadas, quadros como *Vapor numa tempestade de neve* (1842)⁵¹, de Joseph Turner (1775 – 1851), eram tão novos no tema quanto na apresentação⁵². Neste sentido — novos temas, novas formas de apresentação —, os enunciados impressionistas não só eram muito novos e, portanto, desafiadores, como o público em geral não estava “educado” para lidar com tais desafios. Sob a ótica da ciência, a visão cerebral implica em funções de análise, reconhecimento e adequação dos elementos visuais a padrões já conhecidos. Todo objeto teria um poder de evocação e a imagem evocada é comparada a modelos de realidade reconhecíveis, buscando-se adequá-la a algum elemento modelar que lhe seja familiar. A pintura impressionista privilegia as percepções de conjunto, e a dissipação dos contornos, um recurso intencional comumente utilizado pelos pintores, exigia do público permanecer a certa distância do quadro para poder lhe alcançar. Tudo isso favorecia a emissão de juízos negativos por parte do público e da crítica. Em quadros como *Baile no*

⁴⁹ “Treze anos após o Salão dos Recusados, um semanário parisiense, de 1876, escrevia acerca da segunda exposição impressionista nos seguintes termos: ‘A *rue Le Peletier* é uma rua de desastres. Depois do incêndio da *Ópera*, está acontecendo agora mais um desastre. Acaba de ser inaugurada uma exposição na *Galeria Durand-Ruel* que supostamente contém pinturas. Entrei e meus olhos horrorizados depararam com algo terrível. Cinco ou seis lunáticos, entre eles uma mulher, reuniram-se para exibir suas obras. Vi pessoas sacudindo-se de risos diante dessas pinturas, mas o meu coração sangrou ao vê-las. Esses pretensos artistas intitulam-se revolucionários “impressionistas”. Tomam um pedaço de tela, tinta e pincel, besuntam meia dúzia de manchas sobre ela ao acaso, e assinam o nome nessa coisa. É uma manifestação delirante da mesma espécie que leva os internos de Bedlam a apanharem pedras do caminho imaginando que são diamantes’”. GOMBRICH, Ernst Hans. Op. cit., p. 519.

⁵⁰ Não há, entre os autores, unanimidade quanto ao número de exposições realizadas e o ano de cada apresentação. Para este registro fiz uso do livro *História da arte*, de Ernst Gombrich.

⁵¹ Ver imagem no Apêndice.

⁵² Um vapor que singra o mar em meio a uma tortuosa tormenta sob os efeitos de luz e vento proporcionados pelo artista.

Moulin de la Galette (1876)⁵³, de Renoir, uma mancha colorida na saia da moça que dança é percebida como um laço de fita quando integrada aos demais elementos do seu entorno. Este quadro de Renoir está pleno de exemplos deste tipo.

Alguns anos transcorreram antes que o público entendesse que para apreciar um quadro impressionista era necessário recuar certo número de passos a fim de se encantar com a mágica conversão das manchas em imagens. O *conhecimento* sobre como um objeto deveria parecer ainda interferia no julgamento daquilo que se apresentava ao olhar desconcertado do público. Superar o desafio de transferir ao espectador a experiência visual do pintor permanecia como premissa dos autores impressionistas. Em sua sétima edição, em 1882, a exposição já é aceita pela crítica e público. Os preceitos impressionistas parecem, enfim, assimilados e, olhando em retrospecto, isto acontece relativamente cedo. Apenas oito anos separam a primeira exibição de sua sétima edição. Uma vez aceito pelo júri público (que inclui o crítico e o não especialista) a vitória do movimento é definitiva. Artistas como Monet e Renoir vivem o suficiente para colher o respeito de toda a Europa e testemunhar o ingresso de suas obras em coleções públicas. Todavia, o tempo não foi o único responsável pela mudança perceptiva ocorrida neste fim de século no que diz respeito às artes, naturalmente. Em tempos de projetos industriais, dois outros fatores merecem a nossa atenção. Inspirados pela técnica, porém, com acento estético inegável, ajudaram homens e mulheres a ver o mundo com outros olhos. São eles, o desenvolvimento da fotografia e a divulgação da cromotipia japonesa na Europa⁵⁴.

A cromotipia (japonesa), qual seja, a impressão de gravuras por métodos tipográficos a cores, em especial, a xilogravura, era considerada, a seu tempo, um elemento da arte popular⁵⁵. De grande simplicidade poética, retratava cenas banais da vida cotidiana combinando graça e excelência técnica. A partir de meados do

⁵³ Ver imagem no Apêndice.

⁵⁴ GOMBRICH, Ernst Hans. Op. cit., p. 524-525.

⁵⁵ Ver imagem no Apêndice.

século XIX, em função de relações comerciais entre Japão e Europa, estas gravuras chegam ao continente europeu e, com baixo custo, podem ser vistas e adquiridas nas casas de chá. Artistas impressionistas passam a colecioná-las. Distantes das regras e lugares comuns acadêmicos europeus, as gravuras japonesas estimulavam os seus observadores por meio de uma linguagem simples, direta, de meios econômicos, com temáticas casuais e um tipo de enquadramento atípico, onde se permitia cortar parte das figuras e/ou dos cenários representados. Sua força e simplicidade influenciaram, sobremaneira, os profissionais da pintura, da ilustração e da propaganda. As composições resultantes dessas práticas, por sua vez, retornavam ao espectador, principalmente, por meio de (produtos gráficos:) impressos, revistas, jornais ilustrados e da nova “arte” do cartaz. Adicionalmente, as gravuras japonesas fizeram ver aos novos artistas que alguns arranjos acadêmicos — como a exigência de alocar no espaço pictórico todos os aspectos relevantes de uma cena —, ainda persistiam entre eles.

Em seu conjunto, o nascimento da fotografia em 1839, o desenvolvimento da técnica que reduz os tempos de exposição e fornece maior precisão às imagens, as primeiras experiências ligando fotografia e movimento, a produção industrial das câmeras e as transformações na psicologia da visão, determinadas pelo uso generalizado da fotografia tiveram, segundo Argan, na segunda metade do século XIX “[...] uma profunda influência sobre o direcionamento da pintura e o desenvolvimento das correntes artísticas ligadas ao Impressionismo”⁵⁶. No que concerne ao âmbito leigo, entre 1888 e 1898, o surgimento do instantâneo, do filme de rolo e da câmera portátil (em mais de uma versão), a preços acessíveis e disponíveis a qualquer um, populariza o equipamento e transpõe para o olhar inexperiente do homem comum, um tipo de experiência visual até então desconhecido deste grande público. O leigo, antes um mero receptor do registro e da representação fotográfica pode, agora, ainda que dentro de certos limites, operá-la, explorá-la, produzi-la, inventá-la. O uso amadorístico da máquina

⁵⁶ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 78.

fotográfica, independentemente da qualidade estética do material produzido, contribui para a apreciação de novos cenários, em ocorrências fortuitas, expressões momentâneas e ângulos inesperados.

Para Argan, o problema da relação entre as técnicas artísticas e as novas técnicas industriais se mostra bem claramente na questão dos valores e dos significados atribuídos às imagens produzidas pela arte (pela pintura, em especial) e pela fotografia. Sabe-se que a pintura, em seu fim utilitário, era usada sob encomenda para a confecção de retratos e para o registro imagético de qualquer objeto ou cena que se pretendesse preservar na memória ou como categoria simbólica. Em sua prática, o pintor de ofício era, em termos, capaz de se opor à natureza transitiva das coisas preservando a imagem do mundo para a posteridade. Mas a fotografia do século XIX estava em vias de assumir essa função, então delegada à representação pictórica. De um ponto de vista prático-utilitário, a fotografia estaria mais capacitada para fazê-lo: o procedimento era rápido, mais barato e mais fidedigno. Diz Argan que, em vista deste fato, a pintura como arte, fica deslocada “[...] para o nível de uma atividade de elite. Se a obra de arte se torna um produto excepcional, há de interessar apenas a um público restrito, e ter um alcance social limitado [...]”⁵⁷. Sobre este problema, impressionistas e realistas como Courbet acordam ser necessário distinguir claramente o caráter e a função das imagens produzidas pela pintura daquelas produzidas pela fotografia. Ambos os procedimentos, o pictórico e o fotográfico, são procedimentos que transitam no plano estético, porém, distintos no que concerne à construção e função de suas imagens e à estrutura inerente a cada uma das técnicas. O olho humano e a objetiva não concorrem entre si, mas ambos, o pictural e o fotográfico, respondem às inclinações estéticas de quem os opera. Distante de atribuir à pintura um estatuto espiritual, Courbet insistia ser falsa a dicotomia que reivindicava à pintura uma forma de representação do mundo como se vê e à fotografia uma representação do mundo como ele é. Efetivamente, o que se dava na pintura, e que

⁵⁷ Ibidem.

não era supérfluo pelo meio mecânico, era o *processo* de manufatura do próprio quadro ou o trabalho do pintor. Empenhado na construção de uma imagem, o fazer do artista quer dar à pintura a concretude da coisa real, ao invés da pintura como mera aparência das coisas. Por esse viés, Courbet pretendia retirar a imagem artística de um lugar “[...] superficial, ilusório, mais lábil e menos sério do que a realidade”. Pensar a pintura como coisa aparente era não conseguir alcançá-la. Liberada da tradicional tarefa de representar o “verdadeiro”, a pintura pode ser, só, pura pintura, e mostrar como se obtém, com procedimentos pictóricos rigorosos, valores de outras maneiras irrealizáveis. Por outro lado, em seu ensaio sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, Walter Benjamin propõe que numa história dos processos de reprodução de imagens (a rigor, iniciado na Idade Média com a xilogravura), a mão fora liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução de imagens experimentou grande aceleração⁵⁸.

Argan argumenta que, em situações como essa, importa menos o problema teórico; importaria mais a realidade histórica das relações recíprocas. Argan nos indica que entre pintores e fotógrafos existia (muito) menos rivalidade do que contribuições e inspirações mútuas. Rivalidades e contribuições à parte, não podemos esquecer que essas novas formas de construção da realidade, seja de um ponto de vista técnico ou estético, permanecem lançadas a um espectador bastante exigido por um “longo século” cujo fim já se pode divisar. O século avista seu fim, mas os desafios na vida como na arte parecem se avolumar.

O movimento moderno na arte europeia começa quando se percebe que o impressionismo mudara radicalmente as premissas, as condições e as finalidades do trabalho artístico⁵⁹. Estamos em fins do século XIX e à beira de um novo século. A ruptura com a tradição artística já se dera e, agora, *a arte para ser arte*

⁵⁸ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 167.

⁵⁹ ARGAN, Giulio Carlo. “As fontes da arte moderna”. *Novos Estudos Cebrap*. Editora Brasileira de Ciências, Rio de Janeiro, n. 18, set 1987. p. 49-50.

deveria ser *moderna*. Equiparável ao espírito do homem moderno, autodeterminado e senhor de suas próprias experiências, *a arte para ser arte* deveria refletir as características e as exigências de uma cultura conscientemente preocupada com o próprio progresso, desejosa de se afastar de todas as tradições, voltada para a superação contínua de suas próprias conquistas⁶⁰, conforme mencionado anteriormente. O *modus* impressionista concebera a sensação como plena realidade e não apenas como um fato visual ou como realidade primeira a ser colonizada pelo entendimento. Mediante a sensação, o artista é ser ciente de sua própria presença no mundo. A autonomia da arte e do artista, aqui proclamadas, ao modo de uma recusa a qualquer figura de autoridade que os restrinja, é a marca primeira de uma arte que se pretenda moderna. Sendo assim, a arte moderna também não quer ter fronteiras ou representação nacional. Mas, mesmo autonomizado, o artista faz parte da sociedade e participa de sua situação histórica, já, pelo simples fato de proclamar seu ofício. A resultante de seu trabalho, a obra artística, ainda que um modo de experiência em si mesmo — de “pura arte” ou de “arte pela arte”, conforme a expressão corrente neste final do século XIX — acontece num espaço coletivo de partilha, no qual e para o qual a arte se põe como componente da vida. “[...] acentua-se igualmente que a arte, como pura arte, é indispensável à vida do mundo, que a sociedade se forma e se educa também, embora não exclusivamente, por meio da arte”⁶¹. E, visto que a arte não mais decorre de uma norma estética ou extraestética que se dê de antemão é o próprio produto da arte, a própria obra (cada obra), que se apresenta como argumento estético e como poética individuada. Com isso, com o fato de que cada obra é o seu próprio argumento, declaração pública e solene de si mesma, multiplicam-se as correntes artísticas, cuja formação continuada é tão característica da arte moderna. São grupos, tendências, manifestos, programas que se sucedem e se vitalizam num movimento contínuo, de maior ou menor prazo, e com poéticas diferenciadas, “[...] pois estes princípios não se enquadram em um

⁶⁰ Ibidem, p. 49.

⁶¹ Ibidem, p. 50.

sistema filosófico e tendem sobretudo a condicionar o fazer artístico”⁶². Admite-se, inclusive, certa confusão e a mescla de motivos, muitas vezes contraditórios, que variam entre materiais e espirituais, técnicos e alegóricos, científicos e poéticos. Não sendo mais um arauto de eternos valores morais ou religiosos, a arte se mostra como modalidade da vida, em relação com a vida e, como ela, dinâmica e impermanente.

Com efeito, acerca do surgimento da arte moderna na Europa na última década do século XIX, Argan é categórico quando separa em dois momentos distintos as motivações das (muitas) correntes artísticas abrigadas sob o termo genérico *modernismo*. O primeiro deles diz respeito à passagem do século XIX para o século XX, o segundo concerne aos anos anteriores à Primeira Guerra Mundial. A ruptura com a tradição já ocorrera; a revolução formal impressionista se encarregara disso. É assim, que num primeiro momento, as correntes artísticas — como o próprio nome do movimento já evidenciava — preocuparam-se em “modernizar”, mas não, necessariamente, em revolucionar um estado de coisas então vigente. Por essa razão, é comum aos planos de ação *modernistas*, e nesses termos, entenda-os como programaticamente modernos, fazer uma arte em conformidade com a sua época, acompanhando e interpretando a dinâmica progressista da civilização industrial, segundo seus procedimentos econômicos, tecnológicos e sua forma de agir e pensar. De pronto, a ação modernista na arte, implica a renúncia à invocação de qualquer referência temática ou estilística a modelos clássicos. Nas palavras do autor⁶³, é comum às correntes artísticas modernas:

[...] 1) a deliberação de fazer uma arte em conformidade com sua época e a renúncia à invocação de modelos clássicos, tanto na temática como no estilo; 2) o

⁶² Ibidem.

⁶³ Aqui, optei por reproduzir as palavras do autor, pois nesta citação, Argan faz referência a movimentos e manifestações nos campos da arte, da arquitetura e do design não contemplados explicitamente nesta pesquisa, porém, de alcance público e disponíveis ao juízo de seus interlocutores. Estão incluídos nesta menção o *Arts and Crafts*, o *Art Nouveau* e dinâmicas ligadas ao urbanismo e à arquitetura moderna.

desejo de diminuir a distância entre as artes “maiores” (arquitetura, pintura e escultura) e as “aplicações” aos diversos campos da produção econômica (construção civil corrente, decoração, vestuário etc.); 3) a busca de uma funcionalidade decorativa; 4) a aspiração a um *estilo* ou *linguagem* internacional ou européia; 5) o esforço em interpretar a *espiritualidade* que se dizia (com um pouco de ingenuidade e um pouco de hipocrisia) inspirar e redimir o industrialismo.⁶⁴

Em algum momento, entre 1900 e 1910, o estado de simpatia, cooperação, aceitação ou confiança no progresso industrial começa a arrefecer e é sucedido pela consciência das desventuras da industrialização (e da transformação em curso nas próprias estruturas da vida e da atividade social). A partir daí, a arte moderna faz nascer, dentro do próprio movimento, frentes experimentais mobilizadas não apenas em modernizar, mas em revolucionar e radicalizar os modos e as finalidades da arte. Traça-se, aí, uma linha divisória entre o grande público e a esfera da arte.

De fato, esta linha que viria a separar as artes do grande público não se traça de súbito. Delineia-se, insinua-se e atravessa a última década do século XIX e a primeira do século XX. Excetuando certas comunidades pouco conservadoras, que incluiriam críticos, intelectuais, outros artistas e seguidores de tendências, a vanguarda experimental dos últimos anos do pré-guerra não seria recebida de modo genuíno e espontâneo pelo grande público⁶⁵. Como nos indica Hobsbawm, “[...] para Schönberg o futuro não chegaria como chegou para Wagner [...]”⁶⁶. “[...] a sociedade moderna, que se vangloria de ser avançada, quer artistas avançados, contudo não lhe agrada a arte que levanta problemas”⁶⁷. De igual maneira, a racionalidade industrial quer ter consigo (ou em seu poder) pessoas suficientemente capazes para lidar com e aperfeiçoar os processos produtivos. Porém, nunca capazes o suficiente para questioná-los. O esforço para aceitar as mais avançadas correntes modernas, não foi só um esforço do público leigo. O

⁶⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 185.

⁶⁵ HOBSBAWM, Eric J. Op. cit., p. 309-310.

⁶⁶ Ibidem, p. 309.

⁶⁷ ARGAN, Giulio Carlo. Op. cit., p. 208.

próprio Argan⁶⁸ declara que a sua geração precisou “[...] violentar o seu Rafael para entender os cubistas. Lionello Venturi precisou violentar o seu Giorgione para entender os impressionistas”⁶⁹. Com algumas exceções, os novos revolucionários pertenciam uns aos outros.

A questão da popularização ou da democratização da cultura nos conduz ao problema do uso corrente do termo “massa” componível a outros (termos) e que, numa crescente, caracterizam parte do século XIX e adentram o século XX com suas fórmulas combinatórias, a saber, *sociedade de massas*, *cultura de massas*, *produção em massa*, *comunicação em massa*, dentre outros. A sociedade de massas sobrevém nitidamente quando a massa da população se incorpora à sociedade⁷⁰ em decorrência do processo de industrialização do século XIX que arrebanha populações inteiras incorporando-as a seus complexos produtivos de larga escala, incluindo um grande número de migrantes do campo, agora qualificados como população urbana.

Se existe uma relação mútua entre os fenômenos da cultura de massas e sociedade de massas, o que há de comum entre eles, segundo Hannah Arendt, não é a noção de massa, propriamente, mas a sociedade na qual as massas foram sendo incorporadas. Um dos problemas deste binômio, ao que parece, é o perfil que viria a caracterizar o homem (da massa) submetido a este duplo e que se tornaria mais grave com o passar do tempo. Seus traços característicos indicam certo desinteresse e desconhecimento do mundo, autoreferência egoísta ou defensiva, desamparo, dispersão, ausência de valores, excitabilidade, propensão ao consumo e “[...] inaptidão para julgar ou mesmo para distinguir [...]”⁷¹, em suma, um poderoso e oneroso processo alienatório ou de esquecimento de si e do mundo. Segundo Arendt, todos esses traços não são prerrogativas das massas, mas já se insinuavam dentro da chamada “boa” sociedade dos séculos XVIII e XIX, cuja

⁶⁸ Como sabemos, Giulio Carlo Argan é crítico, ensaísta e historiador da arte.

⁶⁹ ARGAN, Giulio Carlo. Op. cit., p. XIV.

⁷⁰ ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 250.

⁷¹ Ibidem, p. 251.

origem, segundo a autora, é provável que date das cortes europeias absolutistas empenhadas na redução da nobreza francesa à insignificância política.

O fato, como nos aponta a autora, é que as tensões entre sociedade, cultura e seus indivíduos sempre existiram, e nos chama especial atenção, para não se fugir demais ao período em questão, para o *filisteísmo cultural e educado* da sociedade europeia, desde fins do século XVIII, “[...] onde a cultura adquiriu um valor de esnobismo e onde tornou-se questão de *status* ser educado o suficiente para apreciar a cultura [...]”⁷², a saber, para apreciar a dinâmica dos salões oficiais de arte, das salas de concertos ou da leitura dos clássicos, dentre outras atividades cultas. Num plano bem imediato (e que não foge à conceituação anterior de cultura), tem-se, aqui, por *cultura*, o cabedal de conhecimento ou ilustração de um grupo social, bem como padrões distintivos de comportamento diante e no trato deste patrimônio. Portanto, o pressuposto da existência, imediatamente anterior, de um arranjo social (restrito, sim, porém) bom e bem-educado, contra o qual a sociedade e cultura de massas se poriam em evidência não é, de todo, verdadeiro. Conceitualmente, a boa sociedade, a sociedade bem educada ou, em outros termos, aquela capacitada para emitir juízos qualificados, compreendia aquela parcela da população que dispunha não somente de condições financeiras, mas também de lazer, de tempo livre adiante do trabalho e/ou do cumprimento de obrigações para dedicar à cultura. A massa populacional vem a tomar para si esta nova condição.

Arendt argumenta que o artista seria o derradeiro *indivíduo* na sociedade de massas, isto é, o artista como categoria produtiva (pois não interessa à autora, explicitamente, a subjetividade do artista) ainda não teria sido completamente cooptado pelos apelos escandalosos de uma sociedade massificada. Assim sendo, ainda lhe restaria certa integridade. Segundo Arendt, o artista é o autêntico produtor “[...] daqueles objetos que toda civilização deixa atrás de si como a quintessência e o testemunho duradouro do espírito que a animou. [...] objetos

⁷² Ibidem, p. 249.

culturais máximos [...]”⁷³, quais sejam, as obras de arte. Acrescento a esta elegante definição de Arendt o argumento de Nikos Stangos, que nos convida a pensar as obras de arte como “produções superlativas” diante das quais nos admiremos de sua constituição exemplar ou pelo simples fato delas existirem.

Segundo Hobsbawm,

Talvez nada ilustre melhor a crise de identidade por que passava a sociedade burguesa nesse período que a história das artes dos anos de 1870 a 1914. Foi a época em que tanto as artes criativas como seu público perderam as referências. A reação das primeiras a essa situação foi um salto para frente rumo à inovação e à experimentação, vinculando-se cada vez mais às utopias e pseudoteorias. O público, salvo os conquistados pela moda e pelo esnobismo, murmurava defensivamente que ‘não entendia de arte, mas sabia do que gostava’, ou se refugiava na esfera das obras clássicas, cuja excelência era garantida pelo consenso de gerações. [...]

Ademais, a partir do fim do século XIX, o tradicional terreno da cultura erudita estava minado por um inimigo ainda mais poderoso: o fato de as artes atraírem as pessoas comuns e (com exceção parcial da literatura) de terem sido revolucionadas pela combinação da tecnologia com a descoberta do mercado de massas.⁷⁴

O filisteísmo educado, desde fins do século XVIII, opusera-se à esfera das artes como uma espécie de pântano, no qual artista e obra de arte se arriscavam a submergir. A tônica, aqui, reside no sujeito inculto, algo vulgar e convencional, cujo juízo se funda em interesses materiais e na utilidade imediata das coisas. Por uma via utilitarista, desinteressa-se o filisteu das coisas não úteis, como o seriam, segundo a sua concepção, os objetos da cultura e das artes em geral. Não fosse isso o suficiente para exasperar os artistas, em fins do século XIX, a falta de cultura e desinteresse pelas artes exibida pelo filisteu, deu lugar a um exato oposto deste quadro, e boa parcela da sociedade, notadamente marcada como classe média, passou a demonstrar (suposto) interesse por todo e qualquer valor que se pretendesse cultural. Movida por interesses particulares (e talvez, por vezes, por certa ingenuidade), a sociedade começa a tomar para si e a manejar a “cultura” como objeto e os objetos da cultura visando, largamente, a obtenção de prestígio e

⁷³ Ibidem, p. 252.

⁷⁴ HOBSBAWM, Eric J. Op. cit., p. 308

de posição social. O elogio à cultura e a educação manejada pelos caminhos das artes são aliados de peso na disputa por posição e por reconhecimento social, porém, encobre um desejo dissimulado de autoaperfeiçoamento e uma atitude alienada perante a vida, diante o seu fazer no mundo e o seu próprio juízo. E mais uma vez, exaspera-se o artista.

Essa fuga da realidade por intermédio da arte e da cultura é importante não só por ter conferido à fisionomia do filisteísmo educado ou cultivado suas feições mais características, como por ter sido, outrossim, provavelmente o fator decisivo na rebelião do artista contra seus novos protetores; eles pressentiram o perigo de serem banidos da realidade para uma esfera de tagarelice refinada, onde aquilo que faziam perderia todo sentido.⁷⁵

Mas para além das condições subjetivas do artista, Arendt ressalta que o que se punha em risco, aqui, era o estatuto objetivo do mundo da cultura no que ele contém de tangível e de registro histórico passado, a saber, seus livros, pinturas, composições musicais, edificações, em suma, todo o seu universo sensível e partilhável. “Como tais, o único critério não-social e autêntico para o julgamento desses objetos especificamente culturais é a sua permanência relativa e mesmo sua eventual imortalidade. Somente o que durará através dos séculos pode se pretender em última instância um objeto cultural”⁷⁶. É a salvaguarda destes objetos que se punha em risco, na medida em que um passivo histórico de obras plásticas, literárias, musicais e arquitetônicas esteja submetido a juízos comprometidos com interesses particulares (neste caso) de ascensão social e trânsito por regiões onde habitam o belo e o espírito, acreditava-se. O problema, de fato, não residia na leitura de um clássico ou na contemplação de pinturas, mas no uso do objeto artístico para fins de dissimulação, no distanciamento e na irreflexão contumaz que manteria em separado público e obra e na complacência fundada em interesses deliberados, mantendo cativo, não livre, o juízo. Conforme Kant, somente na condição do julgador se sentir inteiramente livre na

⁷⁵ ARENDT, Hannah. Op. cit., p. 254.

⁷⁶ Ibidem, p. 254-255.

complacência que ele dedica ao objeto, liberto de qualquer inclinação ou condição privada que o condicione, é que pode pretender o fundamento dessa complacência em qualquer outro⁷⁷. Ao reivindicar ao juízo de gosto a expressão de uma complacência universal, válida para qualquer um, denota-se uma maneira de pensar alargada e predisposta ao outro, crente de um juízo plenamente comunicável e partilhável, cuja publicação e partilha concorreriam à salvaguarda das obras que se punham em risco, aqui.

No âmbito filisteísta, em sua esfera de ação, a cultura se tornara moeda, um meio de circulação e de troca mediante o qual se efetuavam transações sociais: de uma posição mais elevada na sociedade a um grau a mais de autoestima. Deste “mercado” faziam parte tanto o burguês abonado e de gosto refinado, bem como o camponês próspero e ansioso por aparentar modernidade. Os objetos colecionáveis, rentáveis e/ou balizadores de *status*, símbolos concretos da realização material de boa parcela da população, variavam das obras dos velhos mestres ao simples piano de armário. Gradativamente, a capacidade de comover, própria dos objetos da cultura, e é sempre bom lembrar, das obras de arte como objetos culturais máximos, apequenava-se e submergia, sob infinitas camadas de interesse⁷⁸.

Mas uma nova nota ainda estava por ser ferida. Se a sociedade educada “cultivava” bens culturais tributando-os, valorizando-os, desvalorizando-os, fazendo-os circular a fim de transacionar montantes sociais e morais (inclusive, como honradez e dignidade), a destinação pior destes objetos, agora valores de troca, era o desgaste físico, a indiferença, o abandono e o esquecimento. A

⁷⁷ CFJ. B 17.

⁷⁸ Nos textos pesquisados, não fica, suficientemente, clara a extensão desta compreensão filisteísta de mundo e do seu agir no mundo. Boa parte do material pesquisado dá a entender que este tipo de comportamento era massivo. Argan chega, mesmo, a postular que “[...] a rica burguesia industrial não tinha interesse efetivo pela arte, ocupando-se dela apenas por motivos de prestígio social [...]”. Esta declaração contrasta com algumas ponderações apresentadas por Hobsbawm, por exemplo, em seu livro *A era dos impérios*. O meu intento, aqui, é destacar a atitude filisteísta e os seus desdobramentos como componentes importantes nas relações entre o homem e as obras de arte, pois na medida em que não exista um interesse efetivo pela arte, a salvaguarda das obras está, irremediavelmente, comprometida.

Em referência à citação nesta nota, ARGAN, Giulio Carlo. Op. cit., p. 208.

sociedade e a cultura de massas, por sua vez, viria a subverter a natureza destes objetos, metabolizando-os e extirpando deles o seu caráter de cultura.

A partir de fins do século XIX, a cultura erudita ou burguesa, mediante o assédio de um público menos refinado (segundo os padrões operantes) se obrigara a uma espécie de mediação consensual que preservasse o conceitualmente bom das elites culturais e admitisse versões mais inovadoras e/ou populares das práticas artísticas. Atendia-se, desta forma, tanto à exigência de gosto de um público cultivado, quanto às expectativas de cultura de uma comunidade, então, emergente, recobrando camadas mais amplas da população. Neste contexto, a execução erudita das boas salas de concertos manteve seguro o repertório clássico, mas admitiu compositores daquele fim de século⁷⁹. A grande ópera absorveu, afortunadamente, a própria vanguarda sob a forma do balé russo e de figuras notáveis como Nijinsky (1890 – 1950). As populares operetas e as comédias musicais sobressaíram. No teatro, autores como Henrik Ibsen (1828 – 1906), Bernard Shaw (1856 – 1950) e Anton Chekhov (1860 – 1904) resistiram ao “escândalo inicial”, tendo sido incorporados ao teatro clássico. Por sua vez, as poéticas impressionista e pós-impressionista transpõem o século sem maiores agravos por parte do grande público.

Mas isto não significa que o fim do século se ultrapasse sem tensões ou que toda mediação (entre popular e erudito) se realize por completo. São muitas as linhas de força que se entrecruzam, atravessam o período e saltam para o novo ano. Há uma mistura da prosperidade e vigor dos atos artísticos e culturais com as demandas de mercado, as aspirações de consumo e reposicionamento social e a já citada combinação entre tecnologia e um mercado de massas.

Disse que a sociedade de massas não se interessava por cultura, mas por diversão ou por entretenimento. Reescrita a frase, podemos dizer que a sociedade de massas não se interessava por bens duráveis, mas por novidades de curto prazo,

⁷⁹ Seus principais representantes foram: Gustav Mahler (1860 – 1911), Richard Strauss (1864 – 1949), Claude Debussy (1862 – 1918) e outros compositores de verve mais nacionalista como Edward Elgar (1857 – 1934), Vaughan Williams (1872 – 1958), Max Reger (1873 – 1916) e Jean Sibelius (1865 – 1957).

que eram trocadas por outras coisas, função do consumo ou descarte e, assim, sucessivamente, num processo horizontal, praticamente, inextinguível, dado o volume e o apetite das massas. A este respeito, a indústria da época fazia cumprir, com rigor, o seu papel. Como em qualquer processo produtivo de larga escala orientado à produção de bens consumíveis, o material produzido pela *indústria do entretenimento* cumpria a sua sorte, sendo consumido por um grande número de pessoas, quando então, uma outra atração vinha a ser produzida e, assim, sucessivamente, alimentando um ciclo vital que, operado dentro de certos limites, por si, não constituiria um problema. O problema reside na ausência de limites. O apetite das massas era voraz e sua sede por novidades era intensa. Com vistas a manter vivo este estranho organismo, a indústria do entretenimento se exige a manutenção permanente de novas ofertas e novos produtos, recorrendo a toda fonte que pudesse suprir matéria às suas operações. A cultura, passada ou presente, na figura dos seus objetos é, francamente, esquadrinhada. Os objetos culturais, cuja existência supõe a ideia de (alguma) permanência e de durabilidade, vêm-se ameaçados, em mais esta situação. Pois não basta lançar mão dos objetos da cultura. É preciso transformá-los para que se amoldem ao consumo fácil. É a cultura de massas, que passa a existir quando a sociedade de massas se apodera dos objetos culturais⁸⁰. A condição do juízo em meio a essa inversão, quando a cultura por meio dos seus objetos é funcionalizada, é tema de um próximo capítulo.

O século XX inicia nas artes com a convicção de que a linguagem falada pelas artes visuais era insuficiente para fazer sentir ao outro o mundo criado pelo século XIX. Com efeito, já não se sabia, ao certo, que novo mundo era esse, ou como julgá-lo ou quais valores prezava. Salvo a larga presença da técnica e da tecnologia, o que mais se podia saber acerca do novo mundo era que um mundo antigo se extinguira. “O que fez os artistas da *avant-garde* seguirem em frente não

⁸⁰ ARENDT, Hannah. Op. cit., p. 260.

foi, portanto, uma visão do futuro, mas uma visão invertida do passado”⁸¹. Dos movimentos de vanguarda dos últimos anos do pré-guerra, é no cubismo (exemplarmente) que se explicita o problema de uma renovação total da linguagem plástica⁸². Voltamos, assim, ao terreno de Duchamp. Antes disso, porém, considerando-se a instabilidade em relação aos modos de ser da arte e às expectativas de sentido por parte do espectador, proponho um leve recuo, para fins de apresentar a maneira proveitosa como Thierry de Duve discute a noção de arte em suas relações com o juízo e o espectador.

Em lugar de referir teorias ou saberes estabelecidos, Thierry de Duve discute a noção de arte, propondo pensá-la como a de um “nome próprio”, conforme veremos. A argumentação se divide em três partes, ou em três “atos”, segundo o autor, mas, aqui, vou me concentrar no terceiro, intitulado “Act three: In which you have become just yourself and know what art you like and dislike”⁸³. Conforme os termos com que introduz o primeiro capítulo do seu livro *Kant after Duchamp*, “For us, art is that which we find under this name: something which simply is, doesn’t need to conform to laws in order to exist; a complicated social product”⁸⁴.

Nos dois primeiros atos, o autor apresenta diferentes abordagens teóricas concernentes ao tema da arte na tentativa de compreender e, mesmo, alcançar um conceito do que se possa nomear arte. Recorre ele à etnologia, antropologia, história da arte, filosofia, sociologia, história da vanguarda (nos seus termos) e à

⁸¹ HOBSBAWM, Eric J. Op. cit., p. 327.

⁸² Paralelamente às vanguardas anteriores a 1914, ano de eclosão da Primeira Guerra Mundial, criou-se, como subproduto da democratização da sociedade, um mercado de atrações dedicado às classes mais pobres. As chamadas “artes populares”, que, por sua vez, também sofreram adaptações para atender ao gosto de uma cultura burguesa marginal, animavam a vida dos pequenos cidadãos recobrando, por vezes, bairros inteiros, como no caso de Montmartre. Em sua versão “artesanal” transcorriam nos cabarés, casas de espetáculos, tabernas, salões de dança e café-concertos, dentre outras possibilidades. Como produto da tecnologia, teriam o seu maior exemplar no cinema, representante indiscutível da sociedade industrial do século XX nas artes.

⁸³ “Ato três: No qual você se torna, simplesmente, você mesmo e sabe de qual arte gosta ou desgosta [tradução minha]”. DUVE, Thierry de. *Kant after Duchamp*. 2 ed. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1997. p. 31.

⁸⁴ “Para nós, arte é o que reconhecemos sob este nome: alguma coisa que simplesmente é, que não precisa estar de acordo com leis para existir; um produto social complexo [tradução minha]”. Ibidem, p. 3.

semiótica e discute como cada um desses campos teóricos enfrenta a tarefa, sempre incompleta, de buscar precisar o que seja arte. Afora a incompletude, própria do malogro de querer dar limites a este campo inquieto da experiência humana — o artístico —, o atributo da autonomia parece marcar cada análise, isto é, a arte é vista como domínio autônomo, não submetido a fatores éticos ou cognitivos e que nunca se deixa apreender por completo.

Diferente dos atos anteriores, no qual o leitor é convidado a assumir perspectivas de caráter teórico, no terceiro ato, a abordagem é empírica; o leitor é tão somente ele mesmo, ninguém em especial, um sujeito empírico, o espectador desta pesquisa, que não emula especialidade ou gabarito profissional (necessariamente); trata-se, mesmo, segundo o autor, de um *amador*.⁸⁵ Na verdade, de acordo com as acepções do termo, duas vezes amador. Primeiro, pela qualidade do seu gosto, desinteressado e que não decorre de envolvimento qualificado com a esfera da arte, segundo, por amar a arte, por apreciá-la e se comprazer com ela.

A coleção de objetos que nomeamos “arte” é, normalmente, diversa, múltipla e, mesmo, desconforme, desarmônica ou incoerente, caso se pretenda unificá-la conforme uma teoria ou consenso. Ademais, de quando em quando, o juízo estético adentra o campo do impensável e designa, ou se recusa a designar, um objeto como artístico, embora assim detraído ou consagrado, respectivamente. Como enuncia Kant, não é possível nenhum princípio objetivo do gosto; o juízo de gosto determina o seu objeto com respeito à simples complacência⁸⁶. E neste sentido, o da relação singular entre indivíduo e obra que se conduz por um “comprazer-se”, por um sentimento de prazer, de Duve acredita que não se trata

⁸⁵ No texto, o termo *amador* está sendo considerado em uma dupla acepção, conforme apresentado no dicionário Houaiss (itens 2 e 3), a saber:

“Amador. 1. Uso: formal. que ou o que ama; que ou o que tem amor a alguma pessoa; amante; 2. que ou aquele que gosta muito de alguma coisa; amante, apreciador, entusiasta; 3. [por oposição a profissional] que ou quem se dedica a uma arte ou um ofício por gosto ou curiosidade, não por profissão; curioso, diletante”. Dicionário eletrônico HOUAISS da língua portuguesa. Editora Objetiva Ltda. Versão 2.0a, abril 2007.

⁸⁶ *CFJ*. B 136.

de *um* sentimento, quantitativamente, mas de um *complexo* de coisas sentidas, mais ou menos intensas, múltiplas, ora controversas, cuja qualidade é difícil nomear, principalmente, se levarmos em conta o *corpus* heterogêneo dos objetos que nomeamos arte, que nos toma de assalto e constroem um pano de fundo para o nosso juízo. “You don’t always know what, but you know that you are attracted because you feel it. All you have for knowledge is your own certitude and all you have for certitude is your own feeling”⁸⁷.

Para o filósofo, se existe uma palavra apta a designar este encontro inesperado, que rompe a rotina e desordena a casa dos sentimentos, esta palavra é “arte”, precisamente, por ser inapropriada para designá-lo de maneira idealista, segundo uma lei ou um princípio unificante ou identitário. Pois não há identidade possível ou necessária em nossos acervos pessoais, mas passagens, eventualmente abruptas, de um objeto a outro, de uma linguagem a outra, de uma forma a outra, de um sentimento a outro. Não há repertório inventariado, mas miríades de casos particulares em busca de sua própria regra, reflexivamente.

De Duve objeta a perspectiva de Pierre Bourdieu de que o gosto é, tão somente, um *habitus* estético, isto é, algo que se constrói e se determina por instâncias exteriores ao homem, o qual, a despeito deste “fato”, o introjeta como seu, como produto de sua consciência ou como fruto de sua subjetividade. Decerto, seria ingênuo pensar que o estar do homem no mundo não carrega a sua própria influência. Tudo aquilo com o qual os homens entram em contato torna-se imediatamente uma condição de sua existência. “O impacto da realidade do mundo sobre a existência humana é sentido e recebido como força condicionante”⁸⁸. O mundo constitui o homem que, simultaneamente, o constitui. Em que medida, como ou com qual intensidade ocorre esse entrecruzamento (ou esta situação de ambivalência), foge ao escopo deste trabalho examinar. A objeção

⁸⁷ “Você nem sempre sabe o que sente, mas sabe que está atraído porque você sente isso. E tudo o que você conhece é a sua própria certeza, e tudo o que tem por certeza é o seu próprio sentimento [tradução minha]”. DUVE, Thierry de. Op. cit., p. 31.

⁸⁸ ARENDT, Hannah *A condição humana*. 10 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 17.

de de Duve corre a favor de um juízo como faculdade constituinte do homem, contudo, diria eu, dotado de certa plasticidade que o faz ser “tocado”, alcançado, amalgamado, tangido ou estimulado por situações ou determinações históricas, biográficas, experienciais e/ou culturais anteriores a ele (ao homem) ou a ele contemporâneas. De todo modo, a despeito de qualquer tradição que possa ou não falar em nós, o autor argumenta que o gosto, traduzido por Bourdieu como um *habitus*, na medida em que o proferimos, é nosso, é de nossa responsabilidade, é de nosso pertencimento; somos nós que o experienciamos e por ele nos responsabilizamos, e se assim não o fosse, ele não seria um *habitus*.

Para de Duve, ao *batizarmos* um objeto com o nome *arte*, designamos o objeto por meio de um nome, um nome que é de batismo, distintivo daquele objeto em relação a outros, um nome que se diz *próprio*, um *nome próprio*. Rigorosamente, nomes próprios são “[...] expressões linguísticas que formam uma subclasse própria da classe dos DESIGNADORES, ou termos singulares, ou ainda expressões referenciais singulares. Essas são expressões empregadas com o propósito de referir, relativamente a dado contexto de uso, um e um só item ou objeto específico”⁸⁹. Ao batizarmos um objeto com o nome *arte*, qualificamos o objeto mediante um *nome* e não um *conceito*. Decerto, muitos outros serão nomeados *arte*, entretanto, a reunião desses muitos casos, que são singulares e não uniformes, não se deixa absorver na unidade de um conceito e não chega a constituir qualquer domínio de objetos. Neste sentido, de Duve entende que ao batizarmos um objeto com o nome *arte* estamos realizando um julgamento estético.

Tornar público um julgamento estético é, para de Duve, exercitar a crítica. E assumir a subjetividade de nossas escolhas, digo, de nossos juízos, é condição necessária à sua publicação. De Duve pretende com isso, primeiro, evidenciar a responsabilidade do seu emissor, segundo, reconhecer no juízo a sua relevância e autonomia, a despeito de qualquer argumentação *a priori*, segundo regras, que

⁸⁹ BRANQUINHO, João; MURCHO, Desidério; GOMES, Nelson Gonçalves. *Enciclopédia de termos lógico-filosóficos*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p 540.

pretenda desqualificá-lo. Admite-se, portanto, que a formulação de um juízo estético comporte alguma incerteza ou certo grau de insegurança, ainda que o seu objeto se determine com respeito à complacência, e não, relativamente, a um consenso de receptores. A rigor, não é pelo fato de qualquer objeto poder ser nomeado arte que, efetivamente, qualquer coisa o seja. Chamemos este de um problema de *critério*.

De Duve encaminha a questão através do conceito de *jurisprudência*⁹⁰. Parafraseando a acepção jurídica, dir-se-ia de todo um conjunto de decisões e interpretações das regras da arte, adaptando as normas às situações de fato, ou às situações que delas escapam. Por este contexto, de Duve refere todo um conjunto de julgamentos pregressos em arte que, embora não normativos, serviriam de modelo ou exemplo para a nossa própria reflexão e juízo. O autor esclarece que, ainda que

[...] you inherit the word “art” along with the jurisprudential record, you never take it for granted and you never let it delimit a priori the field of your research. [...] You neither believe nor postulate that there is an essence that remains permanent throughout the changes in style, form, taste, ideology, and their underlying socio-historical conditions; but you are aware that the name “art” continue to be transmitted through the sequence of re-judged judgments making up the jurisprudence. Well, this transmission is called tradition.⁹¹

Esta proposição ajuda, porém, não resolve o problema do critério (no caso de se desejar um encaminhamento mais formal para esta questão). Nas condições apresentadas, o espectador de de Duve parece quase um especialista; sensível e instruído o suficiente para julgar segundo o esteio de uma tradição, não

⁹⁰ Na forma da lei, jurisprudência remete ao conjunto de decisões e interpretações das leis, feitas pelos tribunais superiores, adaptando as normas às situações de fato. Dicionário eletrônico HOUAISS da língua portuguesa. Editora Objetiva Ltda. Versão 2.0a, abril 2007.

⁹¹ “[...] você herde a palavra “arte” junto com a jurisprudência, você nunca a toma por garantia e nunca permite que ela delimite *a priori* o campo de sua investigação. [...] Você não crê ou postula arte como uma essência que permanece, a despeito de toda mudança de estilo, forma, gosto, ideologia e suas subjacentes condições sócio-históricas; mas você está consciente que o nome “arte” continua a ser transmitido na sequência de rejuvimentos que compõem a jurisprudência. Esta transmissão é chamada tradição [tradução minha]”. DUVE, Thierry de. Op. cit., p. 40-41.

permitindo, contudo, contaminar-se (ou ao seu julgamento) por ela. Ressalvas à parte, o espectador intervém na história à medida que refere os eventos passados (de acordo com as narrativas existentes), escolhe os mais significativos e passa o seu julgamento adiante o tornando público. Na concepção de de Dube, o espectador estaria somando à jurisprudência. Ao julgar (novamente), o espectador marca uma posição, mas o mais importante não é que tais julgamentos sejam atribuídos a este ou aquele sujeito, individualmente, mas que eles sejam passados adiante.

Retornando ao terreno de Duchamp, o rol das transformações ocorridas, na vida e na arte, entre meados do século XIX e início do século XX concorreram, de maneira decisiva, para o gesto peculiar do artista quando este encaminha a sua *Fonte* para a Exposição dos Independentes em Nova York, no ano de 1917. O último século ultrapassara a própria forma (material e espiritual) e essa forma precisava morrer para dar lugar a uma nova. Em um mundo interessado no sentido objetivo das coisas — que se define pela modernidade produtiva iniciada nos idos do século XVII —, os *ready-made* de Duchamp declaravam o contrário⁹²: cabia ao espectador doar sentido à obra. Duchamp enfatiza com seus *ready-made* a tensão entre os valores considerados, canonicamente, artísticos e, portanto, permanentes e os valores de ordem estética, cuja atribuição decorre da contingência e da singularidade. Como disse Octavio Paz a propósito da popularidade ou impopularidade dos *ready-made*, “Embora não representem precisamente a união da arte e do povo, foram uma subversão contra os privilégios excessivos e minoritários do gosto artístico”⁹³. A pergunta que um *ready-made* propõe é simples de ser formulada: O que é arte?. Nas palavras do

⁹² Naturalmente, outras obras suas também o declaravam, porém, à tese interessam os *ready-made*.

⁹³ Rigorosamente, Octavio Paz refere uma afirmação feita por Appolinaire, amigo de Duchamp, que atribui ao artista a missão de “reconciliar a arte e o povo”. PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp: ou o castelo da pureza*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 66

artista, “Can one make works which are not works of ‘art’?”⁹⁴. A resposta a esta pergunta é, porém, desconcertante, e sugere: Qualquer coisa pode ser arte.

Não se duvida que um *ready-made* seja uma negação do que se considera, tradicionalmente, por arte. Ainda que seja fruto de uma escolha, ou seja, respeitante a um sujeito, Duchamp dizia elegê-los despido de pretensões estéticas; “nada de beleza, nada de feiura, nada que seja particularmente estético”⁹⁵. A rigor, um objeto se tornava um *ready-made* só após intitulado e assinado pelo artista; uma obra cujo estatuto decorria da escolha e do pensamento de quem o elegia⁹⁶. No *ready-made*, a matéria sensível (no caso da *Fonte*, a peça de louça branca) se reveste de uma atitude mental, intelectual e que não pretende converter a experiência estética em um fim. O que se está privilegiando aqui é, justo, aquilo que não se vê e que não se pode alcançar pela intuição, qual seja, a ideia. Segundo o artista, era a ideia que, em sua poética, sempre se apresentava adiante do elemento visual. Após Duchamp, o universo da arte se vê obrigado a rever a si próprio, colocando em xeque as noções de arte, de artista e de obra artística, bem como o discurso crítico que as acompanha. Na perspectiva deste trabalho, entram

⁹⁴ “Pode alguém fazer obras que não são obras de ‘arte’? [tradução minha]”. DUCHAMP, Marcel. *The writings of Marcel Duchamp*. New York: Da Capo Press, 1989. p. 74.

⁹⁵ Tomkins cita Duchamp em “Notes for a Lecture”, texto não publicado, 1964. TOMKINS, Calvin. Op. cit., p. 182.

⁹⁶ A título de ilustração, transcrevo abaixo, a carta endereçada por Duchamp à sua irmã Suzanne que ficara responsável por seu estúdio em Paris:

“Bem, se você foi ao meu apartamento, deve ter visto no estúdio uma roda de bicicleta e um porta-garrafas. Comprei este como uma escultura já pronta. E tenho uma idéia para o porta-garrafas. Preste atenção.

Aqui, em N. Y., comprei alguns objetos com esse mesmo espírito e tratei-os como *readymade* (Esse é o primeiro uso registrado por Duchamp do termo, escrito sempre em inglês). Você sabe bastante inglês para compreender o sentido de *readymade* que dou a esses objetos. Eu os assino e dou-lhes um título em inglês. Vou dar alguns exemplos:

Tenho uma grande pá de neve em que escrevi embaixo: *Em antecipação ao braço quebrado*. Uma possível tradução para o francês seria *en avance du bras cassé*. Não tente entender num sentido romântico ou impressionista ou cubista — que nada tem a ver com isso.

[...]

Pegue para você mesma esse porta-garrafas. Vou transformá-lo, a distância, num *readymade*. Você terá de colocar na base, do lado de dentro do primeiro anel, em letras pequenas pintadas a óleo com pincel, nas cores prateada e branca, a inscrição que vou lhe dar, e você, então, assinará com o nome de um de seus autores: (*from*) Marcel Duchamp”.

Infelizmente, Duchamp chegara tarde. Sua irmã já havia jogado fora o porta-garrafas, junto com a roda de bicicleta e outros *ready-made*. Tomkins, em referência ao *Archives of American Art Journal*, 22, nº 4, 1982, pp. 2-19. Ibidem, p. 179.

em xequê, também, as noções de experiência estética e, naturalmente, de espectador. Diante do impensável (de um mictório que se pretende apresentar como obra de arte), a imaginação se põe em ação.

Um *ready-made* reclama ao espectador uma contemplação ativa, uma força inventiva “roubada” do gênio artístico; ele confunde, ironiza e critica a própria noção de arte como categoria dissociada da vida; é anti-arte, dizem. A *Fonte*, neste contexto, é um momento particular dentre outros que orbitaram o ano de 1917 e que se seguiram a ele, dando a pensar ao espectador, instigando e favorecendo juízos para os quais nem sempre a linguagem fora recurso suficiente. Calvin Tomkins comenta que a arte de Duchamp deixa a mente livre para agir por conta própria⁹⁷, ou seja, em liberdade. “O que poderia ser mais subversivo do que os *ready-mades* que *indeterminaram* não só qualquer definição anterior de arte, como também a definição do artista e a do processo criativo [grifo meu]?”⁹⁸. Dentro dessa perspectiva, a de uma livre reflexão acerca da obra artística e a da indeterminação que contagia o artista e a própria arte como campo de experiência e de experimentação, é possível se pensar na emergência, simultânea, de um *novo espectador*, do qual se passa a exigir um exercício frequente da mentalidade alargada proposta por Kant (que será tema do próximo capítulo). Em 1956 (aos 69 anos de idade), em um programa televisivo intitulado *Conversations with the Elder Wise Men of Our Day*,⁹⁹, produzido pela NBC e dedicado ao artista e a sua obra, Duchamp declara:

[...] o perigo para mim é querer agradar a um público que se acha à mão — um público que rodeia o artista, que o absorve, que o aceita, que lhe proporciona sucesso e tudo o mais. No meu caso, preferi esperar por um público que surgiria cinquenta anos, ou cem, depois da minha morte.¹⁰⁰

⁹⁷ Ibidem, p. 24.

⁹⁸ Ibidem, p. 23.

⁹⁹ “Conversas com sábios de nossos dias”. Ibidem, p. 436.

¹⁰⁰ Ibidem.

Segundo Tomkins, o que mais interessava a Duchamp era a liberdade a ser perseguida nos planos da arte e da vida — liberdade pessoal, intelectual e artística; da mente e da imaginação. Sobremaneira, a conquista desse sentido de liberdade se efetuava por meio da contenção, da recusa e da negação, “[...] negativas do olho, da mão, da tradição, das associações emocionais ou subjetivas, de qualquer coisa que se pusesse no caminho da arte como atividade mental”¹⁰¹. Duchamp propunha a obra de arte como sendo criação conjunta do artista, do espectador e da interferência imprevisível do acaso, “[...] uma criação livre que, pela própria natureza, pode ser mais complexa, mais interessante, mais original e mais fiel à vida do que uma obra sujeita às limitações do controle pessoal do artista”¹⁰². Infelizmente, à *Fonte* foi negada a exibição, entretanto, se na concepção de Duchamp o fim da atividade artística não é a obra, mas a liberdade¹⁰³, a *Fonte* cumpriu o seu papel e foi livre para fazê-lo à sua maneira.

¹⁰¹ Ibidem, p. 198.

¹⁰² Ibidem, p. 441.

¹⁰³ PAZ, Octavio. Op. cit., p. 64.

3

O julgar, o juízo e a reflexão

Na *Crítica da razão pura*, a propósito da lógica transcendental, Kant define a faculdade humana de julgar como a capacidade de subsumir a regras, isto é, de discernir se *algo* se encontra ou não subordinado a determinada regra¹. Embora componha a tríade das faculdades superiores de conhecimento, junto ao entendimento e à razão, a faculdade de julgar se encontra, como matriz, na base da filosofia kantiana. Sua função, naturalmente, é a formulação de juízos, mas não sendo prerrogativa de uma única faculdade, em seu aspecto funcional, atua na formulação de juízos em todos os planos críticos: o teórico, o prático, o estético e o teleológico. O seu modo de operação se dá segundo uma forma lógica que procura submeter casos particulares — quais sejam, objetos sensíveis e situações perceptivas — a leis, regras ou princípios de alcance universal, previamente, determinados. Estas leis, regras ou princípios são condições gerais que se determinam *a priori* — conceitos, a rigor — e a partir das quais a faculdade de julgar busca discernir os casos particulares, a fim de subordiná-los à condição geral que lhe seja adequada. Neste contexto, juízos são operações (complexas) necessárias ao nosso conhecimento das coisas do mundo, já que incluem o que nos é dado à sensibilidade — os particulares que a nós se apresentam — num sistema de conceitos, possibilitando o nosso pensamento sobre estes dados particulares. O próprio mecanismo da faculdade do entendimento para fins de conhecimento deixa claro o modo de proceder do juízo: enquanto o entendimento fornece os conceitos em função dos quais as intuições sensíveis, que nos são

¹ KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Tradução para a língua portuguesa de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 5 ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2001. As referências às citações de Kant serão dadas a partir da tradução acima citada, por meio de abreviação do título da obra, *CRP* neste caso, seguida do número de página da primeira edição, marcada pela inicial A e/ou da segunda edição, marcada pela inicial B da Akademie, conforme reproduzidas na lateral das páginas desta tradução. Neste caso, *CRP*, A 132/B 171.

dadas à sensibilidade, serão unificadas, a faculdade do juízo possibilita essa unificação na subsunção das intuições (o particular) aos conceitos do entendimento (o universal). Cabe à faculdade de julgar “[...] indicar *a priori* a condição da subsunção sob o conceito do entendimento [...]”².

A razão em seu sentido amplo pauta os dados fornecidos pelas coisas do mundo, principalmente, para fins de compreendê-lo e tornar a vida mais previsível. Demarca, com isso, as coisas do mundo nos limites de um conhecimento possível. Essa é a intenção mesma de Kant ao dar início ao seu projeto crítico e já, perfeitamente, esclarecida no primeiro parágrafo, da segunda Introdução, de sua primeira *Crítica* — a *Crítica da razão pura* —, passagem esta exaustivamente conhecida, mas que reproduzo, uma vez mais, para fins de dar fluidez ao texto:

Não resta dúvida de que todo o nosso conhecimento começa pela experiência; efetivamente, que outra coisa poderia despertar e pôr em ação a nossa capacidade de conhecer senão os objetos que afetam os sentidos e que, por um lado, originam por si mesmos as representações e, por outro lado, põem em movimento a nossa faculdade intelectual e levam-na a compará-las, ligá-las ou separá-las, transformando assim a matéria bruta das impressões sensíveis num conhecimento que se denomina experiência? Assim, *na ordem do tempo*, nenhum conhecimento precede em nós a experiência e é com esta que todo o conhecimento tem o seu início.

Se, porém, todo o conhecimento se inicia *com* a experiência, isso não prova que todo ele derive *da* experiência.³

E ainda, no Prefácio da primeira edição (1781),

Por uma crítica assim, não entendo uma crítica de livros e de sistemas, mas da faculdade da razão em geral, com respeito a todos os conhecimentos a que pode aspirar, *independentemente de toda a experiência*; portanto, a solução do problema da possibilidade ou impossibilidade de uma metafísica em geral e a determinação

² KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. As referências às citações de Kant serão dadas a partir da tradução acima citada, por meio de abreviação do título da obra, *CFJ* neste caso, seguida do número de página da segunda edição (marcada pela inicial B) da Akademie, conforme reproduzidas na lateral das páginas desta tradução. Neste caso, *CFJ*, B XXXII.

³ *CRP*, B 1.

tanto das suas fontes como da sua extensão e limites; tudo isto, contudo, a partir de princípios.⁴

Mas a vida escapa a toda essa limitação determinante. E nem todos os objetos sensíveis, sejam eles da natureza, sejam eles da cultura, podem ser levados em conta, apenas, em função de regras gerais ou “prestam obediência” ao entendimento. No que concerne à forma, há objetos peculiares que desafiam a relação determinada entre entendimento e imaginação e a transforma num jogo livre e vivificante, como veremos. Querem eles uma regra própria e o direito a uma autolegislação. É mediante reflexão, e não mediante determinação, que nos acercamos deles. Aos juízos singulares favorecidos por estas formas, Kant dedicou sua terceira *Crítica* — a *Crítica da faculdade do juízo*.

Todavia, estas formas peculiares não invalidam o juízo em sua estrutura lógica ou em seu modo de operação. O particular (pretensamente) continua posto a serviço do universal. Também a dinâmica do processo cognitivo (de apreensão dos dados do mundo) permanece a mesma: o entendimento continua em seu movimento para unificar as intuições sensíveis mediante as categorias e a imaginação a sintetizar de acordo com conceitos. Neste sentido, reflexão e determinação podem ser compreendidas como polos complementares de uma mesma atividade judicativa, a saber, a de subsumir particulares a universais⁵. O fato, como veremos na imediata sequência do texto, é que estes objetos sensíveis em suas formas peculiares são indóceis, insubordinados e não se deixam submeter a conceitos, pelo menos, não a um *único* conceito. São particulares para os quais não se encontra um universal. Nestes casos, a espécie de juízo é outra, a resultante entre faculdades é outra e a relação entre sujeito e objeto dos sentidos ganha espaço e se amplia para além dos limites seguros da ordem do conhecimento. E tudo isto, contudo, a partir de princípios.

⁴ CRP, A XII.

⁵ ALLISON, Henry. E. *Kant's Theory of taste: A reading of the Critique of Aesthetic Judgment*. Cambridge: Cambridge University, 2001. p. 44.

A faculdade do juízo que, na *Crítica da razão pura*, apresentava caráter *determinante*, assume, no contexto da terceira *Crítica*, natureza *reflexiva*. Com efeito, não se trata da descoberta de uma outra faculdade, mas de uma outra função para aquela faculdade (de julgar ou do juízo) já, então, discriminada na primeira *Crítica* de Kant. Para fins de distinguir esta nova função, convém explicitar diferenças fundamentais entre uma e outra atuação. Se o *universal* é dado, na forma de um princípio ou de uma lei geral, o juízo, que no universal subsume o particular, é chamado *determinante*. Se, ao contrário, somente o *particular* é dado e, para este, o juízo deve, num processo de reflexão, encontrar o universal, o juízo é *reflexivo*. Os juízos determinantes abarcam tanto os juízos teórico-cognitivos referidos à faculdade do entendimento, quanto os juízos prático-morais referidos à faculdade da razão e à liberdade; os juízos reflexivos dizem respeito aos juízos estéticos e teleológicos e à sistematização dos conceitos e leis empíricas. Por intermédio dos primeiros, determina-se algo, a rigor, objetos mediante conceitos. Por intermédio dos segundos, nada se determina. O entendimento concerne a um domínio de objetos particular, qual seja, a natureza; a faculdade do juízo é referida ao sujeito e não detém domínio de objetos.

Como já argumentara Thierry de Duve no capítulo anterior, se existe uma palavra apropriada para designar este encontro que rompe a rotina e indetermina a nossa compreensão de mundo — encontro este entre um sujeito e as formas das quais ele se acerca, apenas, mediante reflexão — esta palavra é “arte”, precisamente, por ser inapropriada para designar objetos segundo uma lei ou um princípio unificante que se dê de antemão. Obras de arte são particulares sem universais por excelência. Ao se tratar de arte, não há conceito possível que unifique o arco dos objetos e das formas, assim nomeadas, em nossos acervos ou repertórios pessoais. Não há unidade (necessária) entre objetos, mas uma extensa gama de casos particulares em busca de sua própria regra, que só pode ser encontrada reflexivamente.

No primeiro parágrafo da Introdução da *Crítica da faculdade do juízo* — “Da divisão da filosofia” —, Kant afirma a sua compreensão da filosofia como

corretamente dividida em dois segmentos distintos segundo seus princípios, a saber, um segmento teórico, como filosofia da natureza, e um prático, como filosofia da moral, neste caso, a legislação prática da razão segundo o conceito de liberdade. No parágrafo seguinte — “Do domínio da filosofia em geral” —, o autor reconhece existir um “abismo”, intransponível segundo ele, entre um e outro segmento; entre o conceito de natureza, enquanto tem seu domínio na ordem do sensível, e o conceito de liberdade, enquanto tem seu domínio na ordem do suprasensível. E de tal monta é este abismo, sustenta Kant,

[...] que nenhuma passagem é possível do primeiro para o segundo (por isso mediante o uso teórico da razão), como se se tratasse de outros tantos mundos diferentes, em que o primeiro não pode ter qualquer influência no segundo, contudo este último deve ter uma influência sobre aquele, isto é, o conceito de liberdade deve tornar efetivo no mundo dos sentidos o fim colocado pelas suas leis e a natureza em consequência tem que ser pensada de tal modo que a conformidade a leis da sua forma concorde pelo menos com a possibilidade dos fins que nela atuam segundo leis da liberdade.⁶

Em outros termos, é necessário que as leis do mundo sensível não invalidem, nele, o modo como o homem exerce a sua liberdade. O fato, como se sabe, é que estas instâncias legais, as leis da natureza e as leis da liberdade, obedecem a princípios de ordens diferentes⁷. As leis naturais, se nos ativermos ao que concerne ao conceito de causalidade, obedecem ao princípio de causalidade eficiente e as leis da liberdade ao de causalidade final. Como é possível pôr em acordo a causalidade eficiente e a causalidade pela liberdade? Kant sabe que o problema com o qual se depara não é simples e argumenta,

Mas por isso tem que existir um fundamento da unidade do supra-sensível, que esteja na base da natureza, com aquilo que o conceito de liberdade contém de modo prático e ainda que o conceito desse fundamento não consiga, nem do ponto de vista teórico, nem do ponto de vista prático, um conhecimento deste e por conseguinte não possua qualquer domínio específico, mesmo assim torna possível a *passagem* da maneira de pensar segundo os princípios de um para a maneira de

⁶ CFJ. B XIX-XX.

⁷ Rigorosamente, ambas as instâncias, a da natureza e a da liberdade obedecem a princípios de causalidade, porém, aplicados a domínios de ordens diferentes.

pensar segundo os princípios de outro [grifo meu].⁸

O trabalho de mediação entre natureza e liberdade se justifica no intento de Kant dar solução ao problema (sistemático, em última instância) da mediação entre os dois domínios heterogêneos da razão humana, o teórico e o prático. O filósofo se preocupa com uma mediação possível entre os (dois) planos de atuação da razão que, apesar de distintos, dizem respeito a uma mesma concepção de mundo e de sujeito. Faz-se necessário encontrar princípios que governem aquela parte do ânimo que, justamente, situa-se entre as duas outras faculdades já estudadas nas *Críticas* anteriores, as faculdades de conhecimento, na *Crítica da razão pura*, e as faculdades de apetição, na *Crítica da razão prática*⁹. Esta parte do ânimo é o *sentimento de prazer e desprazer*.

Essa *passagem*, como irá propor o filósofo, mesmo que provisoriamente, no terceiro parágrafo da Introdução — “Da crítica da faculdade do juízo, como meio de ligação das duas partes da Filosofia num todo” —, seria provida pela *faculdade do juízo*¹⁰. Neste momento introdutório, Kant refere a faculdade do juízo como um “termo médio” entre entendimento e razão e supõe, por analogia à dinâmica que envolve as demais faculdades de conhecimento superiores, que a faculdade do juízo possa conter em si *a priori*, não uma legislação própria, mas um princípio próprio para procurar leis¹¹.

De fato, em dezembro de 1787, com os pilares do seu projeto crítico lançados — a *Crítica da razão pura* havia sido publicada em 1781 e a *Crítica da razão prática* tinha o seu manuscrito concluído —, Kant relatava em carta a Karl Leonhard Reinhold a sua descoberta de princípios *a priori* para aquela faculdade do ânimo situada a meio termo das outras duas faculdades que tinham sido objeto de estudo das *Críticas* anteriores, as faculdades de conhecimento e as faculdades

⁸ CFJ. B XX.

⁹ Rigorosamente, a *solução* ao problema da mediação entre natureza e liberdade se cumpre no plano teleológico por um princípio regulador de *finalidade objetiva da natureza*. Escapa a este trabalho examinar esta solução.

¹⁰ CFJ, B XXV.

¹¹ CFJ. B. XXI.

de apetição. Kant se referia ao sentimento de prazer e desprazer, como sendo possível *a priori*. Mantendo a sua tendência à sistematização, nesta carta, o autor frisa que, a despeito deste novo princípio *a priori*, não somente fora possível manter a integridade do seu sistema crítico (conforme edificado até então), como também recorrera a ele retrospectivamente para dar solução às dúvidas que o acometeram. Nas palavras de Kant,

My inner conviction grows, as I discover in working on different topics that not only does my system remain self-consistent but I find also, when sometimes I cannot see the right way to investigate a certain subject, that I need only look back at the general picture of the elements of knowledge, and of the mental powers pertaining to them, in order to make discoveries I had not expected. I am now at work on the critique of taste, and I have discovered a new sort of *a priori* principles, different from those heretofore observed. For there are three faculties of the mind: the faculty of cognition, the faculty of feeling pleasure and displeasure, and the faculty of desire. In the *Critique of Pure (theoretical) Reason*, I found *a priori* principles for the first of these, and in the *Critique of Practical Reason a priori* principles for the third. I tried to find them for the second as well, and although I thought it impossible to find such principles, the analysis of the previously mentioned faculties of the human mind allowed me to discover something systematic, which has given me ample material at which to marvel and if possible to explore, sufficient to last me for the rest of my life, and has put me on the path now to recognize three parts of philosophy, each of which has its *a priori* principles, which can be enumerated and for which one can precisely determine the scope of the knowledge that is possible through them – theoretical philosophy, teleology, and practical philosophy, of which the second is, to be sure, the least rich in *a priori* grounds of determination. I hope to have a manuscript on this completed although not in print by Easter, under the title of the “Critique of Taste”.¹²

¹² “Minha convicção interna cresce, na medida em que eu descubro, trabalhando em tópicos diferentes, que o meu sistema não apenas se mantém autoconsistente, como também percebo que, algumas vezes, quando eu não vejo o caminho correto para investigar um determinado assunto, basta olhar para trás para o quadro geral dos elementos do conhecimento e das faculdades do ânimo concernentes a eles, a fim de fazer descobertas que eu não esperava. No momento, eu trabalho em uma crítica do gosto e descobri um novo tipo de princípio *a priori*, diferente daqueles até então observados. Pois existem três faculdades do ânimo: a faculdade do conhecimento, o sentimento de prazer e desprazer e a faculdade da apetição. Na *Crítica da Razão Pura* (teórica), eu encontrei princípios *a priori* para a primeira e na *Crítica da Razão Prática* encontrei princípios para a terceira. Tentei encontrá-los para a segunda também e, embora considerasse impossível encontrar tais princípios, a análise das faculdades do ânimo humano, mencionadas anteriormente, me permitiu descobrir algo sistemático, que tem me dado material amplo suficiente para me maravilhar e, se possível, explorar pelo resto de minha vida, e que me pôs no caminho atual para reconhecer três partes da filosofia, cada uma das quais com seus princípios *a priori*, os quais podem ser enumerados e para os quais se pode determinar, precisamente, a extensão do conhecimento que é possível através deles — filosofia teórica, teleologia e filosofia prática, das quais a segunda é, com certeza, a menos rica em fundamentos de determinação *a priori*. Eu espero ter um manuscrito completo sobre isso, porém, não

A este respeito, na Introdução da *Crítica da faculdade do juízo*, o autor distingue entre dois grandes grupos de capacidades (constituintes) da consciência humana, a saber, as *faculdades gerais do ânimo* e as *faculdades de conhecimento*. Como sabemos, o primeiro grupo — o das *faculdades gerais do ânimo* — se desdobra em três ordens de representação: conhecer, sentir e querer, que traduzidas como faculdades (ou modos de relação com os objetos) concernem, respectivamente, à *faculdade de conhecimento*, ao *sentimento de prazer e desprazer* e à *faculdade de apetição*. O segundo grupo — o das *faculdades de conhecimento* — se divide em duas instâncias cognitivas, uma inferior, a qual respondem as faculdades da sensibilidade, e outra superior, a qual responde a tríade composta pelas *faculdades do entendimento*, do *juízo* e da *razão*. Neste caso, são chamadas de superiores porque possuem autonomia; sua autonomia advém de sua *aprioridade*. Como num quadro de referências, Kant alinha esta tríade cognitiva com as faculdades gerais do ânimo, compondo o cenário abaixo¹³, conforme a tabela por ele apresentada ao final da Introdução da terceira *Crítica*.

O alinhamento proposto por Kant não se dá de modo gratuito, naturalmente. As faculdades gerais do ânimo e as faculdades de conhecimento, embora componham grupos distintos de poderes, mantêm entre si relações afins que justificam essa aproximação. Se para a faculdade de conhecimento o entendimento é legislador e para a faculdade de apetição a razão é legisladora *a priori*, é verossímil pensar o termo médio faculdade do juízo contendo por si um princípio *a priori* e, nos mesmos moldes, que este princípio governe a parte do ânimo situada entre a faculdade de conhecimento e a faculdade de apetição, isto é, o sentimento de prazer e desprazer. As faculdades de conhecimento se fundam

impresso, na Páscoa, sob o título de ‘Crítica do Gosto’ [tradução minha]”. KANT, Immanuel. *Critique of the power of judgment*. New York: Cambridge University, 2000. p. xiii-xiv.

¹³	Faculdades gerais do ânimo	Faculdades de conhecimento	Princípios <i>a priori</i>
	faculdade de conhecimento	entendimento	conformidade a leis
	<i>sentimento de prazer e desprazer</i>	<i>faculdade do juízo</i>	conformidade a fins
	faculdade de apetição	razão	fim terminal

sobre os princípios constitutivos do entendimento, a conformidade a leis; as faculdades de apetição sobre o princípio da razão, o fim terminal; sendo assim, o sentimento de prazer e desprazer, faculdade intermediária entre àquelas de conhecimento e de apetição, viria a se fundar sobre o princípio *a priori* da faculdade do juízo, conforme indica Kant no § IV — “Da faculdade do juízo como uma faculdade legislante *a priori*” —, a *conformidade a fins da natureza* ou *princípio de finalidade*, como veremos.

Existem, na natureza, formas múltiplas, “[...] como se fossem outras tantas modificações dos conceitos da natureza universais e transcendentais [...]”¹⁴, que se deixadas sob o critério das leis dadas *a priori* pelo entendimento, para fins de categorizá-las, permaneceriam indeterminadas. A sua exterioridade não se presta a um reconhecimento conceitual (como vimos, no capítulo anterior, a propósito da arte) ou, em contrapartida, tende a favorecer este reconhecimento por meio de mais de um conceito ou significado (ou sentido). Segundo o que postulava o sistema crítico de Kant, até então, sendo estas formas naturais deveriam ter, a elas associadas, leis empíricas, ainda que contingentes, dando sentido à sua constituição, as quais, por conseguinte, deveriam provir de algum princípio, mesmo que desconhecido. Contudo, nestes casos particulares, nos quais não se sabe a que categoria um objeto pertence, a faculdade do juízo, que tem por procedimento a elevação de particulares a universais, não consegue retirar da experiência um princípio que venha a fundar esta vinculação entre partes. Necessita, pois, procurar uma lei, refletir a respeito de um princípio possível, do qual ela possa se valer para efetuar a ligação necessária entre os casos singulares que se nos apresentam aos sentidos — casos estes não pertencentes a categorias reconhecíveis — e a lei ou princípio que os possa regular (porém, não os constituir). Necessita, por conseguinte, dar a si mesma, ou ao seu juízo, tal princípio, ao invés de perscrutá-lo na natureza ou retirá-lo de uma outra faculdade. E este princípio, segundo Kant, não poderia ser outro, senão o da pressuposição

¹⁴ CFJ, B XXVI.

reflexivo-subjetiva de uma *conformidade a um fim* no que diz respeito à forma da coisa apresentada. O objeto, ou a forma do objeto, que se apresenta aos nossos sentidos estaria, supostamente, em conformidade a um fim, mesmo que este não seja aparente e não se faça representar de maneira objetiva.

[...] como as leis universais têm o seu fundamento no nosso entendimento, que as prescreve à natureza [...] têm as leis empíricas particulares, a respeito daquilo que nelas é deixado indeterminado por aquelas leis, que ser consideradas segundo uma tal unidade, como se igualmente um entendimento (ainda que não o nosso) as tivesse dado *em favor da nossa faculdade* de conhecimento, para tornar possível um sistema da experiência segundo leis da natureza particulares. Não como se deste modo tivéssemos que admitir efetivamente um tal entendimento (pois é somente à faculdade de juízo reflexiva que esta idéia serve de princípio, mas para refletir, não para determinar); pelo contrário, desse modo, esta faculdade dá uma lei somente a si mesma e não à natureza [grifo meu].¹⁵

Segundo tal princípio de validade subjetiva, o juízo estaria capacitado a reconhecer num dado contexto ou situação em particular o que seja apropriado, adequado ou condizente àquele contexto (ou caso particular) ainda que esta adequação não se possa garantir por nenhuma regra previamente dada. Considerando-se a forma do objeto ajuizado, de acordo com tal princípio, é *como se* o objeto, a coisa ajuizada, ali estivesse para possibilitar a experiência daquele que ajuíza e, mesmo, expandi-la, ao invés de, simplesmente, ter sido dado ao acaso. É como se a forma do objeto ajuizado, dada a sua conformação, o arranjo de suas partes em sua particular ordenação — considerando-se suas dimensões, cores, traços, texturas e/ou demais atributos plásticos que caracterizem essa forma —, atendessem ao propósito de possibilitar a experiência daquele que ajuíza.

É importante lembrar que existem cinco formas de juízos reflexivos: (1) o juízo reflexivo do sistema de conceitos científicos; (2) o juízo reflexivo sobre o belo; (3) o juízo reflexivo do sublime; (4) o juízo teleológico de organismos

¹⁵ CFJ, B XXVII - XXVII.

particulares como uma forma de juízo reflexivo; (5) o juízo reflexivo da natureza em sua totalidade¹⁶.

No interesse desta pesquisa, vou me concentrar no âmbito estético, ou seja, na forma reflexiva de juízo que abarcaria o belo e o sublime, porém, conforme mencionado na Introdução, sem me ater, necessariamente, a um ou outro juízo. Como postula Kant, aquilo que na representação de um objeto é meramente subjetivo, isto é, aquilo que constitui a sua relação com o sujeito e não com o objeto é a natureza estética dessa representação¹⁷. E, na representação de um objeto, o elemento subjetivo que “[...] *não pode de modo nenhum ser uma parte do conhecimento* [...]”¹⁸ é o *sentimento de prazer* ou *desprazer* ligado àquela representação. São relações deste tipo que interessam a esta pesquisa. Relações através das quais eu nada conheço acerca do objeto e que se definem pelo simples prazer no ajuizamento. Relações pelas quais o objeto não se determina, apenas supõe ser final para nós. Juízos estéticos são modelares das formas de juízo reflexivas por serem mais representativos do princípio de finalidade. Como o prazer no ajuizamento não se justifica por nenhuma regra dada previamente, justificar-se-ia, senão, pela pressuposição daquela forma da natureza como final para nós. Como disse, em meio à diversidade das formas do mundo, é como se alguma dentre essas formas existisse para possibilitar a experiência (reflexiva) daquele que ajuíza.

Para Kant, o gosto é a faculdade de ajuizamento do belo e o juízo de gosto é, para ele, estético¹⁹. A noção de juízo (estético) referida nesta pesquisa é, conforme em Kant, “[...] aquilo cujo fundamento de determinação *não* pode ser *senão subjetivo*”²⁰. E de toda referência às representações, somente, o *sentimento de prazer* ou *desprazer* é, senão, subjetivo, e pelo qual não é designado

¹⁶ GUYER, Paul. “Los principios del juicio reflexivo”. *Dianóia*, Instituto de Investigaciones Filosóficas. Universidad Nacional Autónoma de México, México, n. 42, ano XLII, 1996. pp. 19-59.

¹⁷ *CFJ*, B XLII.

¹⁸ *CFJ*, B XLIII.

¹⁹ *CFJ*, B 3-4.

²⁰ *CFJ*, B 4.

absolutamente nada no objeto²¹. Estar consciente de uma representação mediante complacência é tê-la referida inteiramente ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer, “[...] o qual funda uma faculdade de distinção e ajuizamento inteiramente peculiar”²². É tê-la referida a um sentimento de vida e ao encontro vivificante das faculdades do ânimo.

Na *Crítica da faculdade do juízo*, ao desenvolver a sua “Analítica da faculdade de juízo estética”, Kant emprega as quatro rubricas de acordo com as quais elabora sua tábua das categorias a partir da forma lógica dos juízos no exame dos juízos estéticos do belo e do sublime, a saber, as rubricas de qualidade, quantidade, relação e modalidade. Pelo método empregado por Kant, o juízo do belo, tanto quanto o do sublime, deve ser segundo a qualidade, *sem interesse*; segundo a quantidade, *de modo universalmente válido*; segundo a relação, *uma conformidade a fins subjetiva*; e segundo a modalidade, como *necessária*. Ainda que não se ajuíze um objeto como belo, mas como arte, como algo que muito lhe apraz ou outras formas de enunciação do seu deleite²³, as quatro rubricas assinaladas por Kant continuam a ser requeridas para fins de sinalizar, *idealmente*, o juízo que se pretende como salvaguarda de obras de arte. Digo “idealmente”, pois apesar de me reportar a juízos desinteressados, sobre os quais se pretende um compartilhamento e que apresentam uma conformidade a fins meramente formal, não podemos esquecer que o campo da arte é um campo atravessado por interesses diversos, o que, a princípio, já desloca o objeto da condição auspiciosa de um prazer reflexivo (a obra de arte, neste caso), atribui ao juízo um fim representável e compromete o seu compartilhamento em relação a todo sujeito. A rigor, juízos interessados não podem ser desconsiderados para fins de salvaguarda, posto que, efetivamente, podem vir a decidir o futuro de uma obra, contudo, como já mencionado no capítulo anterior, são de interesse menor nesta tese.

O sentimento que se anuncia no juízo atribui a objetos uma marca distintiva,

²¹ *CFJ*, B 4.

²² *CFJ*, B 5.

²³ Como no juízo de Walter Arensberg, no capítulo anterior, para quem a *Fonte* de Duchamp despertara uma forma encantadora.

notabilizando-os em meio a muitos outros. É uma operação de foro íntimo, de cumplicidade com o objeto e que, segundo Kant, não se pode disputar, isto é, medir a conveniência de um juízo mediante provas ou argumentos objetivos; pode-se, contudo, discutir a respeito. Mas como discerne Kant, “[...] sobre o que deva ser permitido discutir tem que haver esperança de se chegar a um acordo entre as partes [...]”²⁴, de se ter direito ao assentimento de outros.

São bem marcadas, neste sentido, as notas intersubjetivas do julgamento estético. Trata-se de uma operação de foro íntimo, mas que pressupõe, adiante, um movimento para fora de si, um sentir em comunhão, uma comunicabilidade. *Sensus communis* ou sentido comunitário é a expressão utilizada por Kant para definir esta faculdade de ajuizamento que, em sua reflexão, supõe ser possível permutar o seu lugar com o lugar do outro, o seu juízo com o juízo do outro, num sentimento de pertença à comum razão humana. Em suas palavras — § 40 Do gosto como uma espécie de *sensus communis* —, entende-se por *sensus communis* a noção de um sentido comunitário, de uma faculdade de ajuizamento, comum a todo homem, que em sua reflexão “[...] toma em consideração em pensamento (*a priori*) o modo de representação de qualquer outro, como que para ater o seu juízo à inteira razão humana [...]”²⁵. As regras (indeterminadas) que acompanham os nossos juízos de ordem estética, as nossas escolhas em arte ou os objetos aos quais delegamos distinção, ainda que subjetivas, são pressupostas no outro que, sem recorrer a elementos exteriores ao sujeito, seria capaz de sentir como eu sinto e sentir o prazer que eu sinto e, assim, reciprocamente. Este sentir que é comum, para que se cumpra em sua inteireza (ou em sua grandeza), precisa ser comunicado, publicado, ofertado ao outro. Kant destaca que esta predisposição ao semelhante caracteriza uma maneira de pensar alargada, uma máxima do entendimento humano — pensar no lugar de qualquer outro — que se assentaria como máxima da faculdade do juízo. Trata-se de ultrapassar as condições privadas subjetivas do juízo e tê-lo em consideração de um “[...] *ponto de vista universal*

²⁴ CFJ, B 233.

²⁵ CFJ, B 157.

(que ele [o juízo] somente pode determinar enquanto se imagina no ponto de vista dos outros)²⁶. Aqui, entra em destaque a consideração do juízo segundo a categoria da quantidade, a saber, um juízo ao qual se pretenda validade universal. Antes de prosseguir, convém lembrar que um sentido comunitário, em Kant, não é certeza, mas deve ser pressuposto e postulado como se fosse uma certeza. O fato de todo homem ou toda mulher possuir uma faculdade de ajuizamento em comum é, meramente, um requisito da razão.

Ao julgar esteticamente é indispensável julgar por si mesmo, diz Kant²⁷. O gosto reivindica autonomia e transformar juízos alheios no fundamento de determinação do seu próprio juízo é heteronomia, é submeter o seu juízo a fatores exógenos ou aos desígnios de terceiros. Contudo, o filósofo não desmerece ou desconhece a importância do passivo das experiências e dos juízos já promulgados por outrem em diferentes campos da experiência humana, a saber, na poesia ou na matemática, dentre outros. Kant ressalta o malogro, desnecessário, do uso de nossas capacidades se cada um de nós

[...] sempre devesse começar totalmente da disposição bruta de sua índole, se outros não o tivessem precedido com as suas tentativas, não para fazer dos seus sucessores simples imitadores, mas para pôr outros a caminho pelo seu procedimento, a fim de procurarem em si próprios os princípios e assim tomarem o seu caminho próprio e frequentemente melhor²⁸

(a respeito da noção de jurisprudência, em Thierry de Duve, apresentada no capítulo anterior). Kant distingue imitação e sucessão, tema que irá retomar, um pouco mais adiante, em sua terceira *Crítica*, a propósito do gênio. Dar sucessão é prover de exemplos e transmitir direitos, sugerindo amparo legal (ainda que não jurídico) para que se prossiga (refletindo e ajuizando) sorvendo das mesmas fontes e adaptando as normas às situações de fato, se for este o caso. Porque dentre

²⁶ *CFJ*, B 159.

²⁷ Rigorosamente, Kant se refere ao juízo de gosto. *CFJ*, B 137.

²⁸ *CFJ*, B 138.

[...] todas as faculdades e talentos o gosto é aquele que, porque seu juízo não é determinável mediante conceitos e preceitos, maximamente precisa de exemplos daquilo que na evolução da cultura durante maior tempo recebeu aprovação, para não se tornar logo de novo grosseiro e recair na rudeza das primeiras tentativas.²⁹

O objeto que favorece o sentimento de prazer se representa sem conceitos como objeto de uma complacência universal, entende Kant³⁰. Esta consideração, que se apresenta no segundo momento da *Analítica do belo*, está estreitamente ligada à anterior, no primeiro momento, quando Kant discorre sobre a complacência no objeto independentemente de todo interesse. O pressuposto é que quando o sentimento de prazer não está ligado a interesses, leia-se, a qualquer ordem de interesse na *existência* do objeto³¹ — seja porque ele me causa agrado sensível, seja porque o julgo um objeto útil ou bom no plano prático-moral; em outras palavras, seja por conta de inclinações próprias à natureza humana, seja por conta de algo intelectual (como propriedade da vontade de poder ser determinada pela razão) —, o prazer sentido por aquele que julga é livre de condições privadas que poderiam caracterizá-lo como um prazer que é próprio a *um* sujeito, neste caso, um sujeito interessado (no objeto) e cujo prazer não se efetua na simples contemplação. Uma vez que não exista nenhuma condição privada, inclinação ou deliberação pessoal fundando a manifestação deste prazer, é razoável pensá-lo como fundado em algo que se possa pressupor em todo outro. Consequentemente, “[...] ele [o sujeito do prazer] tem de crer que possui razão para pretender de qualquer um uma complacência semelhante”³². Se a complacência não se cumpre em um único sujeito determinada por condições privadas àquele sujeito, é de direito pensar que se cumpra em qualquer outro, atestando *universalidade* ao prazer em exercício na experiência de julgar esteticamente.

Embora, na terceira *Crítica*, Kant não se prolongue no exame das relações entre juízo e cultura, há parágrafos seminais onde os temas da cultura, da

²⁹ *CFJ*, B 139.

³⁰ *CFJ*, B 17.

³¹ *CFJ*, B 162.

³² *CFJ*, B 17.

sociabilidade e da humanidade se entrelaçam às noções de juízo e de julgamento estético. No § 41, “Do interesse empírico pelo belo”, Kant destaca a importância do juízo de gosto como o solo das relações que se desenvolvem em sociedade, entre homens, e que pressupõe, entre eles, a natural habilidade da comunicação e do discurso. Diz Kant,

Empiricamente o belo interessa somente em sociedade; e se se admite o impulso à sociedade como natural ao homem, *mas* a aptidão e propensão a ela, isto é, à *sociabilidade*, como requisito do homem como criatura destinada à sociedade, portanto como propriedade pertencente à humanidade, então, não se pode também deixar de considerar o gosto como uma faculdade de ajuizamento de tudo aquilo pelo qual se pode comunicar [...].³³

E esta comunicação incluiria comunicar o seu sentimento ao outro na pretensão desse outro lhe alcançar a validade. Kant constrói uma noção de corpo social, de comunidade, que se edifica sobre o comum de uma faculdade que compete a todo homem e que, neste sentido, os concilia em sua natureza humana e racional. Kant dá realce a um sentido comunitário que, em sua reflexão, cria espaços (de sociabilidade) que são públicos e plurais, onde o prazer que cada um sente em relação a um objeto dado, supostamente, irrelevante se considerado em seu isolamento, “[...] aumenta quase que infinitamente o seu valor”³⁴ se for passível de comunicação universal. Em sua concepção, um homem apto a comunicar o seu prazer a outros só realiza este prazer (em relação a um objeto) se puder sentir esta complacência em comunidade com outros.

Por esta série de elos interligados — que interconectam: o interesse pelas coisas belas (ou pelo julgamento estético) como só ocorrendo em sociedade, o homem revelando um impulso natural para viver em comum com outros homens, a manutenção das relações comuns requerendo uma habilidade especial (e, mesmo, sofisticada, porém, não necessariamente consensual) designada sociabilidade e, neste sentido, a sociabilidade como sendo propriedade

³³ *CFJ*, B 162.

³⁴ *CFJ*, B 164.

característica da humanidade —, Kant não só destaca a sua concepção de uma faculdade humana de julgar como faculdade que não se pode apetrechar por regras ou que responde, somente, a exigências de cunho social, mas também redefine o próprio conceito (ou sentimento) de humanidade para além das noções de civilidade e polidez aparentadas a ele no século XVIII europeu. Conforme explicitado no § 60, “Apêndice. Da doutrina do método do gosto”, o conceito de humanidade significa “[...] de um lado o universal *sentimento de participação* e, de outro, a faculdade de poder *comunicar-se* íntima e universalmente; estas propriedades coligadas constituem a sociabilidade conveniente à humanidade (*Menschheit*), pela qual se distingue da limitação animal”³⁵. Esta construção é chave para uma leitura política desses parágrafos, como será visto no próximo capítulo.

Fiz menção, anteriormente, a uma maneira de pensar alargada como possível máxima da faculdade do juízo. Tratava-se, então, de ultrapassar as condições privadas subjetivas do juízo e tê-lo em consideração a um ponto de vista universal, ponto de vista este que o juízo pode, somente, pressupor quando se coloca no lugar do outro, na perspectiva deste outro. Deve-se, em grande parcela, à faculdade da imaginação ou à especial mobilidade atribuída a ela na terceira *Crítica*, esta amplitude reflexiva. Na *Crítica da razão pura*, as funções da imaginação frente às faculdades do entendimento e da sensibilidade não concede a esta faculdade a mobilidade ou, mesmo, a liberdade, com a qual ela se vê envolvida na *Crítica da faculdade do juízo*.

Para Hannah Arendt a maior descoberta de Kant na *Crítica da razão pura* concerne, talvez, ao papel da imaginação em relação às nossas faculdades cognitivas. Com efeito, a imaginação é uma das condições necessárias a todo conhecimento. Na *Crítica da razão pura*, o papel da imaginação é, já, de extrema abrangência, ainda que esta faculdade tenha a sua área de atuação limitada entre as faculdades do entendimento e da sensibilidade. A imaginação parte tanto da

³⁵ CFJ, B 262.

sensibilidade para o entendimento — em sua função de síntese —, quanto do entendimento para a sensibilidade — em sua função esquemática —, executando tarefas distintas em cada um dos casos.

No primeiro caso — da sensibilidade para o entendimento —, em sua função de síntese, a imaginação parte dos dados sensíveis (do múltiplo da intuição sensível) procurando reuni-los de modo que o entendimento possa dar a eles uma unidade mediante as categorias. No segundo caso — do entendimento para a sensibilidade, em sua função esquemática, a imaginação parte dos conceitos puros do entendimento procurando dar a esses conceitos uma forma sensível, isto é, sensibilizando-os. Nas palavras de Kant, para o primeiro e segundo caso, respectivamente,

[...] é a síntese que, na verdade, reúne os elementos para os conhecimentos e os une num determinado conteúdo; é pois a ela que temos de atender em primeiro lugar, se quisermos julgar sobre a primeira origem do nosso conhecimento. A síntese em geral é, como veremos mais adiante, um simples efeito da imaginação, função cega, porém imprescindível, da alma, sem a qual nunca teríamos conhecimento algum.³⁶

Ora é esta representação de um processo geral da imaginação para dar a um conceito a sua imagem que designo pelo nome de esquema desse conceito.³⁷

E esta mesma faculdade, a imaginação, que sintetiza o múltiplo das intuições sensíveis e provê esquemas para a cognição, provê exemplos para os juízos que se efetuam no plano estético, pois ao se tratar de juízos reflexivos não há um domínio definido de objetos categorizados por conceitos com o qual ela possa dialogar para prover esquetes de objetos. No plano estético, o desempenho empírico ou *reprodutivo* da imaginação é substituído por um desempenho poético ou *produtivo*. A imaginação como faculdade de exposição derivada (*exhibitio derivativa*), “[...] que traz de volta ao espírito uma intuição empírica que já se

³⁶ CRP, A 78/B 103.

³⁷ CRP, A 140/B 180.

possuía anteriormente”³⁸ dá lugar a uma faculdade de exposição original do objeto (*exhibitio originaria*), que produz representações originais, isto é, não derivadas da experiência, não acidentais, mas que, a despeito disso, propiciam condições para a experiência³⁹. Ainda, aqui, a imaginação, que não se guia por associações temporais, retém a sua qualidade de tornar presente, a qualquer tempo, um objeto que esteja ausente; de representar um objeto, mesmo sem a presença deste na intuição. Conforme enfatiza Kant, a imaginação, “[...] como autora de formas arbitrárias e intuições possíveis [...]”⁴⁰, revela a criação de uma segunda natureza a partir da matéria que a natureza efetiva lhe dá ⁴¹. Em sua terceira *Crítica*, ao referir a imaginação, é desta disposição produtiva que se ocupa Kant.

No novo quadro geral do ânimo, o quadro da terceira *Crítica* de Kant, a faculdade da imaginação tem a sua área de atuação renovada e, agora, atua em parceria com as faculdades intelectuais do entendimento e da razão, naquilo em que Kant chama de *jogo*. Sabemos que o acordo que se firma entre as faculdades da imaginação e do entendimento é necessário à experiência de qualquer objeto que nos seja dado à intuição. O jogo, porém, é próprio da experiência do belo, enquanto experiência estético-reflexiva. Conforme acentua o filósofo, as faculdades de conhecimento quando são postas em relação à representações que não se deixam determinar conceitualmente estão, reciprocamente, lançadas num jogo reflexivo, um livre jogo, que tem por alvo a busca por um conceito que, invariavelmente, não se apresenta. Desta feita, o enlevo reflexivo que mobiliza o entendimento e a imaginação cria, no espírito, um movimento tranquilo que vitaliza as faculdades do ânimo e, com isso, produz prazer. Esta experiência reflexiva põe em relevo as faculdades constituintes do sujeito que ajuíza e que, em suas relações com o mundo fenomênico, se experimenta como lugar onde esse mundo adquire sentido.

³⁸ KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 66.

³⁹ CAYGILL, Howard. *Dicionário Kant*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. p. 188.

⁴⁰ *CFJ* B 69.

⁴¹ *CFJ*, B 193.

Na Introdução desta tese, aludi ao ato de ajuizar como sendo um ato de doação de sentido. Aludi ao fato de que haveria, por esta via, no ponto de vista do espectador, já, uma dimensão criativa, ou seja, o ajuizamento seria, ele próprio, criativo. Este argumento nos conduz à temática do gênio em Kant.

A teoria kantiana do gênio trata da gênese do belo na arte mediante a intervenção de homens que manifestam um talento natural a que Kant nomeia *gênio*. Para Kant, o gênio possui características não usuais, repetíveis apenas em homens que, como ele, foram agraciados pela natureza. São homens de ideias ricas de fantasia e densas de pensamento⁴². Como “[...] preferidos pela natureza relativamente ao seu talento para a arte bela”⁴³, o gênio se destaca pela *originalidade*, pela *exemplaridade* e pela produção de *ideias estéticas*, como veremos. Em sua intervenção talentosa, o gênio conforma o sensível e fornece “matéria rica” aos objetos que produz — os objetos da bela arte —, distingue-os, com isso, das formas banais, instiga com eles a reflexão e torna-os “comunicáveis” no exercício do juízo.

No § 46, parágrafo a partir do qual a figura do gênio é apresentada, Kant afirma a arte bela como sendo arte do gênio. No universo da arte é ele quem dá a(s) regra(s). Sendo assim, importa saber, de início, como Kant delimita o conceito de arte.

O esforço preliminar de Kant é o de situar a ideia de arte e distingui-la das noções de natureza, ciência e ofício. Rigorosamente, Kant frisa que “[...] dever-se-ia chamar de arte somente a produção mediante liberdade, isto é, mediante um arbítrio que põe a razão como fundamento de suas ações”⁴⁴. Os produtos da arte são produtos que resultam da ação humana; são obras dos homens, conformadas por eles, que mediante o uso de suas faculdades racionais ponderariam (racionalmente) acerca do que produzem, imputando-lhes fins em função dos quais a forma seria determinada. A arte, portanto, difere da natureza da mesma

⁴² *CFJ*, B 184.

⁴³ *CFJ*, B 184.

⁴⁴ *CFJ*, B 174.

maneira que os seus produtos diferem dos efeitos desta. Na natureza, o que há são produtos do acaso, os quais não só não resultam de ponderações racionais, como não devem a sua forma a um fim determinado. Neste sentido, arte e ciência poderiam supor equivalência, já que os objetos da ciência não só procedem do engenho humano como estão, irremediavelmente, ligados a fins. Kant discorda; segundo ele, o “saber fazer” da ciência e a persecução de fins são, em muito, insuficientes para equiparar os domínios da arte e da ciência. O caso da arte não se limita ao domínio da técnica e da linguagem artística e não se encerra na correta execução de tarefas que tornem efetivo um dado produto. “Nesta medida somente pertence à arte aquilo que, embora o conheçamos da maneira mais completa, nem por isso possuímos imediatamente a habilidade para fazê-lo”⁴⁵. Não se trata, pois, de uma questão de eficácia, bem como não se põe como questão para o conhecimento. Por fim, a arte não se iguala ao ofício. O êxito nas artes, pensado conforme a um fim, só se admite enquanto um jogo, uma atividade agradável, ao passo que no ofício, é resultado do próprio trabalho que, caso coercitivo, se torna pesadoso.

Tendo feito as demarcações necessárias às esferas da arte, da natureza, da ciência e do ofício, Kant prossegue com pequenas bifurcações em torno do termo *arte* tratando-o, como dito anteriormente, como produção mediante liberdade. À arte *mecânica*, Kant confere exatidão no intento de tornar efetivo o seu produto; à arte *estética* concede o prazer. Se o prazer na representação tem por fim um prazer de sensação, ela é arte *agradável*, se não, arte *bela* ou bela arte. Tendo por referência (sempre) a faculdade de juízo reflexiva, a *arte bela* (ou bela arte) é, então, definida por Kant como “[...] um modo de representação que é por si própria conforme a fins e, embora sem fim [sem se pautar sobre um conceito representável], todavia promove a cultura das faculdades do ânimo para a comunicação em sociedade”⁴⁶.

Recuperando o tema da natureza, Kant introduz o § 45 afirmando,

⁴⁵ *CFJ*, B 175.

⁴⁶ *CFJ*, B 179.

textualmente, que “Arte bela é uma arte enquanto ela ao mesmo tempo parece ser natureza”⁴⁷. De imediato acrescenta que, todavia, perante um produto da arte bela não se pode perder de vista que ele é (sim) arte e não natureza. A partir daí, Kant retoma uma cascata de temas interligados — belo natural e belo artístico, forma e finalidade, contemplação e produção do objeto de arte, dentre outros — e que se desdobram na noção de gênio e no problema da regra dada à arte por aquele que a produz.

No terceiro momento da *Analítica do belo*, Kant afirmara que “Beleza é a forma da *conformidade a fins* de um objeto, na medida em que ela é percebida nele *sem representação de um fim*”⁴⁸. Como visto, ao discutir o princípio de conformidade a fins da natureza ou princípio de finalidade, entende-se que na relação de favorecimento entre o sujeito que ajuíza e objeto ajuizado, neste caso, como belo, é como se a aparência ou a forma deste objeto atendesse a uma finalidade ou propósito previamente definidos que facilitassem este favorecimento. Todavia, não há, de fato, a representação *efetiva* de um fim; o objeto é conforme ou de acordo com um fim apenas do ponto de vista da sua forma⁴⁹ (daí o uso da expressão *como se*). Segundo Kant, uma *conformidade a fins meramente formal*. Como vimos, no *belo natural* é como se a forma do objeto ajuizado, dada a sua conformação, o arranjo de suas partes em sua particular ordenação — considerando-se suas dimensões, cores, traços, texturas e/ou demais atributos plásticos que caracterizem essa forma —, atendesse ao propósito de possibilitar a experiência (reflexiva) daquele que ajuíza.

Vale lembrar que, conforme Kant, a conformidade a fins meramente formal não se dá de nenhum outro modo senão por *reflexão*, a saber:

A conformidade a fins pode, pois, ser sem fim, na medida em que não pomos as causas desta forma em uma vontade, e contudo, somente podemos tornar

⁴⁷ *CFJ*, B 179.

⁴⁸ *CFJ*, B 61.

⁴⁹ Rigorosamente, do ponto de vista do sujeito que sente prazer na forma do objeto, quer dizer, um prazer favorecido pela forma do objeto.

compreensível a nós a explicação de sua possibilidade enquanto a deduzimos de uma vontade. Ora, não temos sempre a necessidade de descortinar pela razão (segundo a sua possibilidade) aquilo que observamos. Logo, podemos pelo menos observar uma conformidade a fins segundo a forma — mesmo que não lhe ponhamos como fundamento um fim — como matéria do *nexus finalis* — e notá-la em objetos, embora de nenhum outro modo senão por reflexão.⁵⁰

No caso do *belo artístico*, não é possível negar que um objeto de arte é um objeto produzido pela ação humana e, neste sentido, passível de ser pensado (veja, pensado) como algo que se produz segundo um propósito, isto é, segundo um fim. Em suas elaborações, Kant chega a afirmar, “Ora, a arte tem sempre uma determinada intenção de produzir algo”⁵¹. Mas seja qual for este propósito ou vontade, atribuir ao objeto artístico um final representável, desloca-o, necessariamente, da condição de objeto favorecedor de um prazer reflexivo, já que não mais atende ao afirmado por Kant, sobre a beleza como “[...] forma da *conformidade a fins* de um objeto, na medida em que ela é percebida nele *sem representação de um fim*”⁵². Na mesma medida, afigura-se uma relação interessada, que compromete a pretensão de compartilhar este juízo em relação a todo sujeito.

Observe-se que na questão da arte parecer natureza, essa conformidade a fins, essa atenção a um propósito ou, em outros termos, essa adequação a regras, precisa se realizar de tal modo que a *regra* no objeto de arte não se imponha como norma à produção deste objeto e não se mostre de tal modo imperiosa a ponto de definir e, por extensão, limitar o horizonte formal daquilo que está sendo produzido, o que, espera-se, deva parecer *natural*. Como o próprio filósofo aponta, a conformidade a fins na forma do produto da arte bela deve parecer livre de todo condicionamento a regras ou conceitos, parecendo mesmo *simples natureza*; embora intencional, tem que parecer como não intencional⁵³. De fato, não se pode “[...] mostrar um vestígio de que a regra tenha estado diante dos olhos

⁵⁰ *CFJ*, B 33-34.

⁵¹ *CFJ*, B 180.

⁵² *CFJ*, B 61.

⁵³ *CFJ*, B 179.

do artista e tenha algemado as faculdades de seu ânimo”⁵⁴. Isto requereria um balanço delicado entre intenção e natureza, conforme nos apresenta Paul Guyer⁵⁵. Em suas avaliações sobre o gênio kantiano, Guyer valoriza o intento de Kant em buscar resposta para a pergunta sobre como a arte difere da natureza, questão essa não explorada na análise e na dedução do juízo de gosto. O autor destaca a formulação kantiana proposta no § 48 onde o filósofo declara que “Uma beleza da natureza é uma *coisa bela*; a beleza da arte é uma *representação bela* de uma coisa”⁵⁶.

Tais considerações dão acesso à noção de gênio e ao problema da regra dada à arte por aquele que a produz. Inclui-se nesta discussão a diferença, estrito senso, entre os pontos de vista de quem contempla arte, o espectador, e de quem a produz, o artista.

Belas artes são artes do gênio, anuncia Kant ainda no título do § 46, e prossegue indicando que “*Gênio* é o talento (dom natural) que dá a regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: *Gênio* é a inata disposição do ânimo (*ingenium*) *pela qual* a natureza dá a regra à arte”⁵⁷.

Já se sabe que no caso da arte bela, diferente das demais artes, a regra dada ao objeto não possui como fundamento determinante nenhum conceito. Visto, contudo, que, segundo Kant, sem uma regra que o anteceda um produto jamais pode se chamar arte, caberia ao produtor, ao artista genial, dar ao objeto a regra. Mas qual seria a natureza desta regra, dado que não dispõe de um conceito como fundamento? De acordo com Kant, o gênio não sabe, de maneira consciente e objetiva, como as ideias, ao mesmo tempo, ricas de fantasia e densas de pensamento sobrevêm, surgem-lhe à cabeça⁵⁸. À diferença do trabalho científico,

⁵⁴ CFJ, B 180.

⁵⁵ GUYER, Paul. *The Cambridge Companion to Kant*. Cambridge: Cambridge University, 1998. p. 114.

⁵⁶ CFJ, B 188.

⁵⁷ CFJ, B 181.

⁵⁸ CFJ, B 184.

onde os procedimentos adotados podem ser reconstruídos, bem como ensinados pelo cientista, na produção de arte pelo gênio não é possível recuperar-lhe o caminho. Então, já que a regra dada à arte pelo gênio não se deixa capturar por receita ou prescrição — pois de outro modo, o juízo estético se determinaria segundo conceitos —, ela tem que ser abstraída do próprio ato, do feito ou, em última instância, da própria obra de arte. Com efeito, abstraída da relação poética edificada entre artista e obra.

Nesta sequência, Kant retoma uma questão já mencionada na *Analítica do belo*, embora breve e superficialmente, ao final do § 43, onde comenta que em todas as artes livres se exige, todavia, algo de coercivo. Trata-se de uma espécie de *mecanismo*, diz ele, “[...] sem o qual o *espírito*, que na arte tem que ser *livre* e que, unicamente, vivifica a obra, não teria absolutamente nenhum corpo e volatilizar-se-ia integralmente [...]”⁵⁹. No § 47, o autor nos lembra, uma vez mais, acerca deste algo mecânico ou *acadêmico* — isto é, mantido dentro de certas normas ou modelos, em suma, que aquiesce a regras —, agora, como componente *fundamental* à arte. E afirma: “O gênio pode somente fornecer uma *matéria* rica para produtos da arte bela; a elaboração da mesma e a *forma* requerem um talento moldado pela escola, para fazer dele [do talento] um uso que possa ser justificado perante a faculdade do juízo”⁶⁰. Então, pelo que nos propõe Kant, o gênio pode e deve aprender sobre a forma, mas não como fórmula ou conjunto de regras a serem reproduzidas. A produção do objeto de arte não supõe a reprodução de normas ou preceitos, pois não se trata de sujeição a regras, mas de tê-las como coparticipantes do processo criativo-produtivo, deixando espaço para a liberdade necessária ao jogo do entendimento e da imaginação.

Mencionei, anteriormente, que dentre as características que constituem o gênio se destacam a *originalidade*, a *exemplaridade* e a produção de *ideias estéticas*. Sobre o primeiro atributo, a *originalidade*, Kant quer dizer que o gênio é

⁵⁹ *CFJ*, B 176.

⁶⁰ *CFJ*, B 186.

um talento para a arte e não para a ciência⁶¹. Quer se dizer com isso que o gênio é um talento para a produção de objetos para os quais não se pode fornecer nenhuma regra e que, portanto, não se restringem conceitualmente, daí a sua originalidade. O gênio nem mesmo sabe como as ideias que ele põe em movimento e que resultam na arte bela se encontram nele. A regra se extrai, como vimos, da própria obra, daquele acontecimento na relação entre arte e natureza.

O segundo e o terceiro atributos estão particularmente imbricados. O segundo atributo, a *exemplaridade*, diz respeito às faculdades do ânimo que constituem o gênio. O terceiro concerne à produção de *ideias estéticas*.

As *ideias estéticas* são definidas por Kant como “[...] aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, conceito, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível”⁶². Também nominadas *espírito*, qual seja, o princípio vivificante na alma que dispõe as faculdades ao acordo e ao jogo, ideias estéticas são matéria da qual o espírito se vale e que põe em movimento as forças do ânimo. O espírito é inerente ao gênio e se traduz no talento de inaugurar regras novas, de apreender a dinâmica da imaginação e reuni-la a um conceito livre da coerção de regras “[...] e que justamente por isso é original e ao mesmo tempo inaugura uma nova regra [...]”⁶³. O domínio da imaginação é o domínio próprio do gênio. Em sua ênfase produtiva, a imaginação genial estaria menos sujeita a regras do que outras faculdades e, por conseguinte, mais apta à originalidade⁶⁴. Diz Kant, que existem produtos corretos e “não censuráveis” do ponto de vista do gosto, porém, que carecem de algo que os singularize como arte bela. Uma narrativa, mesmo precisa e ordenada, ou uma poesia, por mais delicada e elegante que seja, podem ser devedoras de tal qualidade. Segundo o filósofo, falta-lhes *espírito*.⁶⁵ Para Deleuze,

⁶¹ *CFJ*, B 199.

⁶² *CFJ*, B 193.

⁶³ *CFJ*, B 199.

⁶⁴ KANT, Immanuel. Op. cit., p. 122.

⁶⁵ *CFJ*, B 192.

o espírito, por meio da figura do gênio, exprimiria a unidade suprasensível de todas as faculdades e “[...] exprime-a como viva”⁶⁶, pulsante, amplificando a potência de cada uma delas.

Como representações da faculdade da imaginação, as ideias estéticas transitam por um terreno onde a linguagem comum não alcança. É o indizível, o que não se pode nomear ou descrever em razão de sua natureza ou, nos moldes de Kant, “o inefável no estado de ânimo por ocasião de uma certa representação [...]”⁶⁷ tornado comunicável, universalmente, pelo sopro do espírito, quer sua expressão consista na linguagem ou nas artes plásticas. Diz Kant, que as representações da faculdade da imaginação

[...] podem chamar-se idéias, em parte porque elas pelo menos aspiram a algo situado acima dos limites da experiência, e assim procuram aproximar-se de uma apresentação dos conceitos da razão (das idéias intelectuais), o que lhes dá a aparência de uma realidade objetiva; por outro lado, e na verdade principalmente porque nenhum conceito pode ser plenamente adequado a elas enquanto intuições internas. O poeta ousa tornar sensíveis idéias racionais de entes invisíveis, [...] mas transcendendo as barreiras da experiência mediante uma faculdade da imaginação que procura competir com o jogo <*Vorspiel*> da razão no alcance de um máximo, ele ousa torná-lo sensível em uma completude para a qual não se encontra nenhum exemplo na natureza.⁶⁸

Ideias estéticas são, facilmente, percebidas como a contraparte das ideias da razão, crê Kant⁶⁹. Inversamente a uma *ideia da razão*, qual seja, um conceito ao qual nenhuma intuição pode ser adequada, as ideias estéticas são intuições as quais nenhum conceito pode alcançar e recobrir. Com efeito, pela inexistência de um conceito (único) que as justifique, ideias estéticas instigam sentidos, múltiplos

⁶⁶ DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2000. p. 64.

⁶⁷ *CFJ*, B 198

⁶⁸ *CFJ*, B 194.

⁶⁹ Deleuze põe em questão esta contraparte. De fato, reconhece o filósofo, uma ideia da razão apresenta algo de inexprimível. Mas no caso de uma ideia estética, a superação do conceito ocorre na medida em que se cria uma “[...] intuição de uma natureza diferente da que nos é dada: outra natureza cujos fenômenos seriam autênticos acontecimentos espirituais e os acontecimentos do espírito, determinações naturais imediatas”. Neste sentido, uma ideia estética exprimiria aquilo que numa ideia de razão é o inexprimível ou, nos termos de Kant, a criação “[...] de uma outra natureza a partir da matéria que a natureza efetiva lhe dá”. DELEUZE, Gilles. Op. cit., p. 63 e *CFJ*, B 193, respectivamente.

sentidos que muito nos dão a pensar. Conforme Kant, as ideias estéticas permitem pensar de um conceito muita coisa inexprimível⁷⁰ e essa experiência vitaliza as faculdades do ânimo.

O segundo critério, o da *exemplaridade*, vai nos conduzir ao tema com que Kant introduz o § 48: “Para o *ajuizamento* de objetos belos enquanto tais requer-se *gosto*, mas para a própria arte, isto é, para a *produção* de tais objetos, requer-se *gênio*”⁷¹. No que concerne à produção da arte bela em Kant, produção artística e contemplação estética habitam esferas, em certa medida, diferentes — ao espectador ou ao juízo a contemplação, ao artista ou ao gênio, a produção em arte. Kant deixa clara esta separação ao afirmar, “O gosto é, porém, simplesmente uma faculdade de ajuizamento e não uma faculdade produtiva [...]”⁷². Num dos últimos parágrafos, ao longo dos quais, expõe a sua teoria sobre o gênio, o autor chega mesmo a questionar: “Se, portanto, no *conflito* de ambas as espécies de propriedades algo dever ser sacrificado em um produto [...] [grifo meu]”⁷³, se isto terá que ocorrer do lado do gênio ou do lado do gosto⁷⁴. Naturalmente, Kant sabe que não falta gosto ou contemplação estética ao artista, contudo, até então, não atribui dimensão criativa ao juízo.

Todavia, o próprio Kant já redefinira esse horizonte, esse estado de coisas aparentemente dividido — ao juízo a contemplação, ao gênio a produção —, quando introduziu a noção de “conceito indeterminado” ou “sem conceito” (nos termos da explicação inferida após o segundo momento da *Análítica do belo*) no plano de sua terceira *Crítica*⁷⁵. A indeterminação do conceito, concernente à forma do objeto (de uma conformidade a fins meramente formal, como vimos), promove a cultura das faculdades — o jogo reflexivo entre entendimento e

⁷⁰ *CFJ*, B 197.

⁷¹ *CFJ*, B 187.

⁷² *CFJ*, B 191.

⁷³ *CFJ*, B 203.

⁷⁴ Ao conjecturar acerca de um conflito, hipotético, entre gênio e gosto, Kant parece querer saber qual propriedade, a da contemplação ou a da criação artística, seria decisiva para atribuir beleza à arte.

⁷⁵ *CFJ*, B 32.

imaginação — e dispõe o sujeito que ajuíza à partilha do prazer sentido, do objeto percebido e de ideias multiplicadas. Do ponto de vista desta pesquisa, o juízo liberado de condições determinantes *a priori*, a exemplo do movimento anímico que se produz no gênio, recria formas, produz diferenças e dissemina sentidos.

A propósito de um juízo que se produza independentemente de um conceito determinado, Jacques Rancière declara (ao discutir a dramaturgia francesa do século XVIII) que muitas das nossas ideias sobre a eficácia política da arte ainda repousa em um antigo modelo, pelo qual o comportamento do espectador, na vida, poderia ser condicionado pela linguagem dramatúrgica dos palcos. Já não acreditamos que a exibição de vícios e virtudes num palco oriente ou corrija o comportamento do público, mas ainda acreditamos, pensa ele, que a arte tenha que nos oferecer mais do que um espetáculo, mais que algo dedicado ao prazer dos espectadores, “[...] because it [art] has to work for a society where everybody should be active”⁷⁶. Para o filósofo, o que esta identificação (estrita, entre vida e linguagem cênica) descarta é a investigação, nas palavras do autor, de um *termo de eficácia* que escapa ao dilema da mediação representacional — escapa a uma pedagogia do espectador — e da estrutura hierárquica que a sustenta, onde o espectador está sempre na base.

I assume that this [...] term is aesthetic efficacy itself. ‘Aesthetic efficacy’ means a paradoxical kind of efficacy that is produced by the very rupturing of any determinate link between cause and effect. It is precisely this indeterminacy that Kant conceptualized when he defined the beautiful as ‘what is represented as an object of universal delight apart from any concept’.⁷⁷

Desta maneira, não haveria nenhuma relação determinada entre os conceitos de uma *poiesis* artística e as formas de prazer estético, mas uma não conexão entre

⁷⁶ “[...] porque ela [a arte] tem que agir a favor de uma sociedade onde todos devam ser ativos [tradução minha]”. RANCIÈRE, Jacques. *The Emancipated Spectator*. London; Verso, 2009. p. 63.

⁷⁷ “Eu considero que este [...] termo é a própria eficácia estética. ‘Eficácia estética’ é um tipo paradoxal de eficácia produzido pela completa quebra de qualquer ligação determinada entre causa e efeito. É precisamente essa indeterminação que Kant conceituou quando definiu o belo como ‘Belo é o que apraz universalmente sem conceito’ [tradução minha]”. Ibidem, p. 64-65.

dois planos sensórios, o do fazer artístico e o da fruição. Na concepção de Rancière, a noção kantiana de “conceito indeterminado” representaria uma ruptura radical com a lógica da representação.

Quando, no § 49, Kant discute sobre as faculdades do ânimo que constituem o gênio, o filósofo explica que uma ideia que não se deixa apreender por um conceito único e, por conseguinte, fornece muita matéria para o pensamento, amplia esteticamente o próprio conceito de maneira ilimitada. A faculdade da imaginação, posta em ação em sua ênfase produtiva, em sua “[...] *livre conformidade a leis*”⁷⁸, põe em movimento a faculdade de ideias intelectuais e, dando a pensar, amplia aquilo que na forma pode ser apreendido e distinguido. Esta breve e interessante descrição de como operam as faculdades do ânimo no processo de constituição da forma artística traz, para esta tese, um esclarecimento e um problema. É esclarecimento, pois expõe, tecnicamente (nos termos da estética kantiana), o que recorrentemente entendemos como produção de sentido. Simultaneamente, é problema, pois confina a explicação à atuação do gênio artístico.

Ideias estéticas encontram expressão exemplar na forma artística, sabemos. Mas segundo Kant, a formação de tais ideias é denotativa do gênio. De fato, aqui, não se trata de tornar igual o gênio e o gosto. Conforme antecipado na Introdução, não se pretende, na tese, alguma forma de equiparação das figuras do espectador, da obra artística ou do artista. Também não se trata de especular sobre a importância de um em detrimento do outro. Mas como não pensar um desdobramento possível da singularidade da experiência estética, como experiência produtora de formas e significações? Se desdobrarmos a teoria de modo que esta se refira não apenas ao criador genial, mas também àquele que ajuíza, poderíamos pensá-la como uma produção ao alcance de outros homens. Se o juízo é produtor de sentido, é coerente que contenha em si uma dimensão criativa.

⁷⁸ CFJ, B 69.

Curiosamente, ao termo de vários parágrafos discutindo a sua concepção de gênio, Kant decide, no § 50, questionar-se sobre a ligação entre gênio e gosto nos produtos da arte bela. Kant quer saber se, em se tratando da bela arte, haveria algum privilégio do gosto sobre o gênio ou deste sobre o gosto. Isto equivale a saber se, em assuntos da bela arte, importa mais a faculdade da imaginação ou a faculdade do juízo. O filósofo não duvida; o gosto, diz ele, é a condição indispensável a ser considerada no ajuizamento da arte como bela⁷⁹ e prossegue, usando como argumento, a importância do papel da razão face à imoderação da imaginação. O gosto disciplina o gênio, entende Kant.

Ser rico e original em ideias não é tão necessário para a beleza quanto para a conformidade daquela faculdade da imaginação, em sua liberdade, à legalidade do entendimento. Pois toda a riqueza da primeira faculdade não produz, em sua liberdade sem leis, senão disparates; a faculdade do juízo, ao contrário, é a faculdade de ajustá-la ao entendimento.⁸⁰

Veja, Kant coloca a questão nos moldes de uma escolha — a do gosto sobre o gênio ou do gênio sobre o gosto —, o que, por vezes, me parece pouco razoável, mas o que ele parece querer é preservar a própria possibilidade da arte bela acontecer. O filósofo parece interessado em saber qual propriedade, a da contemplação ou a da criação artística, seria, então, decisiva para atribuir beleza à arte. O gosto, para o filósofo, introduz clareza e ordem na profusão dos pensamentos,

[...] torna as idéias consistente, capazes de uma aprovação duradoura e ao mesmo tempo universal, da sucessão de outros e de uma cultura sempre crescente. Se, portanto, no conflito de ambas as espécies de propriedades algo dever ser sacrificado em um produto, então isto terá de ocorrer antes do lado gênio; e a faculdade do juízo, que sobre assuntos da arte bela profere a sentença a partir de princípios próprios, permitirá prejudicar antes a liberdade e a riqueza da faculdade da imaginação do que o entendimento.⁸¹

⁷⁹ *CFJ*, B 202.

⁸⁰ *CFJ*, B 202.

⁸¹ *CFJ*, B 203.

Não se trata, me parece, de um mero ímpeto disciplinador que se constrange diante de uma imaginação irrefreada, mas de dar condições efetivas para que a imaginação evolua livremente em suas elaborações. Ideias e sentimentos ricos e profusos trazem um sentimento de vida que, conforme em Kant, vitaliza a alma, contudo, precisam encontrar uma via de escoamento e serem postos em moldes comunicáveis para que essa riqueza se compartilhe, semeie novas ideias e vitalize outros ânimos. Então, neste sentido, não haveria conflito, mas cooperação “[...] entre ambas as espécies de propriedades [...]”⁸², a contemplação estética e a produção artística⁸³.

Ainda que não se iguale gênio e gosto, há de se considerar (ou, não há como negar) a força inventiva da tradução. Como nos diria Rancière, há de se considerar que a divisão do plano sensível não está previamente definida em função de supostas capacidades e outras incapacidades. Comunidades emancipadas, diz ele, são aquelas “[...] of storytellers and translators”⁸⁴, onde a emancipação começa, de fato, com um princípio de igualdade, notadamente, a igualdade de enunciação, que obscurece fronteiras, oposições e hierarquias.

Ela começa quando percebemos que ver [e se deixar tocar pelo mundo sensível] também é uma ação que confirma ou modifica aquela distribuição [do sensível] e que ‘interpretar o mundo’ [ajuizar sobre as coisas do mundo] já é um meio de transformá-lo, de reconfigurá-lo. O espectador é ativo assim como o estudante ou o cientista: ele observa, ele seleciona, ele compara, ele interpreta. Ele relaciona o que ele observa com muitas outras coisas que já tenha observado em outros palcos, em outras formas de espaço. Ele faz o seu poema [ou a sua poética] com o poema que se desenvolve em frente a ele. Ela participa da performance se ela é capaz de contar

⁸² *CFJ*, B 203.

⁸³ De todo modo, o § 50 permanece problemático. Henry Allison acena para as dificuldades deste parágrafo. Há vezes, diz ele, em que o gosto é compreendido como uma faculdade de ajuizamento que não participa do processo criativo (conforme explicitado no § 48), em outras ocasiões, não só é elevado a coparticipante deste processo, como alçado à condição indispensável ao próprio processo. Correlativamente, o gênio, inicialmente introduzido como a real possibilidade da arte bela acontecer, é “rebaixado” (nos termos de Allison) ao *status* do gosto e, posteriormente, apresentado como mero subordinado no processo criativo, cuja contribuição, aparentemente, pode ser sacrificada sem que, com isso, se negue à obra o caráter de arte bela. ALLISON, Henry. E. Op. cit., p. 300.

⁸⁴ “[...] de contadores de história e de tradutores [tradução minha]”. RANCIÈRE, Jacques. “The Emancipated Spectator”. Revista *ArtForum*, mar. 2007. p. 280. Disponível: <http://www.artforum.com/>.

a sua própria história a partir da história que está em frente a ela [tradução minha].⁸⁵

⁸⁵ Neste caso, usei a (minha) tradução no corpo da tese, pois, como visto, efetuei algumas inserções ao longo do texto.

“It starts when we realize that looking also is an action which confirms or modifies that distribution, and that ‘interpreting the world’ is already a means of transforming it, of reconfiguring it. The spectator is active, just like the student or the scientist: He observes, he selects, he compares, he interprets. He connects what he observes with many other things that he has observed on other stages, in other kinds of spaces. He makes his poem with the poem that is performed in front of him. She participates in the performance if she is able to tell her own story about the story that is in front of her”. RANCIÈRE, Jacques. “The Emancipated Spectator”. Revista *ArtForum*, mar. 2007. p. 277. Disponível: <http://www.artforum.com/>.

4

O público e o plural

Para dar entrada a este capítulo, será necessário recuperar algumas passagens presentes nos capítulos anteriores e na Introdução desta tese. Disse, na Introdução, que a relação entre espectador e obra de arte, pela via do juízo, seria tratada segundo a concepção kantiana de juízo reflexivo. Desejava, com isso, esclarecer, já na Introdução, que ao propor a salvaguarda de obras como uma consequência, intencional ou não intencional, da capacidade humana de julgar, este julgamento ocorreria desabrigado de qualquer condição determinada *a priori* e, portanto, como sendo produtor de sentido aos casos particulares, dos quais obras de arte são ocorrências exemplares. Adicionalmente, explicitarei que o juízo, embora condição primeira fundamental à efetuação da salvaguarda, deveria se fazer público ou, em outros termos, se fazer compartilhar.

Com esta declaração, colocava-se em causa questões ligadas à contemplação e ao julgamento estético, à ênfase produtiva da imaginação, à comunicabilidade e à sociabilidade, bem como à ação do sujeito no mundo e à diversidade que caracteriza o discurso e o juízo. E, não tanto como um desdobramento, disse, mas como algo intrínseco, quicá anterior a todas estas questões, colocava-se em causa, também, o lugar ocupado pelo sujeito do juízo de um ponto de vista político.

Diz Hannah Arendt que quando a relevância do discurso — do juízo, neste caso — entra em jogo, a questão se torna política por definição, pois é o discurso que faz do homem um ser político¹. Diz Rancière que a política

[...] é a atividade que tem por princípio a igualdade, e o princípio da igualdade transforma-se em repartição das parcelas de comunidade ao modo do embaraço: de

¹ ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 10 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 11.

quais coisas há e não há igualdade entre quais e quais? O que são essas “quais”, quem são esses “quais”?²

Embora evidenciem aspectos diferentes de um mesmo contexto — para esta tese, o lugar ocupado pelo sujeito do juízo de um ponto de vista político —, ambos os enunciados se complementam. Arendt evidencia a publicidade característica e necessária do ato discursivo; Rancière aponta para um princípio de igualdade que se marca, notadamente, pela igualdade de enunciação, e se preocupa com a legitimidade da repartição de um espaço comum que se divide e distribui a partir destas mesmas ações enunciativas. É patente, em ambos os casos, a importância da dimensão do que é público e do que é plural em relação aos atos de fala e à sua relevância política.

Entre vocábulos, sentidos e situações de fato há, aqui, diversas noções que se interligam, superpõem e/ou fusionam: publicidade, pluralidade, julgamento, dissentimento, política, comunidade, partilha, sociabilidade e liberdade, dentre outras possíveis combinações. Com efeito, é difícil (e, talvez, desnecessário) isolar tais conceitos para fins de apresentá-los, primeiro, desenredados da trama conceitual que compõem junto aos demais, buscando tornar sua compreensão mais clara. Em alguns casos a relação é orgânica. Contudo, procurarei manter as noções de *pluralidade* e *publicidade* como os fios condutores do texto que segue.

Sabemos que, no contexto da tese, ao referir o espectador ou o sujeito do juízo, a referência é feita, sempre, no plural. Ainda que o juízo (estético) seja de ordem íntima, singular e subjetivo, ele adquire uma dimensão plural em suas relações intersubjetivas, na pretensão de validade universal e no traço comum de uma faculdade que julga, em suma, em referência a uma pluralidade que é humana. Em vista desta pluralidade humana, é natural e desejável que não haja, em alusão ao juízo, situação de unanimidade, de consenso ou de totalização, mas amplitude, liberdade imaginativa, ideias ricas e geração de sentidos que são

² RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: filosofia e política*. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 11.

múltiplos. Tudo isso reunido numa costura delicada que se constrói pela possibilidade de um sentir que é comum, num traçado de união, de universalidade, mas que não recorre a elementos exteriores ao sujeito, estáveis ou consensuais para poder acontecer. Conforme mencionado no capítulo anterior, este sentir que é comum, este sentido comunitário não é certeza, mas deve ser pressuposto e postulado como se fosse uma certeza. O fato de todo homem ou toda mulher possuir uma faculdade de ajuizamento em comum é, sobretudo, um requisito da razão.

Voltando aos enunciados de Arendt e Rancière, de fato, a pluralidade humana é condição e estímulo necessário ao discurso, ao juízo que se enuncia como salvaguarda e, especialmente no caso de Arendt, também, à ação, cujo conceito é, essencialmente, ligado ao de discurso. A ação, entendida como capacidade humana, espontânea, de dar início a algo novo e imprevisível, radical-se, ontologicamente, na condição humana da natalidade. Na concepção da autora, a vida se renova a cada nascimento, pois a cada nascimento vem ao mundo um homem ou uma mulher singularmente novos e potencialmente capazes de prover o mundo de feitos, igualmente, novos e singulares. Sendo assim, a condição humana da natalidade se liga à ação pela qualidade da primeira trazer à vida a potência do novo. Se a ação, para Arendt, corresponde ao fato do nascimento, à condição humana da natalidade, o discurso, para a autora, corresponde ao fato da distinção, à condição humana da pluralidade, “[...] isto é, do viver como ser distinto e singular entre iguais”³.

Para Arendt, o conceito de ação ganha expressão, sempre, na esfera pública (entre homens), cuja natureza é plural. De um ponto de vista pragmático, ao privado estariam associados procedimentos e preocupações mais mezinhas, mais corriqueiros ou ordinários, no melhor sentido destas palavras, visto que o extraordinário necessita do ordinário para se revelar⁴. A ênfase no mundo público,

³ ARENDT, Hannah. Op. cit., p. 191.

⁴ Já dizia Kant que “Somente quando a necessidade está saciada pode-se distinguir quem entre muitos tem gosto ou não”. KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de

como espaço privilegiado do discurso e da ação, não constitui demérito ao privado, apenas o distingue deste, sobre cujo encantamento e essencialidade será impossível discorrer aqui. O ímpeto ou a potência do novo, presentes no caráter imprevisível e irreversível da ação, para que adquiram estatura, demandariam exposição e visibilidade, ainda que a ação permaneça como potência de mudança e não se transmute, por princípio, em qualquer dado material ou apresente plasticidade necessária. A ação não é um processo dirigido a um fim (como no curso de uma fabricação) e, portanto, não apresenta uma dimensão material conclusiva; não há *telos* ou dimensão temporal no agir. A condição de ser da ação se encerra no próprio ato.

Arendt pensa o discurso e a palavra como essenciais à ação. Entretanto, o discurso ligado à ação não se constitui como um canal comunicativo por onde fluem informações a serem partilhadas entre indivíduos, como nos processos produtivo-comunicativos em geral. Para Arendt, embora um ato possa ser percebido em sua manifestação material bruta e sem acompanhamento verbal, “[...] só se torna relevante através da palavra falada na qual o autor se identifica, anuncia o que fez, faz e pretende fazer”⁵. O discurso na ação tem caráter distintivo e revelador; revela o agente humano da ação e singulariza-o em relação aos demais humanos, dentre os quais, pela ação, se deu início a algo novo. O homem do discurso comunica a si próprio e não, apenas, alguma coisa.

Todo discurso, e aqui eu incluo o juízo como salvaguarda, comporta enunciados formulados por homens e dirigidos a outros homens. Como enunciado oral ou escrito, discursos supõem audiência, interlocutores e, portanto, supõem divulgação, publicação, espaço público. Não se trata, sabemos, tão somente, de um combinado de palavras, mas palavras que nos representam e que, em conjunto

Valerio Rohden e António Marques. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. As referências às citações de Kant serão dadas a partir da tradução acima citada, por meio de abreviação do título da obra, *CFJ* neste caso, seguida do número de página da segunda edição (marcada pela inicial B) da Akademie, conforme reproduzidas na lateral das páginas desta tradução. Neste caso, *CFJ*, B 16.

⁵ ARENDT, Hannah. Op. cit., p. 191.

com os nossos atos, representam a nossa inserção no mundo dos homens. Diz Arendt, que pela palavra e pelo ato, componentes do mundo público que se correspondem de parte a parte, os homens revelam quem são,

[...] revelam ativamente suas identidades pessoais e singulares, e assim apresentam-se ao mundo humano, enquanto suas identidades físicas são reveladas, sem qualquer atividade própria, na conformação singular do corpo e no som singular da voz. Esta revelação de ‘quem’, em contraposição a ‘o que’ alguém é — os dons, qualidades, talentos e defeitos que alguém pode exhibir ou ocultar — está implícita em tudo o que se diz ou faz.⁶

Esta marca distintiva do discurso necessita do mundo público para se manifestar. “Esta qualidade reveladora do discurso e da ação vem à tona quando as pessoas estão *com* outras, isto é, no simples gozo da convivência humana, e não “pró” ou “contra” as outras”. Sendo assim, esta qualidade reveladora que distingue ação e discurso das demais dimensões da vida ativa, manifesta-se no puro estar junto ao outro. Deixar-se tocar por algum aspecto do mundo público e ajuizar, silenciosamente, a seu respeito é, perfeitamente, legítimo. Mas revelar junto ao outro o seu juízo é um exercício político por excelência: é se dispor ao outro em confiança, comunicar um sentimento, apreciar o juízo alheio e convidar o outro a partilhar o comum do mundo. É multiplicar a experiência do mundo (e no mundo), sem que, com isso, se pretenda alcançar um consenso. Embora escape à proposta deste trabalho explorar uma possível relação entre juízo e ação, ao que parece, o juízo como salvaguarda congrega ou poderia congrega discurso e ação; diria respeito ao discurso por sua condição pública de enunciação e revelação, e respeitaria à ação por sua qualidade como doador de sentido e de abertura para novos mundos de realidade.

Ainda em Arendt, o termo “público” denota dois fenômenos intimamente relacionados, porém, não necessariamente iguais e que cabem à apreciação desta pesquisa. O primeiro deles refere o fato de que tudo o que vem a público, na medida de sua divulgação, é passível de ser visto e ouvido por todos; o segundo,

⁶ Ibidem, p. 192.

diz respeito ao termo “público” como correlato de mundo, uma vez que é comum a todos nós e diferente do espaço privado que ocupamos nele⁷. O que é público, a esfera pública ou esfera do comum diria respeito, assim, ao (espaço) que é aberto, aparente e manifesto (no sentido material do termo) a quaisquer pessoas. Arendt acrescenta, no segundo caso, que pensar o público como sinônimo de mundo, não significa compreendê-lo como planeta Terra, como natureza ou como espaço dedicado ao desenvolvimento da vida orgânica. “Antes, tem a ver com o artefato humano, com o produto de mãos humanas, com os negócios realizados entre os que, juntos, habitam o mundo feito pelo homem”⁸. Neste sentido, diria respeito à esfera do comum que se deixa atravessar ou habitar pela cultura. Diria respeito, também, ao sentido de realidade atribuído às coisas do mundo, na medida em que a noção de realidade esteja ligada à aparência, ao aspecto exterior das coisas ou à sua plasticidade, a qual pode ser percebida por outros além de mim.

Toda vez que falamos de coisas que só podem ser experimentadas na privatividade ou na intimidade, trazemo-las para uma esfera na qual assumirão uma espécie de realidade que, a despeito de sua intensidade, elas jamais poderiam ter tido antes. A presença de outros que vêem o que vemos e ouvem o que ouvimos garante-nos a realidade do mundo e de nós mesmos; [...].⁹

No que concerne, mais especificamente, ao espectador, o campo da arte pertence à esfera do comum, ao mundo público; espaço onde a obra de arte, em manifesta aparência, disponibiliza-se (espera-se) a quaisquer pessoas e à experiência reflexiva de cada um a ser convertida em juízo. O sentimento que aflora nas relações estético-reflexivas — e, aqui, conforme mencionado no primeiro capítulo da tese, eu não considero apenas o sentimento de prazer, mas o complexo de coisas sentidas que assomam ao espírito neste tipo de experiência — só pode ser experimentado na “[...] privatividade ou na intimidade [...]”¹⁰. Mas a disposição de compartilhar a coisa sentida por intermédio do juízo, ou seja, a

⁷ Ibidem, p. 59-62.

⁸ Ibidem, p. 62.

⁹ Ibidem, p. 60.

¹⁰ Ibidem.

passagem do mundo privado para o mundo público, não só amplia e reconstrói o sentido de realidade da obra, como reposiciona o meu próprio sentir, a mim e ao meu mundo a partir do lugar do outro.

Adicionalmente, a condição de espectador é a nossa condição normal; é a nossa condição de partilha e de aprendizagem que se presta ao debate, ao dissenso ou ao consenso e enriquece o comum ao somar a minha perspectiva à perspectiva do outro, o meu juízo ao juízo do outro.

Spectatorship is not a passivity that must be turned into activity. It is our normal situation. We learn and teach, we act and know as spectators who link what they see with what they have seen and told, done and dreamt. There is no privileged medium, just as there is no privileged starting point. Everywhere there are starting points and turning points from which we learn new things, if we first dismiss the presupposition of the distance, second the distribution of the roles, third the borders between the territories.¹¹

Como nos disse Jacques Rancière (na Introdução desta tese) a respeito da política, a política moderna exige a “[...] multiplicação de operações de subjetivação”¹², isto é, exige uma disponibilidade genuína, diga-se, desprendida de interesses particulares, ao que é dissensual — posturas, intenções, proposituras, pontos de vista dissensuais e outros —, onde a falta de concordância (que não é exigida, porém, é de fácil ocorrência) abre novas perspectivas, novos campos de experiência, gera novos enunciados e, com isso, reconfigura o plano sensível. No campo da arte, a relação entre espectador e obra de arte é uma dessas operações. A natureza dissensual da experiência estética faculta a construção de realidades e nos convida a imaginar mundos ainda por vir.

¹¹ “Audiência não é uma passividade que deve ser transformada em atividade. É a nossa situação normal. Nós aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos como espectadores que relacionam o que eles vêem com o que eles têm visto e contado, feito e sonhado. Não há meio privilegiado, assim como, não há ponto inicial privilegiado. Em todo lugar há pontos iniciais e pontos de mudança [pontos críticos, momentos de decisão], por meio dos quais aprendemos coisas novas, isso se, primeiro, rejeitarmos a pressuposição da distância, segundo, a distribuição dos papéis, terceiro, as fronteiras entre territórios [tradução minha]”. RANCIÈRE, Jacques. “The Emancipated Spectator”. Revista *ArtForum*, mar. 2007. p. 279. Disponível: <http://www.artforum.com/>.

¹² RANCIÈRE, Jacques. Op. cit., p. 69.

Segue daí que a esfera pública não dispensaria as múltiplas perspectivas que habitam o comum, os múltiplos ângulos e pontos de vista por meio dos quais um mesmo fenômeno é apropriado (a obra de arte, por assim dizer), de maneira distinta, por pessoas distintas. No mundo público, não basta estar em acordo consigo mesmo. É preciso transcender a essa condição individual e levar em conta, ainda que potencialmente, a gama dos juízos alheios, em relação aos quais eu coloco em consideração o meu próprio juízo. No mundo público, o lugar do outro é, também, o lugar onde eu cumpro pensar.

Disse, no segundo capítulo da tese, que o julgamento estético é uma operação de foro íntimo, mas que pressupõe, adiante, um movimento para fora de si, um sentir em comunhão, uma comunicabilidade. Disse, também, que Kant definia como *sensus communis* esta faculdade de ajuizamento que, em sua reflexão, supõe ser possível permutar o seu lugar com o lugar do outro, o seu juízo com o juízo do outro, num sentimento de pertença à comum razão humana. Recuperando as palavras do filósofo, entende-se por *sensus communis* a ideia de um sentido comunitário, de uma faculdade de ajuizamento, comum a todo homem, que em sua reflexão “[...] toma em consideração em pensamento (*a priori*) o modo de representação de qualquer outro, como que para ater o seu juízo à inteira razão humana [...]”¹³.

Este modo de consideração do pensamento, que leva em conta a representação de qualquer outro, ou seja, que vê as coisas não apenas do próprio ponto de vista, mas na perspectiva de todos aqueles que porventura estejam presentes, qualifica a faculdade de julgar esteticamente como uma das faculdades fundamentais do homem como ser político, pois, ainda que esteticamente seja indispensável julgar por si mesmo, este julgamento pode e deve ser estendido por sobre a esfera daqueles que julgam e, assim, permitir uma nova orientação em relação ao domínio público que se constrói na diversidade. Afinal, o mundo dos homens, que assim titulado já deixa claro o seu caráter plural, prima pela

¹³ CFJ, B 157.

diferença e “[...] acaba quando é visto somente sob um aspecto e só se lhe permite uma perspectiva”¹⁴. Neste contexto, pluralidade, publicidade, igualdade e diferença são condições basilares para toda vida política.

No que compete a Rancière, quando o autor apresenta a política como uma atividade que tem por princípio a igualdade e comunica este princípio como “[...] repartição de parcelas de comunidade ao modo do embarço [...]”, ele invoca a questão sobre as partilhas que se efetuam no plano sensível e sobre a legitimidade dessas partilhas, sobre como o mundo dos homens divide e distribui o que é (ou deveria ser) do direito de cada um. Que montante cabe a quem numa dada divisão? Nos termos deste trabalho, que parcela cabe ao espectador no universo da arte?

O fato é que, para Rancière, estética e política¹⁵ são dimensões afins. Diz o filósofo que, de um ponto de vista político, os enunciados que até então funcionavam dentro de uma determinada situação privada têm as suas pretensões de validade postas à prova quando a relação entre os interlocutores se explicita. Nos termos do autor, antes mesmo do “conflito”, leia-se, antes de toda aproximação entre partes, antes que o diálogo se estabeleça frontalmente, põe-se em cena o que precede o conflito, ou seja, a estrutura que o cerca manifestada sensivelmente. Neste sentido, a política se assenta sobre o mundo sensível e envolve o espaço físico, o objeto do diálogo e as pessoas envolvidos no diálogo político. Quer dizer, envolve não apenas o discurso, a argumentação ou o dissentimento¹⁶, tão próprio e legítimo ao que se crê político, mas o entorno sensível no qual a cena política se desenrola: o espaço físico onde transcorre a discussão, o objeto do diálogo, que quase sempre transcende ao conceito e se

¹⁴ ARENDT, Hannah. Op. cit., p. 68.

¹⁵ É importante esclarecer que, aquilo que, senso comum, compreende-se por política, Rancière denomina *polícia*, a saber, “[...] o conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição”. A noção de política em Rancière não se identifica com ações de caráter unificante, estabilizador ou com uma ideia necessária de consenso. RANCIÈRE, Jacques. Op. cit., p. 41.

¹⁶ Ibidem, p. 11.

apresenta materialmente e os homens e mulheres, representantes físicos ou jurídicos de um panorama onde a palavra corre e onde a linguagem domina. Tudo se vê, se toca e se percebe sensorialmente. São expressões do corpo e do pensamento que se desenrolam em espaços de natureza pública (o da política e o da estética) e que, portanto, são comuns e partilháveis. Ao propósito desta tese, o domínio artístico, com sua linguagem poética de abertura para o mundo, evidencia um desses espaços.

A postulação de que o juízo se faça público na arte tem por pretensão a preservação e a garantia da integridade e da perenidade de obras de arte, na medida em que o juízo possa se desdobrar em muitos outros e que este desdobramento contribua, de forma mais ou menos efetiva, para a legitimação e/ou consagração de uma obra como arte. Comprazer-se com um objeto dos sentidos ou se deixar afetar por ele e não desejar partilhar esta experiência é, do ponto de vista desta pesquisa, conforme o direito de cada um. A ausência de partilha não implica, necessariamente, num ânimo ou num espírito empobrecido. Os efeitos possíveis das experiências pelas quais passamos, estéticas e não estéticas, é de difícil previsão. Portanto, o pleito a um compartilhamento ou o incentivo à divulgação de um juízo, no contexto da tese, não tem relação com censura ou imposição de fatores exteriores ao sujeito. O juízo estético não se move na direção de qualquer exigência externa.

A faculdade de julgar esteticamente tem em seu fundamento ser comum a todo homem, a toda pluralidade humana. Se os juízos estéticos estivessem referidos a princípios objetivos (como no caso dos juízos de conhecimento), aquele que o profere, sabe-se, poderia reivindicar “[...] necessidade incondicionada de seu juízo”¹⁷. Contudo, nos termos kantianos, ao ajuizamento estético cabe apenas requerer assentimento. “O *dever*, no juízo estético, [...] é, portanto, ele mesmo expresso só condicionadamente. Procura-se ganhar o assentimento de cada um, porque se tem para isso um fundamento que é comum a

¹⁷ CFJ, B 64.

todos”¹⁸. A condição que subjaz ao juízo é o assentimento do outro já pressuposto em meu próprio juízo. Mesmo antes da partilha, no transcorrer da experiência, quando ainda vigoram as condições privadas do sentimento, já existiria um acordo tácito que irmanaria juízos numa universalidade estética¹⁹. É desta pressuposição que o juízo estético tira a sua validade específica.

A realização desta especificidade, por sua vez, abre um horizonte de possibilidades, não apenas judicativas (não apenas novos juízos se produzem), mas perceptivas, emocionais e do pensamento. O outro, ao dar ciência do seu juízo — ou ao revelar, por um particular ato de fala, quem ele é —, é capaz de me apontar objetos não vistos, nuances não percebidas, ideias ignoradas, imagens não produzidas, em suma, é capaz de sentir, de pensar e de atuar para além de suas condições privadas dispensando a mim o seu lugar no mundo, enquanto dispenso a ele o lugar que, então, ocupo. Nos termos de Kant, trata-se de pensar de maneira alargada, o que requer ultrapassar as condições privadas subjetivas do juízo e tê-lo em consideração de um “[...] *ponto de vista universal* (que ele [o juízo] somente pode determinar enquanto se imagina no ponto de vista dos outros)”²⁰.

Para ter direito a reivindicar um assentimento universal em um juízo da faculdade de juízo estética, baseado simplesmente sobre fundamentos subjetivos, é suficiente que se conceda: 1) que em todos os homens as condições subjetivas desta faculdade são idênticas com respeito à relação das faculdades de conhecimento aí postas em atividade de um conhecimento em geral; o que tem de ser verdadeiro, pois do contrário os homens não poderiam comunicar entre si suas representações e mesmo o conhecimento; 2) que o juízo tomou em consideração simplesmente esta relação (por conseguinte a *condição formal* da faculdade do juízo) e é puro, isto é, não está mesclado nem com conceitos do objeto nem com sensações enquanto razões determinantes.²¹

Por esta maneira alargada de pensar é possível rever, reavaliar o mundo e a si mesmo sem que esse diálogo ou essa experiência seja conduzida por condições objetivas exteriores e/ou anteriores à própria experiência, em última instância, por

¹⁸ CFJ, B 63.

¹⁹ CFJ, B 24.

²⁰ CFJ, B 159.

²¹ CFJ, B 152.

conceitos. Há muito em jogo aqui. As faculdades do ânimo estão estimuladas. A sensibilidade foi afetada, o entendimento se pôs em atividade na direção de conceitos e a imaginação não está constrangida por limitações esquemáticas. O salto qualitativo, que acompanha a experiência estética se dá na efetiva passagem do mundo privado para o mundo público. O pensamento alargado como juízo não funciona no isolamento. Necessita da presença do outro no lugar do qual deve pensar, cujo ponto de vista deve levar em consideração e sem o qual nunca tem a oportunidade de operar.

Não se pode disputar, admitir por regras ou demonstrar a propriedade de um juízo que é estético. Pode-se, contudo, discutir a respeito, apelar ao acordo e ao assentimento, desde que estes sejam livres. Como discerne Kant, “[...] sobre o que deva ser permitido discutir tem que haver esperança de se chegar a um acordo entre as partes [...]”²², de se ter direito ao assentimento de outros. É possível esperar, do outro, a anuência livre ao nosso juízo, porém, exigí-la não nos é possível. O mesmo ocorre (ou deveria ocorrer) na política. Tal como na estética, a política se vale, por assim dizer, de argumentos persuasivos sobre os quais só se pode esperar assentimento. O que se põe em causa no diálogo político não diz respeito à verdade ou ao conhecimento, mas à troca judiciosa de reflexões referentes ao espaço que é público e à esfera do comum. Daqui só se pode esperar assentimento.

Discorrer sobre o âmbito estético, neste caso, discorrer sobre um ânimo mobilizado a favor de algum objeto do mundo comum e sobre a importância de partilhar esta experiência, é, por vezes, uma tarefa ingrata (estimulante, mas, por vezes, ingrata). Como é possível compartilhar com alguém uma experiência tão distintiva (dando conta desta experiência) e que, muitas vezes, — como diria Kant a respeito das ideias estéticas — a linguagem comum não alcança, senão confiando na possibilidade do outro, diferente em sua singularidade, comungar uma faculdade de julgar esteticamente? O solo conceitual sobre o qual nos

²² *CFJ*, B 233.

movemos desde sempre se põe como um simples requisito da razão e, neste sentido, a hipótese do juízo estético como salvaguarda de obras de arte é, desde o início, uma hipótese não comprovável. A exemplo do próprio juízo estético, o juízo como salvaguarda carece do assentimento do outro. Afinal, como nos sugeriu Thierry de Duve, no primeiro capítulo da tese, a respeito do objeto de arte: arte é o que reconhecemos sob este nome; alguma coisa que simplesmente é, e que não precisa estar de acordo com leis para existir.

Ao tratarmos do juízo que se faz público, estamos tratando de uma potência discursiva que se motiva por um sentimento, por uma percepção íntima e/ou por uma disposição emocional complexa, com referência a um dado objeto, a qual “traduz” esse objeto naquilo que ele é para a pessoa, sem que se tome em consideração determinações exteriores ao sujeito — uma regra, um princípio ou uma lei — e que circunscrevam a reação e a palavra de quem sente.

O campo da arte é um terreno especialíssimo para o exercício do juízo e do pensamento ampliado, que torna presente o outro e cria a iminência de um espaço comum, ao trazer o outro e ao seu juízo para dentro deste espaço. Rancière entende que, em boa parcela, as obras que adentram certo domínio da experiência estética, a exemplo dos museus, galerias, exposições, praças públicas e outros²³ — ou seja, espaços-recortes do mundo comum que apresentam um modo específico de visibilidade. —, foram originalmente produzidas de acordo com uma destinação particular, religiosa ou civil. Deslocadas para os espaços de exposição, estas obras (estas representações, nas palavras do autor) marcariam uma perda de sua destinação original e um desligamento de sua comunidade natal. Por esta perda de destinação, estas representações já não induzem o juízo, ainda que, originalmente, tenham respondido a certa temporalidade histórica. Com isso, já não existem fronteiras separando o que pertence ao domínio da vida e o que

²³ Estou me referindo, nestes casos, apenas à possibilidade da experiência estética acontecer. Não estou considerando os interesses, de qualquer ordem, que possam estar condicionando a presença das obras nesses lugares.

pertence ao domínio da arte²⁴. A dependência de tais produções de um entorno sensível vinculado a uma ordem social deixou de existir.

The works that entered the realm of aesthetic experience at the time when museums were created had originally been produced for a particular destination: the civic festivals of antiquity, religious ceremonies, the decorum of monarchic power or aristocratic life. But the aesthetic regime separated them from those functions and destinations.²⁵²⁶

A destinação prévia das obras correspondia a uma ordem social, à organização e à distribuição do mundo sensível (que as viu nascer) em “parcelas de comunidade”, isto é, em montantes do mundo comum cabíveis a cada um segundo critérios distributivos que pressupunham uma desigualdade ontológica referente à capacidade (de realização) de cada homem. Nas palavras do autor, a destinação prévia das obras correspondia a certa “[...] order of bodies, a certain harmony between the places and functions of a social order and the capacities and incapacities of the bodies located in this or that place, devoted to this or that function”²⁷. As obras que partilham o comum dos espaços de exposição mantêm a promessa de uma comunidade livre (para julgar), já que não querem nada e não propõem nenhum modelo, civil ou religioso, a ser imitado. Elas não operam nenhum aperfeiçoamento moral ou mobilização individual ou coletiva. Elas não

²⁴ RANCIÈRE, Jacques. *The Emancipated Spectator*. London; Verso, 2009. p. 69.

²⁵ “As obras que adentraram o domínio da experiência estética no tempo em que os museus foram criados foram, originalmente, produzidas de acordo com uma destinação particular: os festivais cívicos da antiguidade, as cerimônias religiosas, o decoro do poder monárquico ou da vida aristocrática. Mas o regime estético separou-as de tais funções e destinação”. Ibidem, p. 69-70.

²⁶ A noção de *Regime Estético* em Rancière diz respeito a um regime histórico desidentificado de categorias classificatórias sobre como fazer e apreciar arte. “Estético, porque a identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. A palavra ‘estética’ não remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte. Remete, propriamente, ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos. [...] O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes”. RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 32-34.

²⁷ “[...] ordem de corpos, a certa harmonia entre os lugares e funções de uma ordem social e às capacidades ou incapacidades dos corpos localizados neste ou naquele lugar, dedicados a esta ou aquela função”. RANCIÈRE, Jacques. Op. cit., p. 70.

endereçam uma audiência específica. “Ao invés disso, permanecem em frente ao espectador anônimo e indeterminado do museu [...]”²⁸.

Neste sentido, o campo da arte é terreno fértil para a passagem do mundo privado para o mundo público, qual seja, do prazer sentido na intimidade, do juízo produzido livre de forças constrangedoras, sejam elas físicas, cognitivas ou morais, à salvaguarda do objeto que mobilizou o sentimento. No modo de ajuizamento estético-reflexivo, a liberdade é apresentada como uma qualidade da imaginação. Somente onde a faculdade da imaginação em sua liberdade “[...] desperta o entendimento e este sem conceitos traslada a faculdade da imaginação a um jogo regular, aí a representação comunica-se não como pensamento mas como sentimento interno de um estado de ânimo [...]”²⁹. Quando este sentimento interno de um estado de ânimo, na emergência de seguir na direção do outro, ganha mundo — o juízo ganha mundo — e, neste traslado, cria a condição de um espaço aberto a todo aquele que julga, cria, em simultâneo, um espaço de permuta para o juízo, de trocas recíprocas, onde não há verdade ou sentido estabelecido, e que, na sua condição plural instaura o político por excelência.

Disse, na Introdução desta tese, que recaía sobre a condição do espectador frente ao universo da arte uma suspeita de inoperância estética ou de despreparo como tradutor ou contratradutor para lidar com os fenômenos artísticos. A condição de espectador parecia demandar certa pedagogia que o auxiliasse a experimentar (e a se comprazer com) o mundo da arte. Disse, também, que esta disposição contrariava a noção de emancipação proposta por Rancière, na qual, segundo o filósofo, não existiriam lacunas decisivas entre duas formas de inteligência (entre dois seres pensantes), a saber, o especialista de um lado e o não especialista de outro, e que o trabalho poético de tradução — no caso da experiência estética, o trabalho poético de atribuição de sentido à obra artística promovido pelo juízo — seria a primeira condição para qualquer aprendizado,

²⁸ “Instead, it remains in front of the anonymous and indeterminate spectators in the museum [...]”. Ibidem, p. 69.

²⁹ *CFJ*, B 161.

efetivamente, a primeira condição para qualquer experiência, seja ela cognitiva ou estética. Com efeito, Rancière contradiz, veementemente, o pressuposto de que uma dada categoria não seria, de antemão, capaz de realizar o que outra realiza, de que existam capacidades (seres pensantes) de um lado e incapacidades de outro e que a divisão do plano sensível já estaria, previamente, determinada e hierarquizada em função destas e outras aptidões e inaptidões. Esta distribuição do sensível (em parcelas de comunidade, conforme referido anteriormente) pressuporia e naturalizaria: a existência de uma distância entre os homens quanto às suas capacidades, seja em relação à capacidade de pensar, de agir ou de julgar; a distribuição antecipada das funções que, na vida, cada um cumpre desempenhar; a existência de fronteiras não transponíveis entre pessoas e comunidades, separando-as como em guetos, ainda que não demarcados geograficamente. Dentro de uma perspectiva estética, haveria os aptos e os inaptos a julgar.

O primeiro ponto parece ser o decisivo, englobando os demais: a separação ou a existência de uma distância entre dois seres pensantes quanto à sua capacidade de apreensão do mundo. Se estivéssemos considerando este processo de apreensão do mundo sob uma ótica cognitiva, dir-se-ia da lacuna entre conhecimento e ignorância. Infelizmente, a redução deste (suposto) hiato por vias pedagógicas mais protocolares ou irrefletidas reafirma o próprio hiato, na medida em que a sua superação (como hiato) implica, primeiro, a afirmação da sua existência. Nas palavras do autor,

The primary knowledge that the master owns is the “knowledge of ignorance”. It is the presupposition of a radical break between two forms of intelligence. This is also the primary knowledge that he transmits to the student: the knowledge that he must have things explained to him in order to understand, the knowledge that he cannot understand on his own. It is the knowledge of his incapacity. In this way, progressive instruction is de endless verification of its starting point: inequality.³⁰

³⁰ “O principal conhecimento que o mestre possui é o ‘conhecimento da ignorância’. É a pressuposição de uma ruptura radical entre duas formas de inteligência. Este é, também, o principal conhecimento que ele transmite ao aluno: o conhecimento de que ele precisa ter as coisas explicadas a ele para que possa entendê-las, o conhecimento de que ele não pode entender por si só. É o conhecimento de sua incapacidade. Neste sentido, instrução progressiva é a verificação permanente de sua premissa inicial: desigualdade [tradução minha]”.

Esta verificação permanente da desigualdade é o oposto da noção de emancipação. E emancipação, intelectual ou estética, é, para Rancière, “[...] the process of verification of the equality of intelligence”³¹. Isto não significa que todas as manifestações de inteligência sejam iguais, mas que existem condições de igualdade de inteligência em todas as manifestações, isto é, que não existem lacunas entre duas formas de inteligência. Para o filósofo, o homem

[...] can learn, sign after sign, the resemblance of that of which he is ignorant to that which he knows. He can do it if, at each step, he observes what is in front of him, tells what he has seen, and verifies what he has told. From the ignorant person to the scientist who builds hypotheses, it is always the same intelligence that is at work: an intelligence that makes figures and comparisons to communicate its intellectual adventures and to understand what another intelligence is trying to communicate to it in turn.³²

Este desenlace comunicativo se desdobra numa espécie de tradutibilidade. E o trabalho poético de tradução é a primeira condição de qualquer experiência, seja ela cognitiva ou estética. Compartilhar esta condição (de tradutibilidade) é revigorante para a esfera estética: dizer o que se sente, o que se pensa ou o que se vê sobre o que se vê, retirando do (seu) juízo qualquer presunção de distância ou de inadequação que o manteria apartado de outros (espectadores, obras de arte e/ou artistas). Vale explicitar que a livre comunicabilidade (livre de predeterminações objetivas) que se reclama no plano estético para fins de salvaguarda das obras não elimina iniciativas de caráter mais formalista, se for este o desejo do espectador: interessar-se pela história de uma obra ou de um

RANCIÈRE, Jacques. “The Emancipated Spectator”. Revista *ArtForum*, mar. 2007. p. 275. Disponível: <http://www.artforum.com/>.

³¹ “[...] o processo de verificação da igualdade de inteligência [tradução minha]”. RANCIÈRE, Jacques. “The Emancipated Spectator”. Revista *ArtForum*, mar. 2007. p. 275. Disponível: <http://www.artforum.com/>.

³² “[...] pode aprender, sinal após sinal, a semelhança daquilo que ele ignora com aquilo que ele sabe. Ele pode fazer isso se, a cada passo, observar o que está em frente a ele, contar aquilo que viu e verificar aquilo que contou. Do ignorante ao cientista que constrói hipóteses, é sempre a mesma inteligência que está trabalhando: uma inteligência que constrói imagens e comparações objetivando comunicar suas aventuras intelectuais e entender o que outra inteligência tentar comunicar por sua vez [grifo meu]”. RANCIÈRE, Jacques. “The Emancipated Spectator”. Revista *ArtForum*, mar. 2007. p. 275. Disponível: <http://www.artforum.com/>.

artista, se importar com a norma culta que (também) condiciona a presença de obras num espaço de exposição ou ter interesse pelas tendências estéticas que, então vigoram, dentre outras possibilidades. Como vimos, as obras que partilham o comum dos espaços de exposição mantêm a promessa de uma comunidade livre para julgar, posto que ao julgamento não se requer a recuperação de uma unidade, de um estado de coisas que se perdeu na separação da obra das condições que a viram nascer. Ao espectador é permitido fazer a sua poética na arte como na vida. Conforme nos sugere Rancière, uma comunidade emancipada é aquela de tradutores e de contadores de histórias³³.

Sendo fiel ao momento histórico escolhido para as considerações prévias acerca do espectador, as condições gerais favorecedoras da experiência estética no terreno das artes mudam, radicalmente, com a intervenção de Duchamp na Exposição dos Independentes de Nova York, em 1917. Em um mundo interessado no sentido objetivo das coisas — que se define pela eficácia e pela assertividade produtiva³⁴ —, os trabalhos vindouros de Duchamp, em especial, *A noiva despida por seus celibatários, mesmo* (ou *O grande vidro*), os seus ready-made, as obras dadaístas e a arte chamada conceitual, declaram o contrário: cabe ao espectador doar sentido à obra. Como nos lembra Octavio Paz, “Os ready-made foram um pontapé no ‘objeto de arte’ para colocar em seu lugar a coisa anônima que é de todos e de ninguém”³⁵. Neste contexto, um espectador emancipado, qual seja, um espectador autônomo em relação ao objeto de arte ratifica, a cada intervenção que realiza, a força inventiva da tradução. Ele não chega a constituir uma comunidade, já que o juízo é subjetivo, contingente e dissensual, mas é como se esta comunidade existisse: a comunidade dos que julgam e que proferem o seu juízo com liberdade imaginativa.

³³ RANCIÈRE, Jacques. “The Emancipated Spectator”. Revista *ArtForum*, mar. 2007. p. 280. Disponível: <http://www.artforum.com/>.

³⁴ Notadamente, o mundo décadas antes da Primeira Guerra Mundial.

³⁵ PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp: ou o castelo da pureza*. 3 ed. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 66.

Conclusão

5

Conclusão

Conclusões me parecem sempre provisórias. Ao dar início a este trabalho, perguntei sobre o lugar do espectador na arte contemporânea. O pressuposto era que o seu lugar fosse um lugar de salvaguarda de obras de arte e que esta salvaguarda se efetuassem mediante a sua capacidade de julgar, mais especificamente, mediante a emissão de juízos de ordem estética. Somado à capacidade humana de julgar, era necessário que o juízo se fizesse público ou se fizesse compartilhar. Por intermédio de juízos mútuos e da partilha pública desses juízos caberia ao espectador, ainda que não intencionalmente, proteger, preservar e garantir a integridade e a perenidade de obras artísticas. Conforme mencionado no primeiro capítulo da tese, a obra, permanentemente inacabada, “completa-se”, a cada vez e sempre, singular e contingentemente, pelo espectador que, em condições futuras, estabelece o seu valor permanente. Como devir, o espectador dissolve, recria e transforma a realidade obra.

Entretanto, é necessário lembrar, uma vez mais, que o solo conceitual sobre o qual nos movemos desde sempre se pôs como um simples requisito da razão. O conceito de *sensus communis* kantiano, a noção de um sentido comunitário, de uma faculdade de ajuizamento que é comum a todo homem e que em sua reflexão “[...] toma em consideração em pensamento (*a priori*) o modo de representação de qualquer *outro*, *como que* para ater o seu juízo à inteira razão humana [...]”¹ não é certeza, embora deva ser pressuposta e postulada como se fosse uma certeza. Neste sentido, a hipótese do compartilhamento de juízos estéticos como via de

¹ KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. As referências às citações de Kant serão dadas a partir da tradução acima citada, por meio de abreviação do título da obra, *CFJ* neste caso, seguida do número de página da segunda edição (marcada pela inicial B) da Akademie, conforme reproduzidas na lateral das páginas desta tradução. Neste caso, *CFJ*, B 157.

salvaguarda para obras de arte é, desde o início, uma hipótese não comprovável. Contudo, a exemplo da faculdade de juízo, a salvaguarda de obras de arte pela via do juízo deve ser pressuposta e postulada como se fosse uma certeza.

Com efeito, penso que esta condição (desde sempre sabida) não interferiu no desenvolvimento da tese. Mas a ênfase do trabalho, talvez, tenha pendido mais para a importância de se fazer partilhar o juízo e, com isso, para a relevância do lugar ocupado pelo sujeito do juízo de um ponto de vista político. De fato, a trama conceitual sobre a qual a tese foi construída é algo compacto. Seus componentes estão firmemente unidos, sendo difícil e, mesmo, desnecessário, dissociá-los para fins de esclarecê-los. Ao referir o espectador, estou referindo um sujeito que, por princípio, é dotado de uma faculdade de juízo; ao referi-la, faço menção (ainda que indiretamente) à pretensão de partilha desta faculdade com outros homens; a noção de partilha pressupõe o conceito pluralidade; a qualidade do que é plural supõe um espaço público para poder se efetuar. Conforme mencionado no terceiro capítulo deste trabalho, entre vocábulos, sentidos e situações de fato são diversas as noções que se interligam, superpõem e/ou fusionam, dentre elas, as de publicidade, pluralidade, julgamento, dissentimento, política, comunidade, partilha, sociabilidade e liberdade.

A noção de pluralidade está presente em toda tese. O espectador, em sua singularidade, é sempre plural. O juízo é pressuposto público, partilhável e portador de uma dimensão criativa que reconstrói o sentido da obra artística por meio do seu testemunho. Por sua vez, a condição pública e plural de enunciação do juízo, revela a importância política do julgamento estético.

Ao conceber as noções de juízo e de julgamento estético entrelaçadas às noções de sociabilidade e de humanidade, é como se Kant desse forma a uma espécie de princípio de comunidade. No segundo capítulo, disse que Kant constrói uma noção de corpo social, de comunidade, que se edifica sobre o comum de uma faculdade que compete a todo homem e que, neste sentido, os concilia em sua natureza humana e racional. Kant dá realce a um sentido comunitário que, em sua reflexão, cria espaços (de sociabilidade) que são públicos e plurais, onde o prazer

que cada um sente em relação a um objeto dado, supostamente, irrelevante se considerado em seu isolamento, “[...] aumenta quase que infinitamente o seu valor”² se for passível de comunicação universal. Tudo isso se constrói sobre a (suposta) fragilidade de um sentimento, de uma experiência que não se põe como certeza, como verdade ou que decorre de um saber objetivo sobre as coisas do mundo (porém, sempre, a partir de princípios). A “comunidade dos que julgam”, para que assim se constitua (e para que dela se espere a salvaguarda de obras de arte), demanda, sempre, a palavra do outro e o pensamento alargado. O domínio artístico, com sua linguagem poética de abertura para o mundo, evidencia um espaço de excelência a este modo de comunidade, na qual a imaginação ganha destaque, tendo na arte um espaço soberano para “partir em visita”³.

² *CFJ*, B 164.

³ ARENDT, Hannah. *Lições sobre a filosofia política de Kant*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993. p. 57.

6

Referências bibliográficas

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

ALMEIDA, Antônio Guido. "Sobre a especificidade e a autonomia do estético em Kant" (Fotocópia).

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. 3 ed. Tradução Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Lições sobre a filosofia política de Kant*. Tradução André Duarte de Macedo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

_____. *A vida do espírito*. 4 ed. Tradução 1º volume: Antonio Abranches e Cesar Augusto R. de Almeida; 2º volume: Helena Martins. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

_____. *A condição humana*. 10 ed. Tradução Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. *A condição humana*. 11 ed. Tradução Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. "As fontes da arte moderna". Tradução Rodrigo Naves. *Novos Estudos Cebrap*, Editora Brasileira de Ciências, Rio de Janeiro, n. 18, set 1987. pp. 49-56.

_____. *Arte e crítica de arte*. Tradução Helena Gubernatis. Lisboa: Estampa, 1988.

_____. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. 2 ed. Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

- ARNHEIM, Rudolf. 16 ed. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- AUDI, Robert (Dir.). *Dicionário de filosofia de Cambridge*. Tradução João Paixão Netto, Edwino Aloysius Royer et al. São Paulo: Paulis, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAYER, Raymond. *História da estética*. Tradução José Saramago. Lisboa: Estampa, 1978.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Tradução Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BOMFIM, Gustavo Amarante. Apostila *Notas de aula sobre Design e Estética*. Rio de Janeiro, jan 2001. Trabalho inédito.
- BRANQUINHO, João, MURCHO, Desidério e GOMES, Nelson Gonçalves. *Enciclopédia de termos lógico-filosóficos*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BUNNIN, Nicholas e TSUI-JAMES, E. P. (Orgs.). *Compêndio de filosofia*. Tradução Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Loyola, 2002.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. 2 ed. Tradução Paulo José Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. Tradução Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CAYGILL, Howard. *Dicionário Kant*. Tradução Álvaro Campos. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- CHANGEUX, Jean-Pierre. *Razão e prazer: do cérebro ao artista*. Tradução Sylvie Cnnape. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. Tradução de Waltensir Dutra et al. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. Tradução Germiniano Franco. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2000.

DELEUZE, Gilles. “A idéia de gênese na estética de Kant”. *A ilha deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2002. pp. 79-97.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DEWEY, John. *Arte como experiência* [últimos escritos, 1925 – 1953]. Organização Jo Ann Boydston. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Editora Objetiva Ltda. Versão 2.0a, abril 2007. Software disponibilizado para ambiente Windows.

DUARTE, André. *O Pensamento à Sombra da Ruptura: Política e Filosofia em Hannah Arendt*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

DUCHAMP, Marcel. *The writings of Marcel Duchamp*. New York: Da Capo Press, 1989.

_____. “O ato criador”. BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. Tradução Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 2004. pp. 71-74.

DUVE, Thierry de. *Kant after Duchamp*. 2 ed. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1997.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FERRY, Luc. *Homo Aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. Tradução Eliana Maria de Melo Souza. Editora Ensaio.

FIGUEIREDO, Virginia de Araujo. “O gênio kantiano ou o refém da natureza”. *Impulso – Revista de Ciências Sociais e Humanas*, UNIMEP, Piracicaba, v. 15, n. 38, set./dez. 2004.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 12 ed. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2005.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. 16 ed. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1995.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. 3 ed. Tradução Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GUYER, Paul. “Los principios del juicio reflexivo”. Tradução Efraín Lazos Ochoa. *Dianóia*, Instituto de Investigaciones Filosóficas. Universidad Nacional Autónoma de México, México, n. 42, ano XLII, 1996. pp. 1-59.

_____. *Kant and the claims of taste*. Cambridge: Cambridge University, 1997.

_____. (Ed.). *Kant's Critique of the Power of Judgment: Critical essays*. Cambridge: Cambridge University, 1998.

_____. (Ed.). *The Cambridge Companion to Kant and Modern Philosophy*. Cambridge: Cambridge University, 1998.

_____. *Values of Beauty: historical essays of aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

_____. *Kant*. Routledge, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70.

HOBSBAWM, Eric J. *A era dos impérios: 1875 – 1914*. 7 ed. Tradução Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

HOBSBAWM, Eric J. *A era dos extremos: o breve século XX: 1875 – 1914*. 2 ed. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HORNBY, A. S. *Oxford advanced learner's dictionary*. 4 ed. Oxford, England: Oxford University Press, 1982.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Disponível: <http://houaiss.uol.com.br/>.

- ISER, WOLFGANG. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução Johannes Kretschner. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* Tradução Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo, RS: Unisinos, 1999.
- KANT, Immanuel. *Duas introduções à Crítica do Juízo*. Organização Ricardo Ribeiro Terra. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- _____. *Crítica da Razão Pura*. Tradução Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 5 ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2001.
- _____. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- _____. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- _____. *Crítica da Razão Prática*. 2 ed. Tradução Valerio Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Tradução Paulo Quintela. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2008.
- _____. *O conflito das faculdades*. Tradução Artur Morão. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008. Disponível: <http://www.lusosofia.net/>.
- KIVY, Peter (Org.). *The Blackwell guide to aesthetics*. Oxford, England: Blackwell Publishing Ltd, 2004.
- KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- KRAUSS, Rosalind. “Marcel Duchamp ou o campo imaginário”. *O fotográfico*. Tradução Anne Marie Davée. Editorial Gustavo Gili. pp. 76-93.
- MARQUES, António. “A Terceira Crítica como Culminação da Filosofia Transcendental Kantiana”. *O que nos faz pensar*, Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, Rio de Janeiro, n. 9, out. 1995. pp. 5-27.

MEYER, Philippe. *O olho e o cérebro: biofilosofia da percepção visual*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 2002.

MORA, José Ferrater. *Diccionario de filosofia*. 5 ed. Tomos I e II. Argentina, Buenos Aires: Sudamericana, 1965.

OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho de. “O juízo na experiência estética contemporânea”. *XIV Encontro Nacional de Filosofia*. Águas de Lindóia, SP, 2010.

OSORIO, Luiz Camillo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. “Da arte e do espectador contemporâneos: contribuições a partir de Hannah Arendt e da Crítica do Juízo”. *O que nos faz pensar*, Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, Rio de Janeiro, n. 29, mai. 2011. pp. 219-234.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp: ou o castelo da pureza*. 3 ed. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: filosofia e política*. Tradução Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. 2 ed. Tradução Lílían do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. “The Emancipated Spectator”. *Revista ArtForum*, mar. 2007. pp. 271-280. Disponível: <http://www.artforum.com/>.

_____. “The misadventures of universality”. BACKSTEIN, Joseph, BIRNBAUM, Daniel e SVEN-OLOV, Wallenstein (Eds.). *Thinking worlds: The Moscow conference on philosophy, politics, and art*. Sternberg Press, 2008.

_____. *Aesthetics and its discontents*. Tradução Steven Corcoran. Polity Press, 2009.

_____. *O Inconsciente Estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *The Emancipated Spectator*. Tradução Gregory Elliot. London: Verso, 2009.

_____. *Dissensus: on politics and aesthetics*. Tradução Steven Corcoran. London: Continuum, 2010.

_____. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ROHDEN, Valerio. “O sentido do termo ‘Gemüt’ em Kant”. Revista *Analytica*, v. 1, n. 1, 1993. p. 61-75.

STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da arte moderna*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

STEINBERG, Leo. “A arte contemporânea e a situação do seu público”.

BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. Tradução Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 2004. pp. 241-262.

SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico: Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

TERRA, Ricardo R. “Kant: entusiasmo e revolução”. Revista USP, mar./abr./mai. 1989. pp. 37-43.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. Tradução Maria Teresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VILLA, Dana R. *Arendt and Heidegger: the fate of the political*. Princeton: Princeton University, 1996.

Apêndice

Apêndice

As pinturas possuem tamanhos proporcionais entre si.



Fonte, 1917.
Marcel Duchamp.

Página 21.



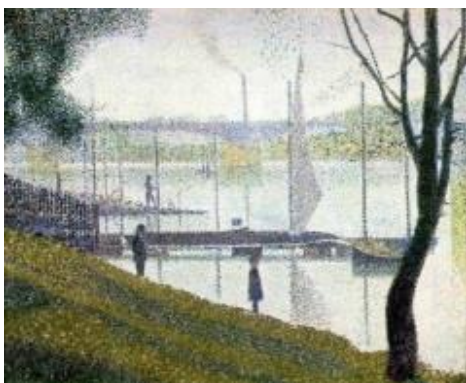
O grito, 1893.
Edvard Munch.
Óleo sobre tela,
91 x 73,5 cm.
Galeria Nacional, Oslo.

Página 31.



Mãos em negativo.
Pech Merle,
França.

Página 36.



A ponte de Courbevoie, 1886-7.
Georges Seurat.
 Óleo sobre tela,
 46,4 x 55,3 cm.
 Courtauld Institute Galleries, Londres.

Página 46.



Vapor numa tempestade de neve, 1842.
Joseph Turner.
 Óleo sobre tela, 91,5 x 122 cm. Tate Gallery, Londres.

Página 49.



Baile no Moulin de la Galette, 1876.
Pierre Auguste Renoir.
 Óleo sobre tela, 131 x 175 cm. Musée d'Orsay, Paris.

Página 50.



Serradores, pré-1890.
Katsushika Hokusai.
 Cromotipia, 24,2 x 36,4 cm.

Página 50.