discurso

Revista do Departamento de Filosofia da USP

e-ISSN 2318-8863

53(2)

AGOSTO 2023

FFLCH FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

USP

Universidade de São Paulo | USP

Reitor Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior
Vice-Reitor Prof.ª Dr.ª Maria Arminda do Nascimento Arruda

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas | FFLCH

Diretor Prof. Dr. Paulo Martins
Vice-Diretora Prof.ª Dr.ª Ana Paula Torres Megiani

Departamento de Filosofia | DF

Chefe Prof. Dr. Alberto Ribeiro Gonçalves Barros
Vice-Chefe Prof. Dr. Alex de Campos Moura





discurso

Revista do Departamento de Filosofia da USP

e-ISSN 2318-8863

53(2)

AGOSTO 2023

FFLCH FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

USP

discurso

Revista do Departamento de Filosofia da USP – Vol. 53 – nº 2 – agosto de 2023
235 p.
ISSN 0103-328X | e-ISSN 2318-8863

Conselho editorial

Carlos Alberto Ribeiro de Moura (USP)
Danilo Marcondes (PUC – RJ)
Francis Wolff (ENS – Paris)
Franklin de Mattos (USP)
Guido de Almeida (UFRJ)
Márcio Suzuki (USP)
Maria Lúcia Cacciola (USP)
Maria Sylvia de Carvalho (USP/ Unicamp)
Marilena de Souza Chaui (USP)
Michel Paty (Universidade de Paris VII)
Milton Meira do Nascimento (USP)
Oswaldo Chateaubriand (UFRJ)
Otília Beatriz Fiori Arantes (USP)
Paulo Eduardo Arantes (USP)
Raul Landim Filho (UFRJ)
Rubens Rodrigues Torres Filho (USP)
Scarlett Marton (USP)

Editor responsável Pedro Paulo Pimenta (USP)

Editor executivo Pedro Fernandes Galé (UFSCAR)

Editoria de resenhas Pedro Fernandes Galé (UFSCAR) e Pedro Paulo Pimenta (USP)

Editora convidada Fernanda Proença (UFMG)

Bibliotecária assessora Adriana Ferrari

Secretaria executiva Marie Marcia Pedroso (USP)
Susan Thiery Satake (USP)

Revisão Dario Galvão (USP | UNIVERSIDADE DE PARIS I)
Lara Pimentel Figueira Anastácio (USP)
Pedro Nagem de Souza (UNICAMP)

Assistência editorial e Projeto gráfico Ciro Lourenço (USP | UNIVERSIDADE DE PARIS I)
Juliano Bonamigo Ferreira de Souza (UCLouvain/FNRS)

Imagem da capa *Planos em Superfície Modulada nº 2* (1956), de Lygia Clark
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP)

Endereço para correspondência Departamento de Filosofia – FFLCH – USP
Av. Prof. Luciano Gualberto, 315
CEP 05508 900
Cidade Universitária
São Paulo | SP | Brasil
Endereço eletrônico: http://filosofia.fflch.usp.br/publicacoes/discurso
E-mail: revistadiscurso@usp.br

Licença: Creative Commons Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0
Licence: Creative Commons Attibution-NonComercial-ShareAlike 4.0

Sumário

Artigos

Descontinuidade e Deslocamento: a pesquisa universitária 6
Leon Kossovitch

Questões sobre a percepção sensível em Tomás de Aquino: consciência sensível e similitude intencional 14
Raul Landim Filho

A centralidade da arte para a *Crítica da faculdade do juízo* 46
Vladimir Vieira

Metafísica, sonhos e ficção. Kant e os espectros 60
Walter Menon

A estética em Karl Philipp Moritz: entre a psicologia e a autonomia da obra de arte 84
Pedro Augusto Franceschini

A influência fregeana na filosofia da arte de Arthur Danto 100
Anderson Bogéa

Dialética entre os sentidos positivo e negativo da dessacralização da arte . . . 120
Bruno Guimarães

Filosofia da arte como metacrítica: Algumas questões a partir de Noël Carroll 132
Daniel Pucciarelli

Arquitetura reflexiva entre expressão e desenho na estética de Kant 148
Miguel Gally

Ouvir, sentir e compreender: sobre o papel das emoções na experiência estético-musical 160
Gerson Luís Trombetta

Ajuizamento e prazer – ou sobre "a chave da crítica do gosto". Notas sobre o § 9 da terceira *Crítica* 176
Ricardo Barbosa

Os pássaros e o vírus: Hitchcock na pandemia 186
Pedro Duarte

Discurso em resenha

O conflito civil e lei na obra de Maquiavel, entre interpretações republicanas e liberais: um comentário ao *Maquiavelianas* de Sérgio Cardoso 200
Maria Isabel Limongi

A arte e sua sombra: o que é contemporâneo na nova exposição do Acervo do MAC-USP 208
José Bento Machado Ferreira

Entrevista

Entrevista com Carlos Matuck 225
Por *Yuri Ulbricht e Pedro Galé*

Artigos

10.11606/issn.2318-8863.discurso.2023.215677

Descontinuidade e Deslocamento: a pesquisa universitária[1]

Leon Kossovitch
USP

As publicações, bancas, conferências, orientações, aulas, o conjunto enfim das atividades requeridas pelo currículo oficial, cuidado por Marie Pedroso e Ruben Dario, registram a sucessão dos acrescentamentos, em que as mudanças se mostram dirigidas pelo ideal muito prático das avaliações. Com isso, os tropeços, reditas, desvios e abandonos dispensam consideração, pois apagados pela clareza das exigências da eficácia profissional. Afastam-se as elucubrações da razão não rotineira de pesquisa, sustentadas por hipóteses desejosas de precisão, mas em que o tateamento, não se referindo, aqui, a nebulosa psicologia da invenção, compromete o ideal da produção e o conexo do controle do pensamento. Rebatendo-se as demandas práticas no plano das formalizações fundantes, não há como não as remeter à lógica da não contradição, recorrendo-se ao adágio de Newton da Costa, no qual o computador não passa de um débil mental ideal, apto para, em um tempo infinito, demonstrar todos os teoremas da teoria baseada nesse princípio. O adágio expõe como pseudo-revolucionária a afirmação da tecnologia ligada à inteligência artificial por esta estar contida nos limites predeterminados pela otimização dos resultados. Acresça-se a esta recusa da praticidade autossuficiente aquela de extração nietzschiana, por sua aversão ao bem-pensante, alegorizado pelo funcionário prussiano, a um só tempo obediente e, etimologicamente, idiota na satisfação dos progressos próprios sem sobressaltos.

Idealizados porque circunscritos por exigências de eficácia, aplicação e aplicado têm o mesmo estofo, harmonizando-se a tecnologia e a demanda na produção comandada pelo algoritmo. Esse dispositivo de eficiência implica, embora remotamente ao executante e ao usuário, a referida lógica da não contradição, modelo dos crivos que filtram procedimentos que excluem, por inassimiláveis, os inconsistentes

[1] Conferência proferida no salão nobre da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo aos 15 de março de 2023, por ocasião da recepção do termo de outorga do título de Professor Emérito por essa mesma instituição.

lógicos que, entretanto, a noção de heterogeneidade acolhe como espécies não axiomáticas. Irredutíveis à lógica simplista operante na mais complexa das tecnologias, os inconsistentes e mais heterogêneos, por eliminados, multiplicam-se sem conta e sem rosto: alheios à homogeneidade semântica e sintática, fintam eles o dispositivo com proposições incompatíveis e, onticamente, com mistos de elementos e estados, como os fechados e abertos, os sólidos e fluidos, ilocalizáveis em razão da zona de indeterminação que os conceitua. Nas pinturas chinesas de presentes matrimoniais, peixes e água juntam-se na figuração da plenitude da conjunção sexual, em que o prazer do casal ainda se alegoriza no gozo que cada qual tira do elemento em que nada. Na classe pictórica do par de peixes, de um preto e de um vermelho, do que tem o corpo compacto e do que o tem flexibilíssimo na cauda tripartida e cuja parte mais longa evanesce em uma zona inacessível do fluido, o fim da cauda vermelha e o início da água conspiram na faixa de indeterminação quanto aos extremos. Exemplo análogo provém dos problematizadores antigos, nos quais o vinho lançado ao mar nele se vai diluindo até seu indeterminado desaparecimento, oscilação que se lê em Leibniz com o dilema sobre a quantidade de cabelos definidora da calvície, ou ainda na matemática em suas definições de limite e ponto de acumulação, fecundíssimos na construção da análise infinitesimal. Nesses exemplos, o evanescente põe em xeque o princípio de não contradição, ainda que este último pertença à axiomática.

Desinflando-se os mitos da tecnologia da inteligência artificial, patenteiam-se os efeitos dessa indústria sobre os trabalhadores desempregados, aos quais os bonachões bem-pensantes aconselham a se reciclar, mas também sobre os investigadores que outros sabichões embalam no conformismo tido por comodidade da informação, alegação justificativa das rotinas sufocantes do pensamento. Insubmisso, porém, o heterogêneo, como intruso, lança a razão no indeterminado e diversíssimo. Por sua intromissão, o arco temporal das investigações sustém-se na descontinuidade do que insiste contra os engodos da memória e suas turvas representações de um havido, preservando os marcos com os quais se abrem os sulcos em que aparecem os autores, que ativam, como na política, os discursos. Rara na prática política, a interlocução autoral assinala os lances que não pertencem unicamente a quem escreve ou fala, pois traz a alteridade que combate o identificatório e o fusional, em benefício do arrimo que impede os deslizamentos, quando não, as avalanches das representações narcísicas. Instanciado o princípio de realidade que liga as representações expansivas e tumultuárias do prazer, o autor, como interlocutor, situa-se em dois tempos.

O balizamento na interlocução impede as derivas mnêmicas, diversificando-se as suas modalidades: ela ensina, investiga, debate, pergunta, dialoga, corrige, aprende, ressaltando-se entre os interlocutores tanto as muitas espécies de escritores, quanto as

de artistas, pintores, desenhistas, gravadores, fotógrafos, filmadores, escultores, ceramistas. As artes e letras concordam, discordam, interrompem na interlocução, quando associadas ao heterogêneo na discursividade expositiva da diferença entre o presente e o passado, não, porém, ao homogêneo, quando a discrepância temporal tende a se anular. Obstando as derivas da memória promotoras do eu, os interlocutores, à margem da identificação e da fusão, tampouco se tocam, operante a zona de indeterminação, que implica outros conceitos, como o do tendencial na alteridade e do tensivo a este associado. Estes, na tendência tensiva de termo a termo, nada acomodam na intransitividade como estagnados: a negação das duas qualidades entroniza o que, por um lado, se fecha sobre si e, por outro, o que se mantém no vazio prazenteiro na autossuficiência do fechamento. As duas entronizações, atribuídas à resistência ao tendencial e ao tensivo, impedem o balizamento, uma das faces do simbólico na interlocução, que faz o discurso fluir sem identificações e fusões, por um lado, e sem solidões e suficiências, por outro. A zona de indeterminação, enfim, suspende discursos, como na saída dos dialogantes na teatralidade do Sócrates platônico.

Pelo simbólico, as derivas não se impõem à interlocução na dissimetria dos tempos porque as zonas de indeterminação separam infinitesimalmente os corpos e os mantém tensionados nas tendências atrativas, afastando todas as espécies de conjunções, como as sobreposições, os encavalamentos, as fusões, assim como as de substituições na presença dos interlocutores pelas quais a voz de um abafa a do outro com o atravessamento do limite, efeito que também anula a suspensão das falas, como as terminais do diálogo platônico. A outra modalidade de interlocução desconsidera as fabulações do tempo, salva das facilitações afetivas da memória, distinguindo a correção, que incide, como crítica, nos conceitos da filosofia e da ciência e, como censura, nos preceitos da retórica, da poética, da opifícia e mais. Aristarco, na *Epístola aos Pisões*, ou *Arte Poética*, corrige, proclamando, insistente, o cálamo como amigo dos poetas, à diferença do travesseiro de Plínio, o Moço, que protege o escrito de uma publicidade prematura. Esses exemplos circulam nas letras até que a fúria do vagalhão romântico destroce as doutrinas para dar à luz a Estética e seu eu sentimental, alheios, não etimologicamente, à *Estética* de Baumgarten, que reúne a retórica e a sensação, *aísthēsis*, que lhe dá o nome, pois borrifados pela espuma da arrebentação que respinga nas anotações do Stendhal das aulas de pintura recebidas na Itália da alba do século XIX. Não intervém, porém, na interlocução corretiva antes desses Romanos, Aristóteles com a *Retórica* e a *Poética*, assim como os putativos escritos de Douris e Apeles com a pintura, não se trazendo, aqui, os passos disseminados como pré-alexandrinos, voltados para as doutrinas de artes, que valem como seus antecedentes históricos. Gesto em sentido inverso na interlocução aparece na figura epidítica dos exórdios dos tratados que capturam a benevolência dos

leitores, amplificada nos séculos XVI e XVII. A correção dispensa a zona de indeterminação, fazendo os interlocutores permutar no ensinamento, no debate, no que, por vezes, eles se mostram protagonistas. Expansão da doutrina se nota na noção de proveito: articuladora suprema, quando se evidencia associadora de preceitos e técnicas, põe ela em relação arte e moral, que se interceptam e, já além do uso, as hipóstases do Um, do Bem e do Belo plotinianas, diversamente visadas pela alma, à qual orientam.

O simbólico na marcação por heterogêneos e a bifurcação não separativa dos homogêneos, tanto segundo o correto nas doutrinas de artes e letras, quanto segundo o ordenado nas leis divinas e parte das naturais, divide heuristicamente a interlocução. Separados os interlocutores tensivos e tendenciais do passado, os heterogêneos inscrevem o simbólico na memória em oposição às derivas nos afogamentos em espelhos. Falar ou escrever sobre os tópicos acima enumerados não só faz rejeitar o currículo do homem-função e o correlato apagamento de qualquer multiplicidade, como, principalmente, desprezar as insistências do Narciso embevecido ou as do Héracles façanhudo, sombras de que todo autor se livra ao opor as zonas de indeterminação às imposturas da memória configuradoras de não poucos monumentos. O pudor, todavia, não basta para suprimir as mistificações, visto que a idiotice de um próprio supositivo se dissolve no mar que recebe o pensamento alheio e que o concurso da boca e da mão expõe como nada proprietário. Embora tal procedência nem sempre se apreenda, o pensamento amassado, amarfanhado, encarquilhado, aumenta a estimação do sabidamente alheio no papel passado. Entrando-se nos dois ramos da bifurcação, movimento que admite a mutação do intocável no doutrinariamente manejável, segue-se a via do indisputável pelos adeptos das leis das religiões do Livro e da parte da ciência que tem nelas as metáforas das coerções exercidas pelas regularidades, como as causais, as probabilistas, outras, também chamadas "métodos" no império iluminado das funções. No outro ramo, distanciadas a teologia e a matemática dedutiva, as ciências investigam com hipóteses, assim como as artes, com tentativas e erros, evidenciando que, mesmo as axiomáticas e as retamente regradas não fogem das comprovações de muitas espécies que as cancelem.

A dissimetria entre o presente e o passado, como mnêmica, não se aplica aos saberes das vias bifurcadas, mas às derivas que, vedadas pelas zonas de indeterminação, fabulam. Turvando as miragens dos agenciamentos com essas zonas, o simbólico os tensiona nas tendências e segrega os autores, ou enunciadores. Operadores na linguagem, os autores recortam-se na interlocução como singularidades na generalidade dos enunciados claros das doutrinas e ciências, precedendo, assim, o discurso proferido com ordens, preceitos e conceitos, os quais, por sua vez, investem-nos com seus emblemas de sapiência no protagonismo que contracena com quem escreve. Com esse

poder, o autor curricular empresta seus atributos aos silenciados para que partes presumidas de seus discursos se façam ouvir e ler para além do currículo que os desconhece, apagamento que se dissemina, mesmo quando se oferecem agradecimentos aos interlocutores, os quais encenam a troca como plena. Não se censura, porém, o autor que expressa gratidão pelo apoio recebido na diversidade das espécies de interlocução, gesto que não dá conta da complexidade das contribuições, que, não raro, operam como idas e vindas. Esses discursos, havendo troca, sucedem-se, modificam-se, entrelaçam-se, acumulam-se, em contraste com o conforto idealista que remete tudo à universalíssima "cultura", reduzida à tecelagem do contexto de um texto, chaneza da petição de princípio em que se aduz um sabido ao que se sabe, mas que se finge não saber. Contrasta com esse angelismo o dificultoso da interlocução com quem, investido pelos emblemas do saber, tem de recebê-los polidos.

Há interlocuções que, remotas, solicitam empenho para afastar identificações e fusões por meio das zonas de indeterminação, decisivas na elisão das ficções das memórias de vida em benefício das construções em pesquisas; nada a estas acrescentando mnemicamente, elas também trancam os autores no teatro fabuloso que sufoca os contributos requeridos pela instrução. Sólidos, porém, os autores têm a nitidez modificada pela distância temporal do pesquisado, apartamento que, entretanto, não os hierarquiza, operante a adequação da investigação aos tempos, ora direta e sem intercorrências, ora indireta, sem que estas todavia anuviem a nitidez, pois compensam a lonjura com as qualidades de que o próximo carece. Estabilizados o próximo e o distante, também os discursos, superando a dissimetria mnêmica, firmam-se à luz dos saberes dispostos nos ramos da bifurcação. Efetuada pela homogeneidade, a nitidez não achata, porém, a interlocução, que os meandros, sobreposições e entraves do discurso memorante explicitam como geratriz tateante na invenção. Mas as dificuldades das matérias, pendentes em parte dos tempos, a estes não se reduzem, uma vez que o ajustamento do declarante ao que convém ao declarado, apoiando-se nos saberes da bifurcação, move, como heurística, o pensamento além do sabido, embora, pela analogia, conforme à ordem.

Publicado em 1971, o artigo sobre o método de Mário de Andrade nas artes plásticas, analisando os conceitos fundamentais de sua Estética, ressalta o de empenho, distinguido por Gilda de Mello e Souza em curso do Departamento de Filosofia em 1968. Com "arte interessada", o campo conceitual sofre inflexão sociológica e política, que Gilda associa à obra de Luigi Pareyson, empenho que se rebate na atualidade com a comparação dos tempos de Mário e dela com o presente, no qual "interesse" significa taxa de juros e rentabilidade em arte-investimento, vulgaridade que, tendo por centro desde os anos 1960 os EUA, difunde-se no império capitalista, paradigmático no fabricante francês de bolsas e detentor de muitos ativos, que se

exibe com arrogância superior à dos reis do Antigo Regime. A esta atualidade farsesca, contrapõe-se a pesquisa dos inícios, com o convite de Gilda visante à análise em artigo de alguns conceitos centrais da história da arte de Ernst Gombrich interpretados pela lógica de Nelson Goodman, concernido pela transposição da subjetividade psicológica para o campo das definições formais com ênfase nas noções de representação e expressão. Por deixar de fora a arte empenhada, o mero rebatimento da psicologia em lógica desperta as falas políticas do tempo, ligando-se a matemática recente ao desenvolvimento das armas empregadas pelos EUA na hecatombe do Sudeste Asiático, resumida em "Guerra do Vietná". A interlocução desses dois artigos com o pensamento de Gilda de Mello e Souza não exclui marcas precedentes: embora dos inícios dos anos 1960, o curso de Arquitetura na Escola de Engenharia do Triângulo Mineiro, dirigido pelo erudito professor Germano Gultzgoff, ensina rudimentos do projeto, como também de história da arquitetura, cuja incidência no artigo sobre Mário de Andrade, embora remota, se reconhece no balizamento prévio de alguns percursos.

O próximo e o distante operam conjuntamente na interlocução: no mestrado de 1970, o *Nietzsche* exposto provém, remotamente, dos primeiros contatos com sua obra em Uberaba, via amatória que os atenua na dissertação, pois alterados pelo estudo próximo no tempo, o qual, entretanto, não apaga alguns dos sulcos então abertos; subsistem eles com os literários, Kafka, Hamsun e com os da participação muda no restrito círculo de debatedores de trechos lidos por Mário Palmério, a seguir reunidos por ele em *Chapadão do Bugre*. Como a arquitetura e a história da arte dos inícios universitários, as leituras incipientes, como as de Nietzsche, fincam as balizas dos estudos subsequentes, não temática, simbolicamente. Em claro contraste, ressalta a interlocução próxima da professora Marilena Chauí, que ultrapassa a orientação corretiva ao discutir de perto as dificuldades conceituais surgidas no rápido trabalho. Ainda com Marilena Chauí, mas seguindo outra direção, repercutem os debates promovidos em seus seminários com intelectuais e políticos de diversas orientações no auge da ditadura. Orais, estes, como os das exposições literárias, balizam caminhos, como o fazem as leituras da grande biblioteca socialista naqueles anos. No campo dos conceitos, o de força, pensada pela política como poder, opera, axial, em Nietzsche desde a *Gaia Ciência*; tomada à física divulgada no tempo por Helmholz ou Mach, que também marcam o Freud inicial, a força emblematiza os estudos dos diversos ramos da física e suas aplicações na Escola de Engenharia de Uberaba, ressaltando no ensino o muito engenhoso professor Vicente Marino Jr.: as vias abertas por esse campo, ao qual se anexam partes da matemática, ainda hoje operam em análises diversas, com a prevalência de visada heurística.

Exemplo de descontinuidade e deslocamento em pesquisa provém da tese sobre Condillac: para além da sobreposição de camadas e do contraste entre o propínquo e o longínquo, ela evidencia um campo de torções, inversões, intrusões, supressões, fraturas, enfim, de metamorfoses por estas operadas à margem dos critérios prescritos de eficiência discursiva. Orientado por Marilena Chauí, este doutoramento surpreende com a imprevista substituição de Leibniz por Condillac. Mas a brusquidão se entende: bloqueado por impasses só ulteriormente atribuídos ao anacronismo, do qual não se esquivam as contribuições leibnizianas de Michel Serres e Gilles Deleuze, a pesquisa não faz senão repetir, oca, os enunciados paradoxalmente suscitados pelo maravilhoso do *Aleph* de Borges. Mas a superação do anacronismo só se aclara com a explicitação dos impedimentos pela revelação das teologias em guerra como referências da metafísica leibniziana e pelo afloramento da retórica operante em seu discurso, lugar-comum soterrado desde o Romantismo. Começando a se desvendar com a hipótese da existência de uma disciplina do século XVII equivalente à semiologia dos anos 1960-1970, a visada se confirma com a leitura de textos dos fins dos anos 1970 de Tzvetan Todorov, estudioso das ciências da linguagem, logo, de sua história, o qual se liberta do anacronismo por dá-la concluída no salto do século XVIII ao seguinte. Surge em Todorov a obra de Condillac, logo cedida à pesquisa pela professora Alayde Taveiros, da Faculdade de Economia da USP, que o lê, pois estuda seus contemporâneos, tendo em vista os Fisiocratas e, especialmente, Quesnay e seu *Tableau*. Com a extensão das leituras para além da retórica de Condillac às suas filosofia e história, esboça-se a tentativa de uma compreensão de seu pensamento. Nessa linha, decisivamente, a redação da tese conta com a interlocução do professor João Hansen, que excede os limites da revisão ao discuti-la e acrescentar-lhe referências latinas e portuguesas dos séculos pré-românticos. Finalmente, intrometem-se na tese as artes das Luzes e seus rebatimentos históricos, acrescentando-se a elas a contribuição da antropologia e arqueologia soviéticas para as relações das artes da Ásia dita "Central" e da política com o exemplo turcomeno que põe em paralelo os tapetes e os poderes nos diversos grupos étnicos, como realçados na análise moshkoviana.

10.11606/issn.2318-8863.discurso.2023.215678

Questões sobre a percepção sensível em Tomás de Aquino: consciência sensível e similitude intencional

Raul Landim Filho
UFRJ

RESUMO

Meu objetivo neste artigo é analisar e articular as principais noções da percepção dos sentidos externos segundo Tomás de Aquino: recepção da forma sem matéria, recepção intencional da forma, consciência sensível e similitude sensível intencional. Como eu mostrarei, essas noções conectadas à função do Senso Comum, são os alicerces do realismo tomista.

PALAVRAS-CHAVE

Tomás de Aquino; percepção sensível; recepção intencional da forma; consciência sensível; similitude intencional.

ABSTRACT

My aim in this article is to analyze and to articulate the main notions of external sense perception according to Thomas Aquinas: reception of form without matter, intentional reception of the natural form, sensible awareness and intentional sensible similitude. As I will show, these notions connected to the function of Common Sense, are the foundations of Thomist realism.

KEY WORDS

Thomas Aquinas; sense perception; reception of natural form; sensible awareness; intentional sensible similitude.

I. Introdução

O objetivo deste artigo é explicar, na perspectiva de Tomás de Aquino, aspectos da percepção sensível que justificariam a tese da similitude intencional entre as sensações e as qualidades reais de objetos externos singulares, que são as suas causas. Esta tese se baseia na concepção de Tomás sobre a natureza do sentir, que é caracterizado como uma alteração *espiritual* ou intencional, isto é, como uma recepção passiva da forma sem matéria de um objeto sensível por uma faculdade dos sentidos externos[1]. Essa definição preliminar envolve inúmeras questões e é apenas, como veremos, um aspecto das notas que caracterizam a sensação. Dessa definição preliminar, associada a outras teses, são extraídas algumas consequências que explicam a função da noção de *species* sensível, a tese da identidade formal entre a forma que especifica e atualiza a faculdade sensível dos sentidos externos e a forma do objeto externo (que é a causa da forma que atualiza a faculdade sensível) e finalmente é justificada a tese da similitude intencional.

Tomás aborda a questão da percepção sensível analisando basicamente os textos canônicos de Aristóteles, em especial, seus comentários sobre o *De Anima*[2] e sobre o *De Sensu et Sensato*[3]. O resumo das suas análises é exposto em poucos artigos da *Suma Teológica* e também em textos dispersos na sua obra. Seus comentários explicitam e algumas vezes prolongam o que já fora formulado por Aristóteles e debatido pela escola aristotélica.

A descrição da sensação em Tomás envolve uma ação causal de corpos, isto é, das qualidades ou propriedades acidentais de algo singular exterior que, pela mediação de intermediários corporais[4], imprimem nos órgãos corporais dos sentidos externos a forma destas qualidades. Recebida passivamente, mas sem matéria, ou então por uma *certa alteração*, espiritual ou intencional, a forma atualiza as faculdades sensíveis dos órgãos corporais.

As faculdades sensíveis dos sentidos externos são conhecidas: a visão, a audição, o olfato, o sabor e o tato (o sabor seria uma espécie particular de tato). São estas

---

[1] Ver Aristóteles, *De l'Ame*, II, c. 12, 424 a ss., com tradução e notas de E. Barbotin, 1966. Usaremos também a tradução em inglês de J. A. Smith *On the Soul* em *The Complete Works of Aristotle*, 1986, p. 641-692 e Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, I. q. 78, a. 3, 2002.

[2] *Sentencia Libri De Anima* em *Sancti Thomæ de Aquino. Opera Omnia*, ed. Leonina, tomo XLV, 1, 1984.

[3] *Sentencia Libri De Sensu et Sensato*. *Tractatus I, De Sensu Exteriori* em *Sancti Thomæ de Aquino. Opera Omnia*, ed. Leonina, tomo XLV, 2, 1985. (Doravante *De Sensu et Sensato*). Usaremos para as citações do texto de Aristóteles sobre a "Sensação e o Sensível, a tradução de J. I. Beare, *Sense and Sensibilia* (em *The Complete Works of Aristotle*, 1986, p. 693-713).

[4] Como mostraremos no final do artigo, o tato não tem intermediários.

cinco, e somente estas, segundo o que Aristóteles pretendeu ter demonstrado no *De Anima*[5] (III, c. I, 424 b 22).

Os objetos dos sentidos externos são classificados em sensíveis próprios, sensíveis comuns, considerados sensíveis *per se*, e em sensíveis por acidente. O critério para identificar os sensíveis *per s*e é formulado nos *Comentários ao De Anima*: tudo o que é sentido em razão de modificar um órgão sensível é um sensível *per se*[6].

Cada faculdade dos sentidos externos de um órgão corporal tem seu objeto próprio. Tomás classifica artificialmente as faculdades dos sentidos externos segundo o tipo de alteração que sofrem: todas elas sofrem uma alteração intencional[7]; a visão é a mais "espiritual" das faculdades sensíveis, pois segundo o que crê Tomás, o ato de ver não acarreta qualquer alteração natural na visão[8], mas apenas uma alteração intencional, embora esta afirmação tenha sido posta em questão por alguns intérpretes tomistas. O gosto e o tato envolvem uma alteração natural no órgão, além da intencional. A audição e o olfato supõem uma alteração natural no objeto, mas não da faculdade.

As assim denominadas qualidades primárias, quantidade, grandeza, figura, número etc. são denominadas sensíveis comuns e são consecutivas à percepção dos objetos sensíveis próprios: toda percepção de um sensível próprio é acompanhada necessariamente por um sensível comum, que é assim denominado por poder ser um objeto comum a diferentes faculdades dos sentidos externos e, portanto, a diversos objetos próprios das diferentes faculdades dos sentidos externos. Os sensíveis comuns não são percebidos por uma faculdade específica, não atualizam as faculdades dos sentidos externos de modo direto e imediato, como ocorre com as qualidades que se tornam objetos próprios dos sentidos externos; modificam os sentidos externos de maneira direta, mas mediata, por isso são sensíveis *per se*, sempre consecutivos a um sensível próprio.

Se a sensação de um sensível *per se*, seja a visão de uma cor, está associada à sensação de um outro sensível de uma outra faculdade, seja o doce, o doce é visto

---

[5] *Sentencia Libri de Anima*, II, c. 25, p.172. O argumento de Tomás é complexo. Destaco uma parte do esquema do argumento que procura provar que não existe uma sexta faculdade dos sensíveis externos que tenha o sensível comum como objeto próprio. Os sensíveis comuns são percebidos *per se* pelos outros cinco sentidos externos e não por uma sexta faculdade. Se existisse uma faculdade que os percebesse como um objeto próprio, este objeto seria sentido por acidente pelos outros sentidos. De fato, uma faculdade do sentido externo sente os objetos próprios das outras faculdades por acidente. Ver sobre isso a análise sutil de M. Zingano sobre os sensíveis comuns segundo Aristóteles no seu livro *Razão e Sensação em Aristóteles*, 1998, p. 98-117.

[6] *Sentencia Libri de Anima*, II, c. 25, p. 175 "[…]pois tudo o que é sentido porque modifica os sentidos é sentido por si mesmo (*per se*) e não por acidente […]".

[7] Na *Suma*, I, 78, a. 3, são opostos os significados de *alteração* (*immutatio*) *intencional* ao de *alteração natural*. A forma sensível que atualiza a faculdade de um sentido externo tem um modo de ser (intencional) que foi causada pelo modo de ser natural das formas dos objetos exteriores que impactam as faculdades sensíveis.

[8] *Idem*, II, c. 14, p. 127-128; ST, I, 78, a. 3.

por acidente pela visão quando a visão vê uma cor, já que o objeto próprio da visão é a cor. Assim, neste exemplo, coincidem acidentalmente numa mesma percepção de um objeto a sensação de um sensível *per s*e acompanhada acidentalmente pela percepção de outro sensível. Pode-se também associar uma percepção sensível de um sensível *per se* a uma percepção intelectual. Neste caso, o objeto inteligido é percebido acidentalmente pela faculdade sensível e é um sensível por acidente, pois é acidental para o sensível *per s*e coincidir numa percepção com o objeto apreendido intelectualmente. Escreve Tomás "[…] *o que é associado ao que é sentido per se é um sensível por acidente* […] "[9]. Assim, o sensível por acidente supõe a percepção de um sensível *per se* que coincide acidentalmente com a percepção do mesmo objeto por uma outra faculdade, sensível ou intelectiva.

II. Questões sobre o Sentir[10]

[a] Recepção da forma sem matéria e recepção intencional da forma sensível[11].

Caracterizando o sentir no *De Anima*[12], Aristóteles escreve: "[…] o sentido é a faculdade que tem o poder de receber nela mesma as formas sensíveis das coisas sem a matéria da mesma maneira que a cera recebe a impressão de um anel-sinete sem o ferro ou sem o ouro […]".

Tomás não discorda de Aristóteles, mas acrescenta certas observações. Sem o esclarecimento da noção de *recepção da forma sem a matéria*, esta caracterização aristotélica do sentir seria insuficiente ou trivial, pois alterações receptivas diferentes das do sentir poderiam ser interpretadas como uma recepção da forma sem matéria, pois "[…] todo aquele que sofre uma ação recebe algo do agente enquanto é agente e o agente age segundo a sua forma e não segundo a sua matéria; portanto, todo aquele

---

[9] *Sentencia Libri de Anima*, II, c. 13, item II, p. 12.

[10] Sobre a noção de percepção sensível em Aristóteles, ver as análises de M. Zingano no seu livro *Razão e Percepção em Aristóteles*, item '(b) Três teses sobre a percepção', 1998, p. 78-98. Sobre as análises do sentir em Tomás, ver A. Lisska, *Aquina's Theory of Perception*, 2016, em especial o capítulo 2 'Aquinas on Intentionality', p. 32-63, e o capítulo 7 'The Necessary Conditions of Perception', p. 166-193; R. Pasnau, *Thomas Aquinas on Human Nature*, 2002, em especial o capítulo 6 'Sensation', p. 171-199.

[11] As relações entre as noções de *uma certa alteração*, *recepção da forma sem matéria* e *recepção intencional da forma* ou de *forma intencional* serão analisadas ao longo do artigo. Neste item, apenas afloramos o estado da questão. Explicamos preliminarmente o sentido de *recepção de forma sem matéria* e mencionamos apenas uma das caraterísticas de forma intencional. Na *Suma* (ST, I, IIª, q. 12, a.1.) Tomás menciona o sentido etimológico de *intentio* "[…] intenção [*intentio*] como a própria palavra soa significa tender para alguma coisa (*in tendere*)".

[12] *On the Soul*, II, c. 12, 424 a 16-17.

que sofre uma ação recebe a forma sem matéria"[13]. Mas, o sentir é uma *certa alteração* e não simplesmente uma alteração que elimina contrários. Tomás clarifica, contornando a aparência de trivialidade, o que Aristóteles afirmara:

> Mas, algumas vezes a forma é recebida por quem sofre a ação segundo um outro modo de ser do que aquele que está no agente, pois a disposição material recebida por aquele que sofre a ação não é semelhante à disposição material que estava presente no agente e é por isto que a forma é recebida sem a matéria na medida em que aquele que sofre a ação é assimilado ao agente segundo a forma e não segundo a matéria e desta maneira o sentido recebe a forma sem a matéria, pois a forma possui o ser de uma outra maneira no sentido e no objeto sensível, no objeto sensível ela possui um ser natural, no sentido, um ser intencional ou espiritual […][14] (*Sentencia Libri de Anima*, II, c. 24, item 'Dúvida', p. 169).

Assim, na caracterização do sentir duas noções relevantes são inicialmente utilizadas: *recepção da forma sem matéria* e/ou *recepção intencional*[15] *da forma*. Seriam assimiláveis estas duas noções? Do ponto de vista da percepção sensível, manifestariam operações diferentes?

Entes puramente corporais, como o ar, por exemplo, que é um intermediário[16] da visão, recebem e transmitem formas sem que sejam por elas configurados. Nem o ar iluminado (diáfano) nem o órgão da visão se tornam verdes quando a faculdade visual

---

[13] *Sentencia Libri De Anima*, II, c. 24, 'Dúvida'. p. 168. Ver também *Quæstiones Disputatæ de Veritate* (doravante *De Veritate*): "[…] toda ação resulta de uma forma […]". Em *Opera Omnia*, ed. Leonina, tomo XXII, vol. 2, Fascículo 1, q. 10, art. 4, 1970, p. 307.

[14] M. Burnyeat sintetiza de uma maneira clara e precisa o que significa "recepção da forma sem matéria", segundo Aristóteles e Tomás: "O paciente recebe a forma sensível com matéria quando a sua matéria está disposta em relação àquela forma da mesma maneira como ela já está disposta no agente […]. O paciente recebe a forma sensível sem a matéria quando ele se torna como o agente segundo a sua forma, sem se tornar similarmente disposto em sua matéria." 'Aquinas on spiritual change in perception' em *Ancient and Medieval Theories of Intentionality* (Editor D. Perle). 2001, p. 140.

[15] O conceito de *intenção* foi introduzido no vocabulário filosófico na Idade Média latina pela tradução do termo *maʿnā* de Avicena. Ver D. Black, 'Intentionality in Medieval Arabic Philosophy', em *Quaestio*, v. 10, 2010, p. 65-81. O texto clássico que analisa a noção de intencionalidade em Tomás é o livro de André Hayen, *L'Intentionnel dans la Philosophie de saint Thomas*, 1940. Ver também os artigos de Jean-Luc Solère, 'La Notion d'Intentionnalité chez Thomas d'Aquin', *Philosophie*, 1989, p. 1-14; R. Moser, 'Thomas Aquinas, 'Esse Intentionale and the cognitive as such', *The Review of Metaphysics*, 2011, p. 763-788; P. Geach & G Anscombe, *3 Philosophers*, item: 'Aquinas', 1961, p. 94-96; A. Kenny, 'Intentionality, Aquinas and Wittgenstein' em *Thomas Aquinas*, 2002, p. 243-256; A. Lisska, 'Medieval Theories of Intentionality: from Aquinas to Brentano and Beyond' em *Analytical Thomism*, Editors. C. Paterson e M. Pug, 2006, p. 147-169.

[16] Explicitaremos a função dos intermediários no item (c) desta seção.

é atualizada pela forma natural da qualidade (acidental) verde. Ao contrário das formas naturais, as formas recebidas pelos intermediários, que são entes corporais, não os configuram. Estas formas deveriam ser consideradas formas intencionais[17]?

O exemplo de Aristóteles de recepção da forma sem matéria é o do sinete de ouro que imprime sua forma num pedaço de cera[18]. A cera recebe a forma sem a matéria, mas isto, obviamente, não significa sentir. Seria uma recepção da forma sem matéria que caracterizaria a receptividade dos sentidos? Ou simplesmente, o sentir supõe uma receptividade da forma sem matéria, mas isto não o caracterizaria suficientemente, sendo quando muito uma das condições do sentir?

A expressão *recepção intencional* poderia ser interpretada como uma condição adicional ao processo da recepção sensível da forma sem matéria e acrescentaria uma nota característica à função cognitiva da sensação. O problema é que *recepção intencional* é usada também para descrever a recepção das formas sensíveis pelos intermediários, que são entes corporais, não cognitivos, embora desempenhem um papel na cognição sensível.

O estatuto ontológico das formas intencionais não é claramente tematizado e esclarecido por Tomás no que concerne à recepção sensível. De um lado, as formas naturais podem ter uma natureza material ou imaterial. Por outro lado, a forma intencional tem um outro modo de ser que o da forma natural. Segue-se daí que a forma é natural ou intencional, o que não impede que uma mesma forma possa ter um duplo modo de ser, natural e intencional.

Mas, como veremos, a dificuldade na explicação da percepção sensível não reside no possível duplo modo de ser de uma mesma forma, natural/intencional, mas na tese de que a recepção da forma sem matéria pelos intermediários e pelos órgãos sensoriais seria condição, talvez suficiente, para a atualização das faculdades dos sentidos externos, que exerceriam, ainda assim, sua função cognitiva[19], pois é inquestionável para Tomás que os sentidos exercem uma função cognitiva.

Segundo Tomás, no conhecimento sensível ocorre uma desmaterialização da coisa conhecida (objeto sensível) pelos sentidos. O objeto está no sujeito cognos-

---

[17] Ver sobre essa questão as interessantes análises de R. Pasnau em *Theories of Cognition in the Later Middle Ages*, cap. 1, 'Immateriality and Intentionality', p. 31-62 e cap 3, 'Form and Representation', item 3, 'Form and Likeness in Aquinas', 1997, p. 105-113.

[18] *De L'Ame*, II, c. 12, 424 a 16-23.

[19] O sentir em ato envolve algum grau de cognição. Inúmeros textos de juventude de Tomás, como o *De Veritate* (q. 2, a. 2) e os de maturidade, como a *Suma* (ST, I 14, a.1), insistem em afirmar que o conhecimento envolve um certo grau de imaterialidade. "[…] daí ser evidente que a razão de conhecer se contrapõe à razão da materialidade" (ST, I, 84, a. 2). Assim, o processo que culmina na sensação, que envolve órgãos corporais atualizados por formas sensíveis, teria uma função cognitiva e por isso envolveria algum grau de imaterialidade.

cente segundo a sua forma. A noção de recepção da forma sem matéria pelas faculdades sensíveis é uma tentativa de explicação do processo de desmaterialização do objeto sensível. Mas os intermediários também recebem a forma das qualidades sensíveis sem a matéria. Não são, no entanto, cognitivos dos objetos que causaram esta alteração, assim também como a cera que recebe a forma do sinete do anel de ouro. O que mostra que a mera recepção de uma forma sem matéria parece não ser ainda suficiente para explicar a função cognitiva da faculdade sensível. O que, então, a tornaria cognitiva? É óbvio que não bastaria supor que as faculdades sensíveis receberiam formas intencionais pois, como já assinalamos, corpos não cognitivos podem também recebê-las intencionalmente. Então, para explicar sua função cognitiva, quais são as condições que a percepção sensível deveria satisfazer?

[b] Órgão corporal e Faculdade Sensível

Segundo Tomás, uma potência cognitiva é estruturada pelo seu objeto formal, que determina *a priori* o escopo possível dos objetos que podem atualizá-la "[…] as potências não se distinguem segundo a distinção material dos objetos, mas só segundo sua razão formal *(sed solum secundum rationem formale objecti)*" (*ST,* I, 59, a. 4.) O objeto formal do intelecto, comum a todos os intelectos humanos e angélicos, é de visar o ser; o objeto formal próprio do intelecto humano é de visar a quididade das coisas materiais. Do ponto de vista da cognição sensível, a diferença entre os tipos de qualidades sensíveis reais determina os gêneros de faculdades sensíveis que, por sua vez, especificam as classes de objetos que podem atualizá-las[20]. Assim, o objeto formal de uma faculdade de uma potência da alma sensitiva, por exemplo, determina *a priori*[21] os objetos materiais que podem ser apreendidos por esta faculdade.

Essas observações genéricas sobre as relações entre faculdade e objeto sensível conduzem a um exame dos diferentes sentidos das noções de potência e de ato que delineiam a noção de objeto formal das faculdades dos sentidos externos. O fio condutor é uma reflexão preliminar de Tomás sobre a operação intelectiva em relação à noção de ciência[22]. Distingue-se a potência de apreender da do saber apreendido, mas não usado, que, neste caso, é um poder de exercer o saber e, finalmente, distingue-se o saber apreendido do exercício efetivo da potência de saber.

---

[20] ST, I, 77, a. 3: "A potência enquanto tal é ordenada para o ato. Deve-se, portanto, tomar a razão [*rationem*] da potência pelo ato para a qual ela está ordenada. Consequentemente, é necessário que a razão da potência seja diversificada para que seja diversificada a razão do ato".

[21] Sobre a questão do a priori sensível em Tomás, ver J. Maréchal, *Le Point de Départ de la Métaphysique*, 2ª edição, Cahier V, cap, II, item 3 'Le problème de l'*a priori* dans la connaissance sensible', 1946, p. 146-183.

[22] *Sentencia Libri De Anima*, II, c. 11 e II, c. 12, p. 110-117.

Essas afirmações permitem distinguir dois sentidos de potência, como também dois sentidos de ato. Aplicadas ao sensível, as noções de potência e ato podem ser tomadas em sentidos diferentes: [i] como a *capacidade de vir a ter* uma faculdade sensível, como ocorre, por exemplo, com um embrião informado por uma alma sensível; [ii] como *um poder* ou *capacidade* de sentir, isto é, como uma faculdade sensível que pode ser atualizada por um objeto exterior (sensível) em ato, isto é, como uma potência passiva[23]; e finalmente, [iii] como o sentir em ato, isto é, como uma sensação efetiva. A faculdade de sentir está em ato relativamente à mera capacidade vir a ter uma potência sensível, mas está em potência em relação ao ato de sentir, isto é, à sensação propriamente dita, que é a atualização de uma das faculdades dos sentidos externos por um objeto sensível em ato.

Assim, em virtude do seu objeto formal, a potência passiva sensível não é uma mera capacidade indeterminada de atualização, não é uma matéria suscetível de ser alterada por qualquer forma. Enquanto faculdades sensíveis, as potências, estruturadas pelos seus objetos formais, contêm potencialmente as qualidades dos objetos que podem atualizá-las. No caso sensível, o objeto formal da visão, por exemplo, é o visível ou o diáfano iluminado e delimitado pela cor; assim, cada atualização da visão é sensação de uma determinada intensidade de cor, que é o objeto material da visão. É o que explica Tomás:

> Com efeito, é evidente que, como a potência é relativa ao objeto, é necessário que as potências sensíveis sejam diversificadas segundo a diferença dos objetos; além disso, um objeto é sensível enquanto altera um sentido; daí é necessário que existam diferentes sentidos segundo os diferentes gêneros de alterações dos sentidos pelos objetos sensíveis. (*Sentencia Libri De Anima*, II, c. 25, p. 176)

De uma certa maneira, pode-se, então, afirmar que as faculdades delimitadas pelos seus objetos formais contêm *potencialmente* as formas das qualidades acidentais que podem atualizá-las, independentemente de estarem atualizadas em ato por um objeto sensível. Isto significa que as faculdades dos sentidos externos preservam potencialmente as qualidades que podem atualizá-las. Não há sensação sem a presença atual do objeto, que é causa da atualização da faculdade sensível, mas nem por isso, na ausência de objetos, é eliminada a capacidade ou a potência de atualização da faculdade pelos objetos que caem no escopo do seu objeto formal.

Outro aspecto do sentir é que as faculdades sensíveis são faculdades de órgãos corporais. Por isso não se pode sentir sem o corpo e o sujeito último do ato de sentir

---

[23] ST, I, q. 78, a.3: "O sentido é uma certa potência passiva cuja natureza é a de ser modificada por um objeto sensível exterior".

não é a alma, mas o composto de alma e corpo. Ao contrário de Descartes, segundo Tomás, quem sente não é a alma, mas o composto[24].

Nem sempre é tematizada com clareza a relação entre o órgão corporal e a faculdade sensível correspondente. "[…] o sentido é uma potência em um órgão corporal"[25], afirma Tomás. O órgão do princípio sensitivo é algo corporal, que tem o poder de receber a forma sem a matéria, isto é, "é aquilo no qual uma potência desse tipo está presente"[26]. O órgão corporal da faculdade tem este poder porque ele é como que o sujeito dos sentidos da mesma maneira que a matéria é o sujeito da forma. Cada faculdade sensível é assim constituída pelo órgão corporal, que exerce a função de sujeito, e é configurado por algo como uma forma, que determina a potência do próprio órgão. Se é o órgão que é afetado, é a forma que delimita os limites e a potência do sentir, isto é, que estabelece a proporção entre os limiares das faculdades sensíveis.

> A faculdade [*potencia*] é como se fosse [*quasi*] a forma do órgão como foi estabelecido acima. E então [Aristóteles] acrescenta que a grandeza [*magnitudo*], isto é, *o órgão corpóreo, é o que é afetado pela sensação*, isto é, é o que é susceptível [susceptivum] de ter sensação [*sensus*], assim como a matéria é o sujeito da forma, embora a noção [*ratio*] de grandeza e a do princípio sensitivo ou do sentido não sejam as mesmas, pois o sentido é uma certa noção [*ratio*], isto é, proporção, *forma e potência* do órgão corporal [*magnitudinis*][27]. (*Sentencia Libri De Anima*, II, c. 24, p. 170, grifos de Tomás citando o texto de Aristóteles).

A faculdade sensível tem dois aspectos complementares que formam uma mesma unidade: o do órgão extensional, corporal receptivo, e o da forma do órgão que delimita o âmbito dos objetos que podem atualizar a potência sensível. Em outras palavras, cada faculdade sensível contém, nela mesma, uma disposição natural ou um objeto formal que especifica a forma ou a qualidade dos objetos que podem atualizá-la. Dessa maneira, o órgão corporal é determinado pela sua faculdade, a faculdade pelo seu ato e o ato pelo seu objeto. Por serem ligadas a um órgão corporal, as faculdades sensíveis não têm a universalidade do intelecto que, segundo Tomás, é imaterial, não sendo dependente de qualquer órgão.

---

[24] Analisando o sentir, Tomás escreve (ST, I, 77, a. 5), citando Aristóteles: "O sentir não é próprio nem da alma nem do corpo, mas do composto". Nesse artigo, Tomás afirma que a alma é o princípio das operações cognitivas, mas o sujeito do sentir é o composto de alma e corpo.

[25] *Sentencia Libri De Anima*, II, c. 12, questão 1, p. 115 e III, c. 11, p. 252-257. Ver também ST, I, 78, a. 4 e IIª IIª, q. 95, a. 5: "[…] as potências [faculdades] sensíveis são atos dos órgãos corporais […]".

[26] *On the Soul*, II, c. 12, 424 a 24.

[27] Os termos extraídos por Tomás do *De Anima* de Aristóteles estão em itálico no texto. As palavras em latim estão entre chaves.

Os objetos formais das faculdades sensíveis são expressos e delimitados por seus limiares extremos, em razão da sua ligação com seus órgãos físicos, isto é, são delimitados por uma certa proporção: "[…] para que eles [órgãos corporais] sintam é necessário que exista nos órgãos sensoriais uma certa razão [*rationem*], isto é, proporção […]*"* (*Ibid.*, II, c. 24, p. 170[28]). O objeto formal de uma faculdade determina uma proporção entre seus limiares; os objetos materiais da cor, por exemplo, estão delimitados por uma proporção entre o branco e o preto, os da audição, entre o agudo e o grave, os do sabor, entre o amargo e o doce. Ultrapassar os limiares impossibilita a sensação, pois "[…] *o excesso de qualidades sensíveis destrói os órgãos dos sentidos* […]*"* (*Sentencia Libri De Anima*, II, c. 24, p. 170. *De L'Ame*, II, c. II, 424 a 28.). Por exemplo, a ressonância demasiado alta de um som pode impedir momentaneamente ou definitivamente a sensação dos sons em razão de poder ter sido corrompida a audição.

[c] A Função dos Intermediários e sua relação com as Formas Intencionais

Na análise das condições gerais do sentir é preciso assinalar a função dos intermediários na produção da sensação, pois não há sensação sem contato e o contato entre o objeto sensível e a faculdade é efetuado pela mediação dos intermediários[29]. Uma das razões para introduzir o intermediário no processo da cognição sensível é que na época de Tomás, como também na de Descartes, não era admitida a ação à distância. Outra razão, ao menos no que concerne à visão, à audição e ao olfato, é que o contato imediato entre o objeto sensível e o órgão, dependendo de sua intensidade, poderia danificar o próprio órgão e impossibilitar dessa maneira a sensação. Os intermediários diluiriam este risco[30].

No processo da percepção sensível, o objeto (qualidade) sensível impacta o intermediário que recebe a forma sem a matéria deste objeto, a transmite e a imprime no órgão corporal da faculdade sensível e atualiza a faculdade. Intermediários, como os da visão, da audição e do olfato (ar e água), são entes corporais. No caso do tato,

---

[28] Em *Sense and Sensibilia*, c. 3, 439 b 20-440 a 6, Aristóteles mostra que uma proporção (ratio) numérica é capaz de explicar a gênese das cores intermediárias entre o preto e o branco. (c. 3, 439 b 20-440 a 6). Em outra parte do mesmo capítulo, a pluralidade de cores é explicada maneira análoga: "É evidente que quando os corpos são misturados, suas cores são necessariamente misturadas ao mesmo tempo; e isto é a causa real que determina a existência de uma pluralidade de cores – não a superposição ou a justaposição" (p. 699, 440 b 12-17). Tomás comenta essas afirmações em Sentencia Libri De Sensu et Sensato, c. 6, p. 41-42.

[29] *Sentencia Libri de Anima*, II, c. 25, p. 132: "os corpos não se modificam a menos que se toquem".

[30] A ressonância de um som extremamente estridente ou a de um objeto brilhante impactando diretamente o órgão visual podem, por exemplo, danificar a audição ou a visão. Os intermediários eliminam ou, ao menos, diluem estes riscos.

a carne corporal é considerada em certos textos como o intermediário desta faculdade. Em alguns outros textos, sobretudo no final do livro *De Anima*, Aristóteles afirma (e Tomás no seu *Comentário* corrobora o que afirmara Aristóteles) que o órgão do tato não tem intermediário e a sensação do tangível é realizada meramente por contato: "O tato, ao contrário [dos outros órgãos sensoriais] consiste no contato direto com os seus objetos, daí seu nome."[31].

Da função do intermediário no processo da percepção sensível surge uma questão que já fora abordada no item [II, a] deste artigo. Os intermediários não são configurados pela forma que recebem dos objetos (qualidades externas), que são as suas causas. Estas formas são por vezes denominadas de formas intencionais[32]. Elas são transmitidas pelos intermediários aos órgãos das faculdades sensíveis e nestes órgãos são consideradas como exemplos de recepção da forma sem matéria. Dessa maneira, nota-se que este gênero de recepção é um processo que pode ser interpretado como exclusivamente físico-corporal, embora não pareça ser suficiente para explicar o *julgar* sensível, isto é, a consciência sensível envolvida no ato sensorial.

Em razão dessas observações, a seguinte hipótese não seria descabida: nos objetos sensíveis, as formas possuem um ser natural, físico-corporal; nos intermediários e nos órgãos sensíveis, elas seriam recebidas sem matéria e nos sentidos externos atualizados, elas teriam, como afirma Tomás, um ser intencional[33], distinto do ser natural do objeto, que foi a sua causa. Assim, é plausível supor que a recepção sem matéria nos intermediários e nos órgãos sensíveis provocaria na faculdade sensível uma recepção intencional da forma do objeto exterior, o que corroboraria o que está escrito na *Suma*: "Para a ação dos sentidos se requer uma modificação espiritual pela qual a forma intencional do objeto sensível é produzida no órgão do sentido." (*ST*, I, 78, a. 3).

No contexto da análise da percepção sensível em Tomás, qual seria o significado preciso do termo *intencional*? Não está excluída a hipótese de que a expressão *recepção da forma intencional* seja apenas uma outra maneira de exprimir a recepção da forma sem matéria pelas faculdades sensíveis. Não é somente enquanto ato da faculdade dos sentidos externos que Tomás usa o termo *intencional*. No De *Sensu et Sensato*, ele escreve: "a cor está certamente no corpo colorido como uma qualidade

---

[31] *De L'Ame*, III, c. 13, 435 a 17. *Sentencia Libri de Anima*, III, c. 12, p. 258: "[…] o tato sente tocando *ele mesmo* o objeto sensível e não por um intermediário".

[32] R. Pasnau em *Theories of Cognition in the Later Middle Ages*, c. 1, item 2 'The Materialist Theory of Sensation', 1997, p. 42-60.

[33] Ver também o texto já citado do *Sentencia Libri de Anima*, II, c. 24, item 'Dúvida', p. 169 "[…] e desta maneira o sentido recebe a forma sem a matéria, pois a forma possui o ser de uma outra maneira no sentido e no objeto sensível, no objeto sensível ela possui um ser natural, no sentido, um ser intencional ou espiritual".

completa em seu ser natural, porém no intermediário [ela] está incompleta, conforme um certo ser intencional" (*De Sensu et Sensato*, c. 4, p. 28). Em uma outra passagem do *De Potentia*[34] está escrito: "com efeito, a luz não está no ar como uma certa forma perfeita como está em um corpo iluminado, mas está sobretudo nele [ar] de um modo intencional". Dessa maneira, o uso do termo *intencional* não está vinculado a atos cognitivos e por isso a recepção da forma sem matéria poderia ser considerada também como uma recepção intencional da forma. A percepção sensível, assim considerada, seria um processo físico-corporal. O que é excluído categoricamente por Tomás é a identificação da forma natural à forma intencional.

A noção de recepção de forma sem matéria serve para realçar múltiplas funções na percepção sensível, dentre as quais: [a] a da passividade de uma recepção, cuja forma é a mesma da do agente, mas configura uma disposição diferente da matéria da sua causa (vide a relação do sinete com a cera); [b] a recepção da forma do objeto sensível externo pelos intermediários e pelos órgãos corporais das faculdades sensíveis sem que eles sejam configurados pela forma natural da sua causa; [c] a presença imanente da forma natural do objeto sensível nos sentidos externos sob um outro modo de ser.

A diversidade das funções que a noção de recepção da forma sem matéria exprime ainda não responde à pergunta: ela teria o significado de recepção intencional da forma natural do objeto sensível exterior?

[d] Ver e ver que se vê (sentir e sentir que sente)

Habitualmente, a sensação é associada a um ato de consciência[35], pois o que seria sentir sem consciência de sentir? Já no nível da sensação dos sentidos externos, as análises tomásicas supõem, sem muita problematização, a consciência de sentir. Cada sentido "se exerce sobre o sensível que lhe é submetido" e "[…] discerne as diferenças dos [seus] sensíveis próprios" (*Sentencia Libri De Anima*, II, c. 27, p. 182-183; ST, I, 78, a. 4, ad. 2.). Atribuir aos sentidos externos no âmbito da sua faculdade

[34] *De Potentia*, q. 5, a. 1, ad. 6. Ver também ST, Iª-IIª, q. 22, a. 2, ad 3.

[35] Neste artigo, usamos o termo *consciência* num sentido restrito às operações sensíveis: ao apreender um objeto sensível por uma faculdade dos sentidos externos, o objeto apreendido é discernido (ou discriminado) sensivelmente. Por exemplo, ao se ver X, sente-se que X está sendo visto. Aristóteles escreve (*On the Soul*, III, 2. 425 b 11): "Já que é através dos sentidos que nós estamos conscientes (aware) que nós estamos vendo ou ouvindo". Tomás (ST, I, 79, a. 13), considera que o termo "consciência" significa etimologicamente "conhecimento com um outro". Mas é sobretudo em um sentido moral, como "ditame da razão" que este termo é habitualmente usado por Tomás. D. Chalmers em *Philosophy of Mind* (ed. D. Chalmers, 2002,) no seu artigo 'Consciouness in its Place in Nature' (p. 247-272) indica os diferentes sentidos do termo *consciência* no contexto da Filosofia Contemporânea da Mente. Por exemplo: "habilidade de discriminar estímulos ou de relatar informações ou monitorar estados internos ou controlar comportamentos".

o poder de discernir seus objetos significa atribuir a eles uma espécie ou um grau de consciência, por mais ínfimo que seja.

A explicação dessa tese de Tomás envolve algumas dificuldades: cada faculdade dos sentidos externos teria o poder de *apreender* o seu objeto próprio e também de *sentir* que o apreende, isto é, teria consciência do objeto apreendido? Ver, por exemplo, significaria que se sente que se vê, isto é, *ver* é ver que se vê?[36] Ou seria uma outra faculdade sensível a razão da *consciência* da apreensão dos objetos próprios das faculdades dos sentidos externos?

É indubitável, para Tomás, que os sentidos externos apreendem diretamente e discernem imediatamente os seus objetos próprios: ao se ver o verde, apreende-se pela visão o objeto verde e não, por exemplo, o objeto amarelo. Mas, ao apreender o verde, a visão sente (ou tem consciência) que apreendeu o verde? Seja qual for a origem do poder de sentir, já se encontraria no âmbito da alma sensível dos sentidos externos um estado embrionário de consciência? Ou seria necessário introduzir uma outra potência sensível para explicar a consciência da atualização de uma faculdade dos sentidos externos?

Depois de ter sido demonstrado que existem somente cinco sentidos externos e que os sensíveis comuns são percebidos de maneira direta, mas mediata, pelos sentidos externos, no *De Anima* III, Aristóteles escreve (*On the Soul*, III, 2. 425 b 112-13): "Já que é através dos sentidos que nós estamos conscientes [*aware*] que nós estamos vendo ou ouvindo, deve ser pela visão que nós estamos conscientes [*aware*] que estamos vendo ou por algum outro sentido diferente da visão".[37]

Como explicar esta consciência? Já mostramos que ser afetado por uma forma sem matéria, em princípio, não explica o poder cognitivo do sujeito que recebe a forma. O ar, intermediário da visão e da audição, exemplifica esta afirmação. Como justificar, então, que o ato de ver uma cor, que poderia ser interpretado como uma operação puramente corporal, seja acompanhado por um estado de consciência?

Inicialmente, Tomás supõe que as faculdades dos sentidos externos têm consciência dos seus objetos próprios. Mas seria necessário introduzir uma outra faculdade sensível para explicar esta consciência destes objetos? A consciência sensível dos sentidos externos exigiria a operação de duas faculdades sensíveis distintas, uma que

---

[36] Ver *Sentencia Libri De Anima*, II, c. 26, p. 178-181, onde é discutida a questão: é uma potência sensível comum que torna consciente a apreensão dos objetos próprios pelos sentidos externos? É suposto que os sentidos externos tenham consciência da apreensão dos seus objetos próprios, mas é questionado se esta consciência dependeria de uma outra potência sensível comum. distinta dos sentidos externos.

[37] Em ST, I, 79, 1, ad 1: "deve-se dizer que o sentido é considerado ora como potência, ora como ato. Designa-se assim a alma sensitiva com o nome da sua potência principal, que é o sentido."

apreende um objeto sensível próprio por um sentido externo e uma outra potência comum sensível, que *sentiria* o que foi apreendido?

O fio condutor da análise de Tomás como a de Aristóteles é a visão. O objeto formal da visão é a cor. Seria constitutivo do ato da visão sentir a cor ao vê-la? Ou a cor seria sentida pela visão em virtude de um outro poder sensível? Esta é a questão abordada por Aristóteles no *De Anima*[38]. Tomás, nos seus *Comentários,* inicialmente a analisa sob três aspectos:

[i] Se se *sente* que se vê por *um outro* sentido do que o sentido da visão, isto ocorreria porque se *sente* a visão por um sentido e se vê a cor por um outro sentido. Haveria, então, um sentido para sentir a visão e um outro para ver a cor. Ora, é absurdo supor um sentido que sente a visão e não vê a cor, pois este sentido que não vê a cor, mas sente a visão, não poderia sentir a visão, pois se, por hipótese, a sentisse, como ver é ver a cor, este sentido veria a cor: "se não conhecesse a cor, ela [a pretensa segunda faculdade] não poderia conhecer o que seria ver porque ver não é senão sentir a cor"[39] (*Sentencia Libri De Anima* II, c.26, p. 178).

[ii] Se um sentido que sente e vê a cor for diferente do sentido da visão, ambos os sentidos, o da visão, que vê a cor, e o outro, que sente que vê a cor e, por isso vê a cor, são uma mesma e única faculdade, pois teriam o mesmo objeto formal: a cor.

[iii] Mas a tese de que qualquer faculdade sensível externa apreende o seu objeto próprio e sente que o apreendeu cria uma perplexidade. Se, por exemplo, a visão vê a cor e, ao mesmo tempo, sente que está vendo a cor, ocorre uma certa reflexividade sensível no ato de ver: não só o que está sendo visto é visto colorido, mas também o sentido (a visão) que está vendo a cor, sente que está vendo e por isso, ela está sendo vista *como* colorida, pois sentir que vê é ver que está vendo a cor. Assim, a faculdade que sente que vê a cor, seria vista como colorida.

Do ponto de vista da teoria de Tomás, isto seria uma tese falsa, pois a faculdade de ver (ou qualquer outra faculdade do sentido externo em relação ao seu objeto próprio) está em potência para as formas intencionais que a atualizam. No caso agora exemplificado, a faculdade da visão está em potência relativamente ao seu objeto formal, a cor, cuja forma intencional pode atualizá-la. Esta forma intencional é causada por uma forma natural das qualidades externas, transmitida pelos intermediários.

O item (iii) é de fato uma objeção à tese de que as faculdades dos sentidos externos apreendem seus objetos e sentem que eles são apreendidos. A objeção põe em questão a tese que Tomás sustenta: "não é por um outro sentido que se percebe a cor e por outro que se percebe a visão da cor" (*Ibid.*).

---

[38] *De L'Ame*, III, c. 2, 425 b 11-17.

Respondendo à objeção, Tomás distingue o ato *(talvez meramente corporal)* de ver a cor do ato de sentir que se vê a cor: "portanto, sentir pela visão se diz de uma dupla maneira: de uma maneira quando pela visão sentimos que vemos, de outra maneira, quando pela visão vemos a cor" (*Ibid.*). Em seguida, no mesmo parágrafo, o texto detalha essa distinção, até então deixada de lado:

> a ação da visão pode ser considerada seja enquanto consiste numa modificação do órgão corporal a partir de um sensível exterior, e assim só a cor é sentida, e daí, por esta ação, a visão não vê que ela vê; outra é a ação da visão na medida em que *depois da modificação do órgão*, ela *julga* a própria percepção do órgão a partir da ação do objeto sensível, mesmo se o objeto estiver ausente; assim a visão sente não somente a cor, mas sente igualmente a visão da cor. (*Ibid.*, grifos meus)

Assim, a resposta à objeção consistiu em distinguir na apreensão sensível pelos sentidos externos um duplo aspecto: [i] a relação causal, meramente corporal-física, entre o sensível exterior e o órgão visual. Sob este aspecto, a visão não vê que ela vê, isto é, não sente que vê, embora veja a cor; [ii] a partir do ver em ato, *segue-se* o *julgar* que se vê a cor. Este seria o segundo aspecto da operação de ver, isto é, o sentir (*julgar* na expressão de Tomás), o ver a cor propriamente dito. Os dois aspectos realçados na análise do ato de ver podem ser aplicados a qualquer um dos sentidos externos E daí se conclui que qualquer sentido externo em ato apreende o seu objeto próprio e tem consciência sensível (*julga*) que o apreende. Não é, portanto, por um sentido que se apreende o objeto próprio e por outro que se sente que se apreende este mesmo objeto.

O uso do termo *julgar* na explicação de Tomás causa certamente uma perplexidade: o juízo pertence à segunda operação do intelecto e sentir não é julgar. Seria inadequado usar o termo *julgar*, se ele significasse tão somente uma composição de ordem conceitual, judicativa propriamente dita, pois só o intelecto é apto a realizá-la. Mas, no texto acima citado, *julgar*, significa a consciência *que se segue* ("depois da modificação do órgão") ao ato de apreender sensivelmente o objeto, ou melhor, *julgar* exprime o sentir que se sente, que é consecutivo (embora embutido) ao *ato* do sentido externo de apreender um objeto próprio. Desta maneira, pode ser afirmado, sem que seja assumida a reflexividade do sentir, que a visão sente o ato de ver.

Além disso, como se trata de um ato que se segue ao ato físico de ver, o que está sendo visto pelo *julgar* é a forma intencional que atualizou a faculdade visual. Ora, a forma intencional da faculdade é uma similitude intencional da forma natural do objeto sensível exterior. Assim, o que é sentido pela visão no ato de sentir é *como se* fosse algo colorido (*Ibid.*), levando-se em consideração que a forma intencional, que atualiza a visão, tem um outro modo de ser do que o da forma natural. Ela é uma

similitude intencional da forma natural do objeto externo. De uma certa maneira, vê-se o objeto colorido mediante a sua forma intencional, e por isso o ato da faculdade de ver é sentida *como se* fosse vermelha.

Um texto da *Summa Contra Gentiles* (L. II, c. 66.) que indiretamente aborda a questão da consciência embrionária do sentir, parece contradizer a tese exposta nos *Comentários ao De Anima:* "Nenhum sentido conhece a si mesmo, nem a sua operação: com efeito, a *visão não vê ela mesma, nem vê que ela vê*, isto pertence a uma potência superior, como está provado no *De Anima*"[40] (grifo meu).

Embora ponha em questão o que já fora afirmado, isto é, a tese de que as faculdades dos sentidos externos ao serem atualizadas sentem que sentem, o texto da *Summa Contra Gentiles* atribui este poder a uma faculdade superior. O candidato natural que teria este poder seria o intelecto. No entanto, na perspectiva de Tomás, este poder é atribuído ao senso comum, uma faculdade sensível que pertence aos Sentidos Internos[41] (sua função será analisada posteriormente neste artigo). Também na *Suma Teológica,* Tomás reafirma o que escrevera na *Summa contra Gentiles*: "Isso [alguém vê que vê] não pode ser feito pelo sentido próprio que não conhece senão a forma do sensível pela qual é modificado; é nessa modificação que se realiza a visão a partir da qual se segue *uma outra modificação no senso comum*, que percebe a própria visão" (*Suma Teológica*, I, q.78, a. 4, ad 2., grifo meu).

Como já assinalamos, a percepção sensível tem dois aspectos: a relação entre o objeto externo e a faculdade sensível (que culmina na atualização da faculdade) e o ato que se segue à atualização da faculdade sensível (o sentir que se sente). No entanto, ambos os textos citados das duas *Sumas* afirmam categoricamente que as faculdades dos sentidos externos, quando atualizadas, não envolvem a consciência de apreender o seu objeto próprio. Nestes textos, o que é problemático não é atribuir a raiz da consciência sensível ao senso comum, mas pôr em questão a tese, anteriormente demonstrada, de que a visão e os outros sentidos externos sentem que sentem, ou que têm consciência sensível dos objetos próprios que apreendem. Assim, não é isenta de ambiguidade a análise de Tomás sobre o âmbito da consciência sensível, pois, de um lado, cada sentido próprio "julga o seu sensível próprio, discernindo-o dos outros que se referem ao mesmo sentido, discernindo o branco do preto ou do verde" (*Ibid.*), o que justificaria a afirmação de que as faculdades dos sentidos externos têm consciência sensível dos seus objetos próprios ao apreendê-los; de outro

[40] Tomás está mencionando o *De Anima*, livro III, c. 2, 425 b 12 - 426 b 12.

[41] Tomás mostra na sua obra de maturidade que só os atos cognitivos do intelecto envolvem a consciência de si. Ver sobre a consciência de si em Tomás os textos clássicos da Suma: ST, I, 87, a. 1 e a. 3; ST I, 14, a. 2 ad 2. Ver também o comentário clássico de F-X Putallaz, *Le Sens de la Réflexion chez Thomas d'Aquin*, 1991 e o livro de T. S. Cory, *Aquinas on Human Self Knowledge*, 2015.

lado, Tomás contradiz esta afirmação, escrevendo: "Isso [ver que se está vendo] não pode ser feito pelo sentido próprio *que não conhece senão a forma do sensível pela qual é modificado*" (grifo meu).

É plausível considerar que o "poder de julgar" sensível tem o seu princípio no senso comum e que esse poder se ramifica nos sentidos externos. No entanto, é problemático considerar que os sentidos próprios *não têm* este poder e só o senso comum o teria, pois, desta maneira estaria sendo posta em questão, por exemplo, a explicação anterior que a visão, e não outra faculdade do sentido externo, vê que vê.

Para contornar uma possível incoerência de Tomás, pode ser sugerido que nos textos citados das *Sumas* está sendo levado em consideração somente o primeiro aspecto, formulado no *De Anima,* sobre o sentir dos sentidos externos; o ato inicial de ver não veria que está vendo. No entanto, tendo em vista o que já mostrou, a tese que Tomás pode coerentemente assumir é que cada sentido externo discerne ou tem consciência do seu objeto próprio apreendido; mas a razão deste poder sensível dos sentidos externos deriva do senso comum.

Atos de consciência parecem, ao menos implicitamente, envolver a consciência do ato, daí a consciência de ser sujeito do ato de consciência. Em outras palavras, os atos de consciência envolveriam a consciência de si. Mas ela estaria implicada em qualquer gênero de ato de consciência? Obviamente, seria factualmente absurdo atribuir consciência de si aos animais que sentem pelo fato de receberem passivamente a forma sem matéria dos objetos externos que impactaram suas faculdades.

Tomás dá uma reposta sensata a essa dificuldade. Numa obra de juventude, o *De Veritate* (q. 1, art. 9), ele procura mostrar que todo ato judicativo direto do intelecto sobre as coisas implica uma espécie de reflexão, um retorno (*reditio*) sobre si mesmo. O intelecto, ao conhecer as coisas, se reconhece, explícita ou implicitamente, como sujeito do seu ato de conhecer. Portanto, o conhecimento judicativo conceitual envolveria a consciência de si.

Na mesma questão, contrapondo o sentir ao ato intelectivo judicativo, Tomás escreve: "Porém o sentido […] conhece o sensível e também conhece que ele sente […] mas seu retorno [*reditio*] não é completo porque o sentido não conhece sua própria essência". O sentido não pode ter esse retorno completo porque "conhece somente mediante um órgão corporal, e um órgão corporal não pode ser um intermediário entre uma potência sensível e ela mesma"(*Ibid.*). A materialidade do órgão sensível impede o retorno (*reditio*) completo do sensível sobre a sua essência, o que não implica, no entanto, que seja negado aos sentidos um certo poder cognoscitivo.

Se sentir envolve um certo grau, mesmo embrionário, de consciência cognitiva, então, segundo Tomás, sentir envolveria imaterialidade, pois "é claro que a razão de conhecer se contrapõe à razão da materialidade"(ST, I, 84, a. 2). Nesse caso, o sentir

dos sentidos externos não poderia ser explicado como um processo meramente físico-corporal, pois como afirma Tomás "toda faculdade [*virtus*] cognoscitiva, enquanto tal, é imaterial: isto é verdadeiro mesmo em relação aos sentidos que ocupam o último grau na escala das faculdades cognoscitivas *e recebe as species sensíveis sem a matéria*, diz Aristóteles no livro *De Anima II*" (12, c. 12, Questão 1 / Cf. *Summa Contra Gentiles*, L. II, c. 62.). Em consequência, para Tomás, se as faculdades dos sentidos externos têm uma função cognitiva, o sentir não pode ser explicado somente por uma operação físico-corporal e, em consequência, a mera recepção da forma sem matéria não seria suficiente para justificar a dimensão cognitiva do sentir. O ato de sentir, segundo Tomás, é acompanhado pela consciência de sentir, que é expressa pelo termo, neste caso inapropriado, de julgar.

III. Recepção da forma sem matéria, alteração intencional e consciência sensível

Poderemos retomar algumas questões suscitadas pela análise da sensação e que foram formuladas, mas ainda não esclarecidas. O processo que culmina com a sensação em ato parece ser meramente físico. Mas, mesmo se for classificado como um processo físico, o ato de sentir envolve consciência. A recepção da forma sem matéria pelos intermediários seria apenas uma condição para a produção da forma intencional, que atualiza as faculdades sensíveis externas (*immutatio spiritualis*)[42]? Quais seriam as condições que permitiriam considerar a sensação como uma similitude intencional dos objetos sensíveis externos?

Para responder a estas questões, descreveremos sucintamente o processo da sensação da cor[43], depois a sensação do tangível, para, então, termos em mãos os elementos necessários para esclarecer as perguntas acima mencionadas.

Tomás explica a visão da cor por um processo que envolve uma causalidade eficiente e formal não diretamente sobre o órgão corporal, o olho, mas sobre os *media*, que são intermediários materiais que transmitem as qualidades acidentais reais às faculdades sensíveis. A necessidade dos *media*, como já assinalamos, entre outras razões, deriva de que é necessário um contato do objeto com a faculdade sensível para que ocorram sensações. "Com efeito, corpos não se alteram a não ser que se toquem" (*Sentencia Libri de Anima,* II, c. 15. p. 132.). No caso da visão (como nos da audição e do olfato), o intermediário é externo ao órgão e, portanto, externo à faculdade sensível.

---

[42] ST, I, q. 78, a. 3: "Para a operação do sentido requer-se uma alteração espiritual pela qual a intenção da forma sensível seja produzida no órgão do sentido."

[43] Sobre a natureza da cor, ver *Sense and Sensibilia*, cap. 2 e 3, p. 694-700 e *De Sensu et Sensato*, cap 2-7, p. 16-41.

A luz é o ato do diáfano (*Ibid.*, II, c. 14 – q. III, p. 130; c. 15, p. 132-133). O ar é visível, transparente, não *per se,* mas *quando* diáfano em ato, isto é, quando iluminado, o ar se torna visível *pela cor* que incide sobre ele e o move. O diáfano nele mesmo é invisível. O ar transparente iluminado (diáfano) recebe a cor intencionalmente (ou a forma da cor sem matéria), a transporta e a imprime no órgão da visão, atualizando a potência sensível[44]. Portanto, o objeto próprio da visão é o visível e o visível primeiramente é a cor.

Já foi dito que os corpos devem se tocar para serem modificados. No caso da visão, a ação imediata ou o contato imediato, sem intermediário, de um objeto colorido sobre a visão, impediria a própria visão, pois não haveria um diáfano intermediário[45]. Com efeito, sem luz não há visão.

A *species* sensível da cor é a forma intencional que atualizou a visão quando foi impressa no órgão visual[46]. Ela é um dos termos da similitude formal (entre a forma intencional e a forma natural dos objetos). Certos textos de Tomás sugerem que a forma intencional pode ser considerada como uma similitude intencional do objeto externo *qua* colorido: "Em consequência, a visão não percebe a cor como pertencendo ao ar ou à água, mas como pertencendo ao corpo colorido que está distante" (*Sentencia Libri de Anima, II,* c. *21, p. 156.*), isto é, como pertencendo a uma realidade que é a propriedade ou a qualidade de um **x** ainda indeterminado sensivelmente.

No capítulo do *De Anima*[47] sobre o tato são formuladas duas questões que, embora não se relacionem diretamente com os problemas que estamos abordando, repercutem sobre eles: [a] o órgão do tato é uno ou é um grupo de órgãos? [b] A carne corporal (*caro*) seria o órgão do tato ou o seu intermediário? Ou, em outras palavras, a sensação do tangível exige intermediários? O esclarecimento dessas questões nos remeterá às questões sobre as relações entre: *receber uma forma sem matéria* e *receber intencionalmente uma forma sensível*.

---

[44] No *De Sensu et Sensato*, c. IV, p. 127-128, Tomás, comentando partes do capítulo II do *Sense and Sensibilia*, ao analisar o órgão da visão, reafirma, como escrevera em seus *Comentários ao De Anima*, que "sem luz é impossível a visão". Em seguida, procura explicar como a alteração intencional sofrida pelo órgão visual tem uma uniformidade a partir da coisa vista (transmitida pelo intermediário exterior, o ar, tornado transparente pela luz e movido e alterado intencionalmente pela cor) até a parte interior do princípio sensitivo ocular que contém elementos aquosos (como a pupila), o que permite que eles sejam iluminados pela luz.

[45] *Sentencia Libri de Anima*, II, c.15, p. 132 : "et ideo sine lumine videri non potest".

[46] As species sensíveis são alterações intencionais dos órgãos dos sentidos externos, têm uma identidade formal com a forma dos objetos próprios das faculdades sensíveis, mas não são, segundo certos intérpretes, imagens sensíveis desses objetos. Ver sobre essa questão E. Stump, *Aquinas*, cap. 8, 'The Mechanisms of Cognition', p. 257-259.

[47] *De L'Ame*, II, c. 11, 422 b 16-424 a 15. Segundo Aristóteles, todo corpo vivo precisa sentir o tangível para se nutrir, crescer, reproduzir e se corromper. Daí a importância do órgão do tato. A destruição dele não implicaria apenas a destruição de um órgão, mas a do próprio animal. Sem o tato, o animal não sobreviveria. Daí a sua relevância.

Os sentidos externos como a visão, a audição e o olfato têm uma proporção (*ratio*) delimitada nos seus limiares por uma dupla de contrários: na visão é o branco e o preto, na audição, o agudo e o grave e no gosto, o amargo e o doce. Os contrários do tato são: o úmido e o seco, o quente e o frio, o duro e o mole. Os outros sentidos têm em potência os seus contrários e podem ser atualizados intencionalmente por eles ou pela mistura deles. A faculdade visual enquanto está em potência, por exemplo, é desprovida de qualquer cor em ato. O tato não pode ser desprovido das qualidades tangíveis acima mencionadas, pois elas são qualidades que manifestam os elementos (terra, água, ar e fogo) que constituem e diferenciam os corpos. É como se o tato fosse constituído por um complexo de uma média dos elementos que estas qualidades exprimem. Portanto, ele já as tem e elas só são sentidas em ato pelo seu excesso ou por sua carência parcial, quando a média delas é ultrapassada ou fica aquém. Em razão dessa diversidade de elementos que constituem o tato surge a questão: o órgão do tato é uno ou múltiplo?

Como o tato parece estar espalhado pelo corpo animal, é questionado se a pele corporal (*caro*) seria o próprio órgão ou o seu intermediário. Ocorre uma diferença significativa em relação aos outros órgãos sensíveis. Os sentidos da visão, da audição e do olfato percebem seus objetos à distância, graças aos intermediários externos, que permitem o contato entre os objetos sensíveis e os órgãos corporais das faculdades sensíveis. O tato e o paladar, que é uma espécie de tato, precisariam de um intermediário ou têm contato direto com os objetos tangíveis?

Não há uma resposta categórica a esta questão. No capítulo sobre o tato no *De Anima* [48], Aristóteles mostra que a carne corporal não é o órgão do tato, mas é o seu intermediário, ligado naturalmente ao órgão de tal maneira que o contato físico de um objeto sensível com o intermediário seria transmitido *simultaneamente* ao órgão, que está localizado no interior do corpo[49]. Ocorreria assim, de uma maneira imediata e simultânea, mas também mediante um intermediário, a sensação do tangível[50].

No final do livro *De Anima*[51], Aristóteles retoma esta mesma a questão e assume outra interpretação: "o tato tem *um contato direto* com o seu objeto*"*. Tomás, no seu *Comentário* escreve:

---

[48] *De L'Ame*, II, c. 11.

[49] Segundo Tomás, o órgão do tato é interno ao corpo e está localizado próximo ao coração. Ver *De Sensu et Sensato*, c. IV, p. 31.

[50] *Sentencia Libri de Anima*, II, c. 23, p. 166: "Com efeito, *nós sentimos todos os sensíveis por um intermediário exterior*, mas nos objetos do gosto e do tato ele está oculto". (Grifos de Tomás de textos extraídos do *De Anima* de Aristóteles).

[51] *De L'Ame*, III, c. 13, 435 a 17. *Sentencia Libri de Anima*, III, c. 12, p. 258.

> Se bem que os *outros sentidos* igualmente sintam de certa maneira pelo contato, não certamente de uma maneira imediata, *mas através* de um intermediário (pois o objeto sensível através um intermediário toca o sentido do mesmo modo que através de um intermediário modifica o próprio sentido); *porém* só o sentido do tato, diretamente, sem intermediário, toca o objeto *por ele mesmo* e não por algum intermediário (*Sentencia Libri de Anima*, III, c. 12, p. 258, grifos de Tomás de expressões extraídas do texto do *De Anima*)

Se a necessidade de um intermediário para as sensações da visão, da audição e do olfato visava, entre outras coisas, justificar a tese de que objetos distantes podem causar sensações, o contato direto do tato e do gosto dispensaria, obviamente, intermediários. Além disso, o tato, caracterizado pelo contato direto com o tangível, seria a base de todas as sensações[52], pois todas elas pressupõem um contato com o seu objeto, mediatizado pelo seu intermediário.

O tato supõe como condição necessária uma alteração natural, mas também intencional, enquanto faculdade sensível, embora esta fique diluída e implícita na análise do tato no *De Anima* e nos *Comentário*s de Tomás. As qualidades tangíveis modificam, por exemplo, as plantas; produzem nelas uma alteração. Como as plantas não têm faculdades sensíveis, a alteração é passivamente recebida e é apenas uma alteração natural (cf. *Sentencia Libri de Anima*, II, XXIV, p. 170 e 171). Nos animais, as alterações provocadas pelas *mesmas* qualidades tangíveis são alterações naturais e intencionais. Como explicar a receptividade intencional? Por suposto, o mero impacto físico de uma qualidade tangível nas plantas produz uma alteração natural. Um impacto análogo no tato produz uma alteração natural e intencional, pois numa faculdade sensível deve também ocorrer uma alteração intencional. Como explicar o sentir que sente o tangível?

Tendo em vista essas considerações, podemos agora complementar nossas reflexões sobre questões relevantes da análise do sentir: a noção de recepção de forma sem matéria, a questão da consciência embrionária das faculdades dos sentidos externos e a noção de forma intencional.

Recapitulemos o que já foi dito. Interpretações que identificam a *recepção da forma intencional* com a *recepção da forma sem matéria* podem assumir sem risco de inconsistência a tese de que o processo sensível é puramente físico-corporal[53]. De fato, não há sensação sem que as formas transmitidas pelos intermediários sejam impressas nos órgãos corporais das faculdades dos sentidos externos. Estes órgãos,

---

[52] *On the Soul*, III, c. 13, 435, a 11-13: "sem o tato é impossível ter qualquer outro sentido".

[53] Ver o livro já citado de E. Stump, *Aquinas*, cap. 8, 'The Mechanism of Cognition', p. 247-262 e também o livro já citado de R. Pasnau *Theories of Cognitionin the Later Middle Ages*, c. 1 'Cognition as intentional information', 1997, p. 31-62, que analisa as relações entre os significados de intencional/espiritual/físico/imaterial.

assim como os intermediários que transmitem estas formas, não são configurados por elas. Dessa maneira, *recepções da forma sem matéria* ou *recepções intencionais de formas* parecem descrever o mesmo processo perceptivo com termos diferentes. Mas, esta interpretação físico-corporal da sensação explicaria o que é sentir que se sente? Esta pergunta nos remete à função da consciência no ato de sentir.

Como já assinalamos, na tradição tomista duas operações são consideradas essenciais para a representação de objetos: a sua desmaterialização na percepção sensível, que torna o objeto percebido sensível algo *não material*, mas ainda sujeito às condições individuantes[54], e a universalização das condições sensíveis individuais, efetuada por abstração intelectual, que culmina com a formação do verbo interior ou conceito.

Em uma interpretação meramente físico-corporal da apreensão sensível das formas dos objetos naturais, a receptividade da forma sem matéria se assemelha à operação de desmaterialização do objeto sensível externo. Assim considerado, o sentir teria apenas duas condições essenciais: a causalidade dos objetos sensíveis externos e a receptividade da forma sem matéria, transmitida pelos intermediários aos órgãos corporais. Estas condições poderiam ser consideradas como suficientes para explicar uma das noções de similitude[55] entre a forma que atualiza a faculdade sensível e a forma do objeto sensível externo, como é o caso da cera que recebe a forma do sinete do anel de ouro.

No entanto, o sentir, mesmo no nível das faculdades dos sentidos externos, exerce uma função cognitiva. Esta função é expressa pela consciência de sentir, no sentir que se sente. No escopo de uma faculdade cognitiva, a similitude da forma sem matéria torna verossímil interpretá-la como uma similitude intencional. Neste caso, *intencional* significaria (ao contrário do uso que Tomás às vezes faz desse termo) que a forma presente em ato na faculdade sensível visa ou tende para o objeto externo sensível, que é a sua causa. Ao exercer esta função, a forma intencional é denominada por Tomás de *species* sensível: presença intencional do objeto visado pelo sujeito[56]. Logo, se a similitude não for intencional, a atualização dos sentidos externos, embora similar ao objeto externo, não o apreenderia *enquanto* forma do objeto externo.

---

[54] *Sentencia Libri de Anima*, II, c. 5, Questão 1, p. 88: "pois nos sentidos as coisas possuem um ser desprovido de matéria, entretanto não são desprovidas das condições individuantes da matéria nem do órgão corporal".

[55] *Similitude* tem um duplo sentido: [a] concordância na natureza, isto é, concordância entre dois termos em razão de suas propriedades terem a mesma forma ou forma análoga ou [b] semelhança por representação. Obviamente, a cognição sensível não é uma similitude por natureza, mas por representação. Ver ST, I, 85, a. 8, ad 3 e *De Veritate*, q. 10, a. 4, ad 4; q. 2, a. 5, ad 5 e ad 7.

[56] O realismo de Tomás pretende explicar o conhecimento das coisas mesmas mediante o uso do conceito de species, sensíveis ou inteligíveis. Tarefa problemática!

Resumindo, a percepção sensível tem um duplo aspecto: a função específica do órgão corporal, a de receber de uma certa maneira a forma do objeto exterior (como a cera recebe a impressão do anel de ouro) e, em seguida, o *visar* a forma do objeto externo pela faculdade sensível, graças à apreensão corporal da forma sem matéria que a atualizou. De um lado, a dimensão corporal da sensação se manifesta como uma *certa alteração passiva* dos órgãos sensíveis (receber a forma sem matéria), de outro lado, o intencionar o objeto provém de uma função da faculdade dos sentidos externos, que é um poder ou uma capacidade da alma sensível. Por estar no escopo do juízo (ou da consciência sensível), a forma recebida pela faculdade sensível deve ser interpretada como uma *forma intencional* ou *species* sensível: uma similitude que tende para o objeto que é a sua causa.

Assim, receber a forma sem matéria não é coextensivo à noção de receber uma forma por alteração intencional ou espiritual. Os diversos sentidos de *forma sem matéria*, que em alguns casos parecem se identificar com a noção de *recepção de forma intencional*, mostram que o uso do termo *intencional* não está vinculado exclusivamente a atos cognitivos, embora quando usado no escopo da atualização de uma faculdade cognitiva, *intencional* significa que a faculdade cognitiva visa o objeto externo ao assimilar, de maneira imanente, a forma dele. Neste caso, a forma intencional sensível é uma *species* (sensível), uma similitude intencional do objeto.

O que dificulta uma interpretação meramente fisicalista da teoria da percepção de Tomás não é o uso do temo *intencional*, mas a função cognitiva que este termo exerce na análise da percepção sensível, que é associado à tese de que cognição implica uma certa imaterialidade: "é claro que a razão de conhecer se contrapõe à razão da materialidade" (*ST*, I, 84, a. 2).

Na explicação do sentir por Tomás, o que nos parece sugestivo é que graças à noção de consciência sensível, presente mesmo que embrionariamente nas faculdades dos sentidos externos, foi possível introduzir no processo sensível a noção de forma intencional a partir da noção de forma sem matéria, que caracteriza a passividade receptiva do sentir. Neste contexto, a noção de forma intencional tem o significado que se tornou habitual: sua presença na faculdade cognitiva significa que mediante ela o objeto externo é visado. Dessa maneira, também a noção de consciência parece ser constitutiva da percepção sensível, ao lado das noções acima citadas.

IV. Sentidos Internos, Senso Comum

Tomás classifica as faculdades dos sentidos em sentidos externos e internos. É uma classificação problemática, questionada por intérpretes aristotélicos[57], mas é explicitamente assumida no *De Anima*, na *Sum*a (*ST*, I, 78, a. 4) e no *De Sensu et Sensato*.

Cada faculdade dos sentidos externos opera ou versa sobre o seu objeto próprio. Nenhuma delas pode sentir o sensível próprio de outra faculdade, a não ser por acidente. O mundo percebido por elas é de objetos discretos, sem conexão entre eles; cada uma delas sente em ato somente seus sensíveis próprios e os sensíveis comuns consecutivos aos sensíveis próprios. Pode-se perceber o branco e, sucessivamente, o doce; mas, a visão que vê a cor, não sente o doce do sabor, a não ser por acidente No entanto, é fato que na percepção sensível não só discernimos os objetos próprios das diferentes faculdades, o branco e o doce por exemplo, assim como percebemos simultaneamente o açúcar, o branco-doce. Como explicar a capacidade de discernir simultaneamente sensíveis próprios de gêneros diferentes e poder uni-los em uma percepção *una* e indivisível?

Cada sensação tem uma unidade, sendo a presença intencional de uma determinada forma de um objeto sensível em uma faculdade dos sentidos externos. Esta forma intencional foi causada por uma qualidade sensível exterior que alterou física e intencionalmente o sentido externo. Uma sensação, fruto de uma mistura de sensíveis próprios de uma mesma espécie, forma uma unidade. Por exemplo, a percepção da cor cinza é uma mistura de uma proporção entre o branco e o preto; estas cores são objetos próprios de uma mesma faculdade sensível e por isso estão no escopo do objeto formal da visão. Uma sensação de uma mistura é, portanto, uma sensação una. Surge, então a questão: como poder-se-ia distinguir duas sensações de gêneros ou de espécies diferentes ou sintetizá-las em uma sensação una?

Aristóteles formula uma metáfora e Tomás a desenvolve no *De sensu et Sensato* para explicar como um sujeito sensível uno e indivisível pode *unificar* e, ao mesmo tempo, *se ramificar* em diversas operações múltiplas exercidas pelos sentidos externos. Supõe-se uma linha seccionada por um ponto. O ponto nele mesmo é uno e indivisível, no entanto, pode ser considerado de uma maneira múltipla e divisível: como término de uma seção da linha e como princípio de uma outra seção. Este exemplo é retomado no *De Sensu et Sensato*, que sugere a figura de diferentes raios de um círculo que se encontram no seu centro (*De Sensu et Sensato,* c. 18, p. 98). O centro do círculo é uno e os seus raios são múltiplos, mas todos convergem para o mesmo centro. Do ponto de vista do sensível, o sujeito sensível uno é denominado

[57] Ver o artigo de D. Modrak, 'Internal Senses in Aristotle's Cognitive theory', p. 17-24 em *The Internal Senses in the Aristotelian Tradition*, editors S. Mousaviam e J. Fink., Springer.

senso comum, que *tem a alma sensitiva como sua razão* e se ramifica nas percepções das faculdades dos sentidos externos, e por isso, pode receber "todos os sensíveis".

> Daí, deve ser compreendido *que a alma, isto é, o senso comum*, com identidade numérica, porém diferente apenas [da alma] pela noção [*rationem*], conhece diversos gêneros de sensíveis, que, contudo, são referidos a ele próprio [senso comum], segundo as diversas potências dos sentidos próprios. (*De Sensu et Sensato*, c. 18, p. 100. grifo meu)

Se duas qualidades de um mesmo objeto externo, ainda indeterminado sensivelmente, alteram simultaneamente faculdades diferentes dos sentidos externos, percebendo, quer do ponto de vista do seu gênero, quer do ponto de vista da sua espécie, objetos próprios distintos, como seria possível discernir (ter consciência) estes objetos próprios ou uni-los, formando uma sensação composta una? Se as qualidades diferentes de um mesmo objeto alteraram *ao mesmo tempo* as faculdades dos sentidos externos, a operação de distinguir ou a de unir não é problemática, pois o senso comum, que é uma faculdade una com identidade numérica, tem a função de receber, comparar, discernir e unificar intencionalmente e ao mesmo tempo estes objetos próprios diferentes. Dessa maneira, pode-se perceber simultaneamente o brancodoce mediante a sintetização das formas intencionais recebidas.

Mais problemático será explicar a percepção simultânea e una de contrários. Se o sensível próprio de cada faculdade é uno, como seria possível perceber em uma mesma faculdade com identidade numérica, em um mesmo ato e ao mesmo tempo, sensíveis próprios contrários; perceber, por exemplo, simultaneamente, o agudo e o grave, o branco e o preto? Nenhum corpo, segundo Aristóteles e Tomás, pode receber simultaneamente formas contrárias[58]. Daí poder-se-ia concluir que uma faculdade cognitiva também não poderia ser alterada simultaneamente por formas contrárias.

A dificuldade é relevante porque, de fato, percebemos sensivelmente o açúcar, como também a zebra. A resposta a esta questão foi aflorada por Aristóteles no *De Anima* e discutida pormenorizadamente no final do *Sense and Sensibilia*[59]. Tomás a analisa nos *Comentários ao De Anima* e no *De Sensu et Sensato*[60] capítulos 16-18, especialmente no capítulo 18.

O esclarecimento desta dificuldade consistiu em recorrer a este princípio sensitivo uno, indivisível, com identidade numérica, satisfazendo, dessa maneira, a con-

---

[58] *De Sensu et Sensato*, c. 16, p. 89-91, c. 19, p. 99.

[59] *De L'Ame*, III, c. 2, 426 b 10-427 a 15; *Sense and Sensibilia*, c. 7, 448 b 1-449 a 20.

[60] *Sententia Libri de Anima*, II, c. 27, p. 184-185; *De Sensu et Sensato*, c. 18, p. 98-99.

dição de unidade do ponto de vista da potência sensível, e isto torna possível perceber *ao mesmo tempo* formas intencionais de objetos próprios de gêneros diferentes (branco e doce) ou ainda, perceber formas intencionais contrárias de uma mesma espécie (branco e preto). Tomás sintetiza a sua explicação no seguinte texto:

> *E de maneira semelhante*, pode ser afirmado da alma que pelo sujeito uno e o mesmo *tem o poder de sentir* [*sensitivum*] todos os sensíveis, tanto daqueles que diferem pelo *gênero*, como o branco e o doce, como daqueles que diferem pela *espécie*, como o branco e o preto. E de acordo com isso, dever-se-ia dizer que a alma de certa maneira sente sensíveis diversos de acordo com o [que é] uno e o mesmo, a saber quanto ao sujeito [senso comum]; de certa maneira, porém de acordo com o que não é o mesmo, na medida em que difere *pela noção* [*ratione*]. (*De Sensu et Sensato*, c. 18, p. 99, grifos de Tomás extraídos de textos do *De Anima* de Aristóteles)

O senso comum pode, segundo Tomás, receber formas intencionais contrárias porque é uma faculdade una de ordem superior às faculdades dos sentidos externos: seus objetos são formas intencionais recebidas pelos sentidos externos. No entanto, um mesmo corpo natural não pode receber simultaneamente *formas naturais, materiais contrárias* (expressões de Tomás), pois a recepção de um contrário seria a eliminação do outro. Como, então, seria possível apreender contrários simultaneamente numa única apreensão sensível por um órgão corporal sensível? A resposta a esta pergunta recorre a duas teses: o senso comum é um órgão sensível uno[61], com identidade numérica, o que já foi afirmado nos textos que foram citados, e os seus objetos não são os objetos sensíveis dos sentidos externos, mas a forma intencional destes objetos enquanto atualizam as faculdades sensíveis. Ora, entes intencionais não são entes completos, mas são como se fossem entes potenciais e as faculdades sensíveis são potências a serem atualizadas.

> O corpo natural recebe as formas segundo o ser natural e material, conforme a contrariedade que elas contêm, e por isso, o mesmo corpo não pode receber simultaneamente a forma do branco e a do preto; mas o *sentido* e o intelecto recebem *espiritualmente e imaterialmente* as formas das coisas segundo *um certo modo de ser intencional*, pois não ocorrem neles contrários, assim, não só o

[61] Ver também *Sententia Libri de Anima*, III, c. 6, III, p. 231-232: "embora sejam vários os sentidos externos, entretanto o termo último, ao qual convergem [*terminantur*] as alterações desses sentidos, é uno, como se fosse uma só mediação una [*medietas*] entre todos os sentidos, assim como se fosse o centro onde terminam todas as linhas como num único meio, de tal maneira que este meio de todos os sentidos seja uno em relação ao sujeito, entretanto em relação ao próprio ser é múltiplo, isto é, sua noção se diversifica na medida em que ela é relacionada aos diferentes sentidos".

> sentido como o intelecto podem receber simultaneamente as *species* dos sensíveis contrários. (*De Sensu et Sensato*, c. 18, p. 99, grifo meu)

O termo *espiritual* que Tomás utiliza no texto acima citado não é problemático, pois a expressão *alteração espiritual* é, para Tomás, sinônima da expressão *alteração intencional*. O significado destas duas expressões contrasta com o de "alteração natural", seja esta material ou imaterial (*ST*, I, 78, a. 3.)[62]. É o que explica Tomás em um texto do *De Sensu et Sensato*: "e por isso a cor certamente está no corpo colorido como uma qualidade completa no seu ser natural; porém, no intermediário está de modo incompleto, segundo um certo ser intencional [...], mas este modo de ser em razão da sua imperfeição [intencional, incompleto] é próximo do modo de ser pelo qual algo existe em potência em outro ser" (*De Sensu et Sensato*, c. 4, p. 28).

Admitida esta distinção, fica claro que, para Tomás, as formas intencionais não estão submetidas às mesmas condições das formas que configuram os entes naturais. Como para o senso comum convergem as percepções dos sentidos externos e cada faculdade é uma ramificação múltipla e divisível da unidade dele, o senso comum pode também distinguir e unir formas intencionais de um mesmo gênero ou de gêneros diferentes.

A função do senso comum suscita uma indagação. Como esta faculdade é o termo último das percepções sensíveis dos sentidos externos, que são suas ramificações, ela não poderia ser interpretada como um sentido externo de ordem superior?

Já indicamos que há um critério para classificar objetos sensíveis: eles são os objetos externos que alteram direta, imediatamente ou mediatamente, como é o caso dos sensíveis comuns, as faculdades dos sentidos externos[63]. Os objetos do senso comum não são os objetos sensíveis externos que impactam e alteram os sentidos externos, mas as formas intencionais que atualizaram as faculdades dos sentidos externos. Portanto, o senso comum opera sobre objetos recebidos intencionalmente pelas faculdades externas; ele discerne, distingue ou une formas intencionais. Se

---

[62] O uso do termo *imaterial* pode sugerir interpretações equivocadas. O texto mostra que os sentidos, assim como o intelecto, que é uma faculdade imaterial, recebem as formas *segundo um certo modo de ser intencional* e este modo de ser, enquanto intencional, seria imaterial. No entanto, o uso do termo *imaterial*, que qualifica o modo de ser intencional, neste contexto é restrito à apreensão pelas faculdades cognitivas das formas intencionais. Obviamente, não está excluída a hipótese de que entes físicos, como os intermediários e os órgãos corporais das potências sensíveis, por exemplo, possam receber formas intencionais. Ver na Summa contra Gentiles, II, 68 uma hierarquia de perfeição das formas. Baseado nesse texto de Tomás, P. Hoffmann em seu artigo 'St. Thomas Aquinas on the Halfway State of Sensible Being', *Philosophical Review*, v. 99, nº. 1, 1990, especialmente p. 77-81 formula a noção de imaterialidade. Ver também a noção de graus de cognoscibilidade em R. Pasnau em *Theories of Cognition in the Later Middle Ages*, 1997, p. 42-60.

[63] *Sentencia Libri De Anima*, II, c. 25, p. 176: "Com efeito, é evidente que, como a potência é relativa ao objeto, é necessário que as potências sensíveis sejam diversificadas segundo a diferença dos objetos; além disso, um objeto é sensível enquanto altera um sentido; daí é necessário que existam diferentes sentidos segundo os diferentes gêneros de alterações dos sentidos pelos objetos sensíveis".

como afirma reiteradamente Tomás, as faculdades são especificadas pelos seus atos e os atos pelos objetos, não se pode considerar o senso comum como uma faculdade dos sentidos externos.

Aqui termina a análise da contribuição das faculdades sensíveis dos sentidos externos para efetuação de atos cognitivos. A partir dos dados coligidos pelo senso comum, a imaginação, que pertence aos sentidos internos, formará o fantasma ou a imagem sensível que desencadeará o processo abstrativo de formação do conceito ou do verbo mental pelo intelecto.

V. Conclusão

Basicamente, a análise da tese da similitude entre as formas intencionais (ou *species* sensíveis) e as formas naturais de qualidades externas se apoiou em duas proposições fundamentais [a] a recepção da forma sem matéria dos objetos sensíveis pelas faculdades dos sentidos externos; [b] a consciência desta recepção, de tal maneira que já nas faculdades sensíveis as formas recebidas têm um outro modo de existência, o que fica explícito na afirmação de Tomás: "no objeto sensível, ela [a forma] possui um ser natural, nos sentidos, um ser intencional ou espiritual" (*Sententia Libri de Anima*, II, c. 24, p. 169). A partir destas teses, algumas faculdades dos sentidos externos, ligadas a órgãos corporais, foram analisadas quer como potência segunda, quer enquanto atualizadas pelas formas intencionais dos seus respectivos objetos próprios.

A despeito de considerações filosófico-científicas compatíveis com o seu tempo, as análises de Tomás sobre a percepção sensível trouxeram à tona os fundamentos empírico-sensíveis que servirão de base para justificar o realismo direto tomista, ao menos no seu ponto de partida. As duas teses mencionadas ([a] e [b]), que fundamentam a tese da identidade formal entre as formas intencionais e as formas das qualidades externas que as causaram, explicam e justificam a noção de similitude: embora a forma intencional tenha outro modo de ser na percepção sensível do que a forma dos objetos sensíveis externos considerada nela mesma, elas são idênticas sob o aspecto formal e distintas do ponto de vista da identidade numérica. Daí serem consideradas similitudes.

Como já assinalamos, *similitude* é uma relação simétrica. A estátua de bronze de um indivíduo é semelhante ao próprio indivíduo, pois, em princípio, são similares do ponto de vista da forma. Mas o termo "*intentio*" significa elementarmente "tender ou dirigir-se para algo (*De Sensu et Sensato*, c. 4, p. 28). Representar é uma similitude intencional, assimétrica. A forma sensível que atualiza os sentidos externos é uma similitude intencional, pois o objeto sensível está presente intencionalmente em ato nas faculdades sensíveis, de tal maneira que esta atualização intencional significa apreender e visar a forma do objeto externo.

A identidade formal entre formas intencionais e naturais ocorre no nível da percepção sensível. A formação da *species* inteligível e a do verbo mental ou conceito são frutos de operações intelectuais efetuadas a partir da imagem sensível, cuja similitude, caso ocorra, se apoia em percepções sensíveis. Ao longo desse processo de produção do conceito deverá ser justificada a preservação da similitude na representação intelectual. O processo de conversão ao fantasma, subsequente à formação do conceito, pretende conectar o conceito intelectual à imagem sensível e daí a uma percepção sensível atual, rememorada ou fabricada pela imaginação. Assim, nesta conversão, deve estar presente na imaginação algum aspecto da similitude percebida sensivelmente pelos sentidos externos. Imagem sensível, abstração e verbo mental (*specie*s inteligível expressa) serão as etapas centrais do processo cognitivo que poderão justificar a tese de que o verbo mental preserva uma similitude adquirida na percepção sensível e pode representar a quididade das coisas materiais.

Bibliografia

Aquino, T. (1970) *Quæstiones Disputatæ de Veritate*. In: *Opera Omnia, Sancti Thomæ de Aquino,* ed. Leonina, tomo XXII, Paris: Vrin.

_____. *Quaestiones disputatae, t. 2: Quaestiones disputatae de potential.* Ed. P. M. Pession, 10ª ed., Marietti, Taurini-Romae.

_____. (1984) *Sentencia Libri De Anima*. *Opera Omnia, Sancti Thomæ de Aquino,* ed. Leonina, tomo XLV, 1, Paris: Vrin.

_____. (1985) *Sentencia Libri De Sensu et Sensato. Tractatus I, De Sensu Exteriori.* In: *Opera Omnia Sancti Thomæ de Aquino,* ed. Leonina, tomo XLV, 2, Paris: Vrin, 1985.

_____. (1954) *Summa contra Gentiles.* Ed. bílingue. Trad. M. Corvez; L. J. Moreau. Lyon: P. Lethielleux.

_____. (2002) *Suma Teológica*. 2 vols. Ed. bílingue. Org. Carlos-Josaphat Pinto de Oliveira. São Paulo: Edições Loyola.

_____. (1999) *Commentaire du* Traité de L'Ame *D'Aristote*. Trad. J.-M. Vernier. Paris: Vrin.

Aristóteles. (1986) *The Complete Works of Aristotle*. Ed J. Barnes, Princeton: Princeton University Press.

_____. (1966) *De L'Ame*. Trad., notas E. Barbotin, Paris: ed. Belles Lettres.

_____. (1986) *On the Soul.* Trad. J. A Smith. In: *The Complete Works of Aristotle*. Ed. J. Barnes, Princeton: Princeton University Press.

_____. (1986) *Sense and Sensibilia.* Trad. Beare, J. I. In: *The Complete Works of Aristotle*. Ed J. Barnes, Princeton: Princeton University Press.

Black, D. (2010) "Intentionality in Medieval Arabic Philosophy". *Quaestio,* v. 10.

Barker, M (2012) "Aquinas on Intentional Sensory Intentions: Nature and Classification". *International Philosophy Quartely*, v. 52, nº 2, p. 199-226.

Burnyeat, M. (2001) "Aquinas on spiritual change in perception". In: Perle, D. (ed.). *Ancient and Medieval Theories of Intentionality*. Leiden: Brill, p. 129-153.

Chalmers, D. (2002) "Consciouness in its Place in Nature". In: Chalmers, D. (ed.). *Philosophy of Mind*. Oxford: Oxford University Press.

Chalmers, D. (ed.) *Philosophy of Mind. Classical and Contemporary Readings*. Oxford: Oxford University Press.

Cory, T. S. (2015). *Aquinas on Human Self Knowledge*, Cambridge: Cambridge University Press.

Cohen, S. M. (1982) "St. Thomas Aquinas on the Immaterial Reception of Sensible Forms". *The Philosophical Review*, v. XCI, nº. 2.

Geach, P.; Anscombe, G. (1961) *3 Philosophers,* Oxford: Basil Blackwell.

Davies, B. (ed.). (2002) *Thomas Aquinas*. Oxford: Oxford University Press.

Hayen, A. (1940) *L'Intentionnel dans la Philosophie de saint Thomas,* Bruxelas-Louvain: Désclee de Brouwer.

Haldane, J. (1983) "Discussion on Aquinas on Sense-Perception". In *The Philosophical Review*, 42, nº. 2.

Hoffmann, P. (1990) "ST Thomas Aquinas on the Halfway State of Sensible Being". In *Philosophical Review*, v. 99, nº. 1, 1990.

Kenny, A. (1994) *Aquinas on Mind*, London: Routledge.

_____. (2002) "Intentionality, Aquinas and Wittgenstein". In: Davies, B. (ed.). *Thomas Aquinas*. Oxford: Oxford University Press.

Klemz, M. G. (2018) "Corporeidade e Passividade da sensação segundo Tomás de Aquino". *Revista Enunciação*, v. 3, nº 2, p. 110-130.

_____. (2020) "Juízo e Sensação em Tomás de Aquino". *Dissertatio*, Vol. suplementar 10, Dezembro, p. 271-292.

Hamlyn, D. W. (1961) *Sensation and Perception A History of Philosophy of Perception.* London: Routledge & Kegan Paul.

Lisska, A. (2016) *Aquina's Theory of Perception.* Oxford: Oxford University Press.

_____. (2006) "Medieval Theories of Intentionality: from Aquinas to Brentano and Beyond". In: Paterson C.; Pug, M. (eds.). *Analytical Thomism*. Hampshire: Ashgate.

Marechal, J. (1946) *Le Point de Départ de la Métaphysique*. Cahier V. 2ª ed. Paris: Désclée de Brouwer.

Moser, R. (2011) "Thomas Aquinas. *Esse Intentionale* and the cognitive as such". *The Review of Metaphysics*.

Modrak, D. (2020) "Internal Senses in Aristotle's Cognitive Theory". In: *The Internal Senses in the Aristotelian Tradition. Studies in the History of Philosophy of Mind*, v. 22. Springer, p. 17-24.

Mousavian, S.; Fink, J. (2020) "The Internal Senses in the Aristotelian Tradition". *Studies in the History of Philosophy of Mind*, v. 22. Springer, p. 17-24.

Paterson, C.; Pugh, M. S. (2006) *Analytical Thomism,* Hampshire: Ashgate.

Pasnau, R. (1997) *Theories of Cognition in the Later Middle Ages,* Cambridge: Cambridge University Press.

_____. (2002) *Thomas Aquinas on Human Nature.* Cambridge: Cambridge University Press.

Perle, D. (2001). *Ancient and Medieval Theories of Intentionality.* Leiden: Brill. 2001.

Putallaz, F.-X. (1991). *Le Sens de la Réflexion chez Thomas d'Aquin,* Paris: Vrin.

Simonin, H. D. (1930) "La notion d'Intention dans l'œuvre de S. Thomas d'Aquin ». *In Revue des Sciences Philosophiques et Théologique*, v. 19, nº 3.

Solere, J.-L. (1989) "La notion d'intentionnalité chez Thomas d'Aquin". *Philosophie*, nº 24.

Stump, E. (2005) *Aquinas*. London: Routledge.

Van Riet, G. (1953) "La Théorie Thomiste de la Sensation Externe". *Révue Philosophique de Louvain*, Tome 51, nº 31.

Zingano, M. "A Propósito do Modo de Apreensão dos Sensíveis Comuns em Aristóteles". *Cadernos de História e Filosofia da Ciência,* Unicamp, Campinas, nº. 8, p. 39-68.

_____. (1998) *Razão e Percepção em Aristóteles*. Porto Alegre: L&PM. Coleção Philosophia.

10.11606/issn.2318-8863.discurso.2023.215679

A centralidade da arte para a *Crítica da faculdade do juízo*

Vladimir Vieira
UFF

RESUMO

Embora seja comum reconhecer no belo natural o caso mais paradigmático para a argumentação que Kant desenvolve na *Crítica da faculdade do juízo* estética, encontramos reiteradas considerações sobre a arte na "Dedução transcendental" exposta nos §§30-38. Neste trabalho, argumento que há duas centralidades distintas em operação nessa obra. O belo natural é paradigmático porque sua predicação é a que melhor representa o ideal de pureza que corresponderia ao ajuizamento integralmente fundado em faculdades transcendentais; mas o belo artístico também pode ser considerado paradigmático, pois é por meio dos juízos sobre ele que melhor nos aproximamos de tal ideal.

PALAVRAS-CHAVE

Kant; belo; arte; voz universal; *sensus communis*.

ABSTRACT

Although natural objects are usually considered the most paradigmatic case for Kant's discussions of beauty in the third critique, we find many references to art in the "Transcendental Deduction" developed in §§30-38. In this paper, I argue that nature and art both play central roles in Kant's aesthetics. Natural beauty is paradigmatic because it better represents the ideal of purity of a pleasure entirely founded in the play of our transcendental faculties; but art is also paradigmatic because it is by making judgments about it that we better strive to achieve such an ideal.

KEY WORDS

Kant; beauty; art; universal voice; *sensus communis*.

É relativamente comum entre os comentadores a suposição de que o belo natural representa o caso mais paradigmático para o projeto que Kant pretende desenvolver na primeira parte da *Crítica da faculdade do juízo*.[1] Um dos principais objetivos dessa obra consiste em fundamentar a pretensão de universalidade que erguemos para os nossos juízos estéticos. Como o filósofo argumenta no terceiro momento da "Analítica do belo", tal pretensão vê-se comprometida sempre que elementos de ordem sensível ou racional se imiscuem na experiência do objeto, despertando um sentimento de prazer no sujeito que, por ter origem na satisfação de fins determinados (subjetivos ou objetivos), não pode ser legitimamente atribuído a qualquer um.[2]

Nesse sentido, é compreensível que os juízos sobre o belo da natureza pareçam a Kant menos complexos do que aqueles pertinentes à arte e, portanto, mais adequados ao tipo de investigação a que o filósofo se propõe na "Analítica". É que, como sugere o §48,

> para ajuizar uma beleza natural enquanto tal não preciso ter anteriormente um conceito de que tipo de coisa o objeto deve ser, i. e., não é necessário que eu conheça a conformidade a fins material (o fim); antes a mera forma apraz por si mesma no ajuizamento, sem conhecimento do fim. Mas se o objeto é dado como um produto da arte e como tal deve ser declarado belo: então primeiro tem de ser posto como fundamento um conceito do que a coisa deve ser, pois a arte sempre pressupõe um fim na causa (ou em sua causalidade) (*KU*, AA 05: 311.16-24).

O que essa passagem parece querer dizer é que, ao ajuizarmos a beleza da arte, precisamos necessariamente levar em conta o fim objetivo cuja causalidade determina a existência do objeto. Não podemos julgar uma poesia como bela sem saber que se trata de poesia – e um belo poema épico provavelmente seria considerado, ao menos no século XVIII, uma tragédia ruim.

---

[1] Para citar apenas dois dos mais influentes comentadores de Kant, Paul Guyer sugere que "um dos aspectos da teoria do gosto kantiana que mais contribui para alienar leitores contemporâneos é, provavelmente, a sua clara preferência pela natureza em detrimento da arte, sua visão de que nossa resposta à beleza natural é de certo modo mais pura e mais significativa do que à beleza que encontramos nas obras da arte humana" (1978, p. 580); Henry Allison, por seu turno, classifica a discussão sobre a arte desenvolvida nos §§43-54 como *parerga* porque "a sua importância e interesse permanecem extrínsecos à própria teoria do gosto"; segundo o autor, ela "serve antes para enquadrar a teoria do gosto kantiana do que para constituir uma de suas partes essenciais" (2001, p. 272). Todas as traduções empregadas neste artigo são de minha autoria.

[2] "Todo interesse deteriora o juízo de gosto e tira-lhe a imparcialidade, sobretudo quando não antepõe a conformidade a fins ao sentimento de prazer, como faz o interesse da razão, mas antes a funda nele – o que sempre ocorre nos juízos estéticos sobre algo na medida em que isso deleita ou causa dor" (*KU*, AA 05: 223.04-08); "o juízo de gosto é um juízo estético, i. e., um juízo que se baseia em fundamentos subjetivos, e cujo fundamento de determinação não pode ser um conceito, portanto tampouco o conceito de um fim determinado" (*KU*, AA 05: 228.06-08).

Em exame mais detalhado, terminam por relevar-se nuances ulteriores, pois Kant insiste que a arte bela, embora produzida de acordo com certas regras, não é meramente *escolar*, isto é, o objeto não pode ser ajuizado como *integralmente* determinado pelo conceito do que ele deve ser, pois, então, se trataria de mera arte mecânica. Reversamente, o filósofo também sugere que muitas vezes nós efetivamente empregamos conceitos empíricos ao julgar a beleza de objetos naturais: "na verdade, também levamos usualmente em consideração a conformidade a fins objetiva no ajuizamento sobretudo dos objetos animados da natureza, por exemplo, do ser humano ou de um cavalo, para julgar sobre a sua beleza" (*KU*, AA 05: 311.29-33).

Tais concessões não alteram, entretanto, a diferença essencial apontada mais acima. Para ajuizar a beleza da arte precisamos de um conceito daquilo que o objeto deve ser, isso é, conhecer o fim a que ele se conforma. Esses juízos pressupõem, portanto, *necessariamente* algo que não é propriamente estético: em termos kantianos, uma impureza de ordem racional. No caso dos objetos naturais, o conceito pode se fazer *contingentemente* presente – como no exemplo do botânico que, segundo o §16, reconhece a função dos órgãos reprodutores de uma flor ao avaliá-la como bela. Pouca gente, contudo, sabe disso; "e mesmo ele [...] não leva em consideração esse fim natural quando a julga por meio do gosto" (*KU*, AA 05: 229.19-21).

Sob esse ponto de vista, os juízos sobre os objetos naturais são por si mesmos mais puros do que aqueles que tratam dos objetos artísticos, e constituem-se, portanto, como um exemplo mais adequado da possibilidade que possuímos de erguer com legitimidade pretensão de assentimento universal para nossas avaliações estéticas. Isso explica o privilégio que eles recebem ao longo de toda a primeira parte da terceira crítica. Exceto por algumas passagens específicas do terceiro momento – consagradas, precisamente, à abordagem das impurezas que podem prejudicar o correto ajuizamento da beleza – muito pouco se discute sobre a arte na "Analítica do belo"; e ainda menos na "Analítica do sublime", que parece, ao menos no que diz respeito ao caso dinâmico, restringir a aplicação dessa categoria estética à natureza.[3]

---

[3] Lembremos que o subtítulo atribuído aos §§28-29 é "Do sublime dinâmico da natureza", e que o próprio §28 intitula-se "Da natureza como um poder". Na discussão sobre o sublime matemático, Kant chega a empregar exemplos de construções como, por exemplo, a Basílica de São Pedro e as pirâmides do Egito (*KU*, AA 05: 252). Mas o efeito que elas produzem em nós está ligado ao seu tamanho, e não ao fato de que são criadas por uma vontade segundo um conceito. Sob esse ponto de vista não há, portanto, nenhuma diferença essencial entre a apreensão que fazemos delas e a que faríamos de um objeto natural igualmente grande que se encontrasse, em relação a nós, em uma disposição espaço-temporal semelhante. Por essa razão, muitos comentadores concluíram, como Uygar Abaci, que "o máximo que se pode obter da *Crítica* são casos impuros, restritos e ainda problemáticos de sublimidade artística, mas de modo algum uma teoria coerente" (2008, p. 237). Para leituras alternativas, ver, por exemplo, Pillow (1994) e Wicks (1995); cf. ainda o debate crítico a que o artigo citado deu ensejo em Clewis (2010) e Abaci (2010).

A abordagem sistemática desse problema só tem lugar em uma espécie de apêndice que se localiza, de modo quase lateral, nos parágrafos finais da "Analítica".

É importante lembrar também que o princípio *a priori* da faculdade de julgar é caracterizado na "Introdução" como um "princípio da conformidade a fins formal da natureza".[4] Nessas passagens, Kant sugere que a atividade da reflexão, em que buscamos novas regras sob as quais subsumir um múltiplo dado, requer a pressuposição heurística de que a natureza não é complexa demais para ser organizada sistematicamente por um intelecto finito como o nosso. Sem isso, seríamos incapazes de

> descobrir nela uma ordenação compreensível, dividir os seus produtos em gêneros e espécies […] e fazer de um material tão confuso para nós (na verdade apenas infinitamente múltiplo, inadequado para nossa faculdade de compreensão) uma experiência concatenada (*KU*, AA 05: 185.28-34).

Segundo o filósofo, a conclusão bem-sucedida dessa tarefa desperta prazer precisamente porque se trata de algo contingente – a diversidade do múltiplo dado na sensibilidade poderia exceder a nossa capacidade de reflexão. Ainda que essa analogia não seja integralmente preservada nas "Analíticas", Kant apresenta os juízos estéticos na "Introdução" como um caso particular dos juízos reflexionantes em geral. O prazer que vivenciamos frente aos objetos belos corresponderia, portanto, de algum modo à percepção de que a natureza é suficientemente regular para ser organizada sistematicamente – ainda que, nesse caso, nunca cheguemos a encontrar uma regra que dê conta daquilo que temos diante de nós.[5]

Como se vê, há fartas indicações textuais que justificam a centralidade que se costuma atribuir ao belo natural para o projeto da terceira crítica. Não é surpresa, portanto, que Kant pareça, à primeira vista, dar preferência a esse caso nos trechos de sua obra em que pretende fundamentar formalmente a possibilidade de uma predicação estética universalmente válida. Refiro-me, evidentemente, à dedução

---

[4] O título da Seção V da "Introdução" é "O princípio da conformidade a fins formal da natureza é um princípio transcendental da faculdade do juízo" (*KU*, AA 05: 181).

[5] Como sugere o próprio Kant no §61, é a noção de reflexão que conecta as duas partes da terceira crítica, a "estética" e a "teleologia". Ao lado de "uma conformidade a fins subjetiva da natureza, em suas leis particulares, para a apreensão pela faculdade do juízo humana, e para a possibilidade da conexão das experiências particulares em um sistema delas" (*KU*, AA 05: 359.03-06), somos, às vezes, levados a empregar uma conformidade a fins objetiva quando lidamos com certos fenômenos. Esse "ajuizamento teleológico é tomado, ao menos problematicamente, com razão para a pesquisa da natureza; mas apenas para colocá-la sob princípios da observação e da investigação segundo a analogia com a causalidade segundo fins, sem ousar explicá-la desse modo. Ele pertence, portanto, à faculdade de julgar reflexionante, e não determinante" (*KU*, AA 05: 360.21-26). Essas duas passagens evidenciam que o denominador comum entre ambos os princípios de conformidade a fins – subjetiva e objetiva – é a natureza, o que torna os juízos sobre ela, para alguns comentadores, especialmente relevantes em razão de suas implicações arquitetônicas. É o caso, por exemplo, de Robert B. Pippin, para quem "as pretensões do belo em nós têm de repousar em última análise em uma norma social distinta e bem pouco usual: nossa exigência de que apreciemos a conformidade a fins da natureza" (1996, p. 551).

transcendental dos juízos de gosto. Nessas passagens, que têm início no §30, o filósofo reúne algumas das conclusões que haviam sido obtidas na "Analítica do belo", aqui denominadas suas "peculiaridades lógicas", com vistas a preparar a argumentação que será efetivamente concluída no §38.[6]

Antes mesmo de considerar essas duas peculiaridades, entretanto, Kant argumenta que a dedução a ser desenvolvida na terceira crítica se aplica apenas ao belo, e não ao sublime. Segundo o filósofo, neste último caso o prazer despertado no sujeito não tem sua origem na percepção de uma forma que põe em jogo o princípio *a priori* da faculdade de julgar, mas antes no reconhecimento, propiciado pela reflexão sobre o objeto, de que possuímos em nós também capacidades suprassensíveis. É por meio de tais capacidades que nossa vontade pode ser determinada a agir livremente e, uma vez que tal determinação é ela mesma "*a priori* conforme a fins", isso é, causa um prazer que possui um fundamento *a priori*, então "nossa exposição dos juízos sobre o sublime da natureza foi também a sua dedução" (*KU*, AA 05: 280.08-09).

Essas observações têm lugar no §30, que tenciona estabelecer o escopo pertinente à dedução. E, já nesses momentos preliminares, Kant parece referir-se exclusivamente ao belo natural, confirmando a previsão que esbocei mais acima. Os juízos estéticos para os quais reivindicamos o assentimento de outros são caracterizados como "juízos de gosto sobre o belo da natureza" (*KU*, AA 05: 279.12-13) e como "juízos sobre a beleza das coisas naturais" (*KU*, AA 05: 280.16-17). O título do parágrafo remete à "dedução dos juízos estéticos sobre os objetos da natureza" e não há, na verdade, nenhuma ocorrência da palavra "belo" sem a qualificação "da natureza" ou equivalente.

O §31 expõe, então, as duas peculiaridades lógicas dos juízos de gosto cuja resolução "já bastará como dedução dessa inusitada faculdade" (*KU*, AA 05: 281.26-27).

---

[6] A dedução transcendental representa, talvez, um dos maiores desafios a serem enfrentados pelos intérpretes da terceira crítica. Nominalmente, os argumentos centrais de Kant nessa seção deveriam ocupar o §38, intitulado "Dedução dos juízos de gosto". O texto, entretanto, é tão breve e perfunctório que parece impossível compreendê-lo sem considerar também os oito parágrafos precedentes e, possivelmente, ao menos os dois seguintes (cf., por exemplo, Allison, 2001, p. 161-179). Mas nessas passagens são retomados pontos que já haviam sido estabelecidos especialmente no segundo e quarto momentos, de modo que, para alguns comentadores, o raciocínio do filósofo deveria incluir também outros trechos de sua obra. É o caso de Paul Guyer (1997), para quem "a primeira tentativa de Kant de uma dedução do juízo estético encontra-se no quarto momento da Analítica do belo" (p. 248); e de Donald Crawford (1974), que sugere que "a dedução completa dos juízos de gosto […] é um argumento expandido e complicado que ocupa toda a primeira parte da *Crítica do juízo*, a 'Crítica do juízo estético'" (p. 66); Stoner (2019, p. 88; 93), por outro lado, critica explicitamente essa possibilidade. Para uma leitura mais recente, ver também Dobe (2010).

A questão se torna ainda mais complexa porque permanece obscuro o escopo a que se aplicaria o título que precede o §30, "Dedução dos juízos de gosto puros". Como não se trata de um terceiro livro, essa seção em princípio integraria o segundo, a "Analítica do sublime", o que não faz sentido; por outro lado, mesmo admitindo que se trate de um equívoco editorial, permanece inexplicado por que ela incluiria uma discussão sobre o interesse no ajuizamento estético (§§41-42) e, sobretudo, a abordagem sistemática das belas artes desenvolvida nos parágrafos finais da "Analítica" (§§43-54). Cf. sobre esse problema, Guyer (1997), p. 233-234.

Trata-se dos resultados do segundo e quarto momentos da "Analítica do belo", a saber: (a) que o juízo de gosto, embora singular do ponto de vista de sua quantidade lógica ou objetiva, ergue pretensão de validade universal subjetiva; (b) que, ao proferirmos um juízo de gosto, supomos, sem fazer uso de conceitos, que ele deva ser necessariamente válido para qualquer um. Os parágrafos seguintes deverão, correlatamente, expor essas duas características "elucidadas por meio de exemplos" (*KU*, AA 05: 281.28-29) – ainda à guisa de preâmbulo à própria dedução, que será apresentada somente no §38.

Com efeito, o §32 inicia-se com a discussão acerca da beleza de uma flor. Exigimos, nesse caso, o assentimento de qualquer um, como se proferíssemos um juízo de conhecimento, ainda que ele tenha por fundamento apenas um sentimento de prazer. Por outro lado, não se trata tampouco de mero deleite sensorial, ou aceitaríamos de bom grado que outros julgassem de modo diverso do nosso; nem muito menos de um consenso a ser obtido a posteriori, verificando-se como os demais habitualmente julgam. Eis, precisamente, o que se esperaria de uma recapitulação dos principais pontos desenvolvidos no §8 da terceira crítica, ilustrados por um objeto da natureza.

Mas o panorama muda radicalmente a partir da segunda alínea. Kant sugere que o mesmo se dá com o poeta que não se deixa demover, seja pelo público, seja por seus amigos, da convicção de que produziu um belo poema. O exemplo é muito mais complexo do que todos aqueles que o precedem na "Analítica do belo" porque envolve não apenas a recepção, mas também a produção do objeto. Se o jovem artista eventualmente faz concessões aos outros, prossegue o filósofo, não é por ter mudado de gosto, mas apenas para atender à própria carência por aprovação: "só mais tarde, quando sua faculdade do juízo já foi afiada por meio do exercício, é que ele se afasta voluntariamente de seu juízo anterior […]" (*KU*, AA 05: 282.27-29).

Esse não é um comentário isolado. A alínea seguinte, que conclui o §32, e desse modo a exposição da "primeira peculiaridade do juízo de gosto", é inteiramente consagrada à discussão sobre a criação artística em sua intrínseca relação com o ajuizamento estético. O fato de que tomamos certos objetos como modelos exemplares – na arte, mas também na ciência, na religião e mesmo na moral – não significa um sacrifício da autonomia que, segundo o texto, deveria qualificar a postura do jovem artista porque ele os toma apenas como fonte de inspiração para seus produtos, em lugar de padrão de cópia. Prenunciando temas que só serão abordados mais detidamente, a propósito do gênio, nos parágrafos finais da "Analítica", Kant afirma que "a sucessão [*Nachfolge*] que se refere a um predecessor, e não a imitação [*Nachahmung*], é a correta expressão de toda influência que os produtos de um autor exemplar podem ter sobre outros" (*KU*, AA 05: 283.23-26).

Como mostra o caso do gênio que passa a ver com outros olhos sua obra de juventude, essa observação se aplica não apenas à produção, mas também à recepção. Se os exemplos de obras que a história e a crítica nos legaram não podem ser tomados como regras para a composição de outros objetos, eles servem, entretanto, para depurar o nosso gosto, tornando-o mais afiado. Na verdade, "o gosto é, entre todas as faculdades e talentos, justamente o mais carente de exemplos daquilo que se manteve em aprovação por mais tempo no progresso da cultura porque seu juízo não é determinável por conceitos ou prescrições […]" (*KU*, AA 05: 283.28-32).

Observa-se a mesma inflexão nos §§33-34, que apresentam a segunda peculiaridade dos juízos de gosto. Kant reitera, inicialmente, que consensos empíricos – a respeito, por exemplo, de um edifício, uma vista ou uma poesia – não são capazes de modificar, por si mesmos, o modo como nos sentimos frente a esses objetos. Aquele que não os julga belos "não se deixa impor internamente a sua aprovação nem por cem vozes que os louvem grandemente" (*KU*, AA 05: 284.06-07).

Tampouco princípios *a priori*, acrescenta o filósofo, possuem essa capacidade. E, desse ponto em diante, o texto volta-se mais uma vez para a discussão sobre a arte. Kant menciona que ninguém pode ser constrangido a sentir prazer frente a um espetáculo pelos preceitos de um Lessing ou de um Bateaux, pois as regras estabelecidas pelos críticos não possuem o poder de alterar o sentimento despertado pelo objeto. Se elas estão em desacordo com nosso juízo, supomos que são falsas ou que não se aplicam àquilo que temos diante de nós.

Essas considerações são ulteriormente aprofundadas no §34. Se os críticos não devem esperar que os juízos estéticos sejam determinados por prescrições universais, cabendo nesse caso sempre a "reflexão do sujeito sobre seu próprio estado (de prazer ou desprazer)" (*KU*, AA 05: 286.01), eles podem, contudo, "realizar a investigação sobre as faculdades de conhecimento e seu ofício nesses juízos e elucidar em exemplos a recíproca conformidade a fins subjetiva da qual se mostrou acima que sua forma em uma dada representação é a beleza de seu objeto" (*KU*, AA 05: 286.07-11). A primeira dessas duas tarefas é a "crítica enquanto ciência" – o exame transcendental de nossas faculdades com vistas a mostrar que juízos estéticos universalmente válidos são possíveis, propósito da terceira crítica em geral e da dedução em particular. A segunda é a "crítica enquanto arte", que busca "aplicar as regras […] empíricas segundo as quais o gosto efetivamente procede ao ajuizamento de seus objetos (sem refletir sobre a sua possibilidade), e critica os produtos da bela arte assim como aquela [critica] a própria faculdade de ajuizá-los" (*KU*, AA 05: 286.23-28).

Se, como vimos, o belo natural é tão central para o projeto da terceira crítica; se é essa a espécie de juízo que melhor se presta aos objetivos de uma dedução trans-

cendental, por que Kant julga necessário, ao recapitular a doutrina exposta no segundo e quarto momentos como um prelúdio à sua exposição, conceder tamanho destaque ao caso do belo artístico? Por que, no momento mesmo em que pretende levar a cabo a "crítica enquanto ciência", é tão importante demorar-se sobre a "crítica enquanto arte"?

Creio que podemos buscar respostas para essas questões retornando às passagens que Kant pretende sumarizar, a saber, àquelas pertinentes à própria "Analítica do belo". De início, é importante pôr em destaque o elemento a partir do qual se estrutura, de modo mais fundamental, o encadeamento argumentativo do segundo momento: o diálogo. O princípio mais geral do método crítico, que consiste em tomar por ponto de partida o modo como se fala ordinariamente, ganha aqui uma formulação mais específica, uma vez que não se trata de qualquer discurso, mas da afirmação de uma posição que se qualifica, em última análise, na medida em que pode ou não ser legitimamente contestada pela afirmação dos outros.

Assim, sugere o filósofo, não há o que discutir quando dois interlocutores divergem sobre o que é agradável pois, nesse caso, cada um tem seu gosto. No que diz respeito à beleza, por outro lado, seria "ridículo" agir desse modo. Não faz sentido afirmar que algo é belo apenas para mim e, se alguém percebe que outros discordam de seus juízos estéticos, "ele censura-os, […] e nega-lhes o gosto que, todavia, requer que devam ter" (*KU*, AA 05:213.02-03). Trata-se, todavia, de uma exigência de natureza bastante peculiar. Pois ela não resulta de quaisquer inferências acerca do modo como habitualmente se fala ou falou, as quais produzem regras gerais, mas não universais, para o ajuizamento; nem, tampouco, de uma gramática estética que determinasse *a priori* como se deve necessariamente falar. "Não pode haver, portanto, qualquer regra segundo a qual alguém devesse ser obrigado a reconhecer algo como belo", conclui Kant; "que uma roupa, uma casa, uma flor seja bela – disso não nos deixamos persuadir o juízo por quaisquer razões ou princípios" (*KU*, AA 05:215.36-216.02).

Essa sequência de observações conclui-se imprimindo esse traço dialógico à própria caracterização dos juízos estéticos. Ao proferi-los, afirma Kant, "cremos possuir em nós uma voz universal e erguemos a pretensão de que todos dela participem, ao passo que, em contrapartida, cada sensação privada decidiria apenas sobre aquele que contempla e seu comprazimento" (*KU*, AA 05:216.06-08). Julgar algo como belo significa, a rigor, precisamente isso: estabelecer um diálogo com toda a humanidade no qual cremos ser capazes de falar por qualquer um, sem deixarmo-nos impor as vozes especializadas de uma minoria ou os brados da maioria.

Contudo, adverte-nos o filósofo, a voz universal, embora pressuposta a cada vez que empregamos o predicado belo, é apenas uma ideia reguladora da qual devemos

buscar constantemente nos aproximar. Ela legitima, com efeito, nossa pretensão ao assentimento de qualquer um.[7] Ocorre que nossos juízos efetivos não são integralmente puros; ao prazer propriamente estético mistura-se frequentemente, e de modo imperceptível, a satisfação de inclinações sensíveis ou fins particulares, o que os torna dependentes de condições privadas. Quando surgem dissonâncias a respeito de objetos específicos, nunca podemos determinar com certeza quais vozes estão fora do tom que conviria a toda a humanidade.

Esse caráter de idealidade é preservado no quarto momento, onde a voz universal desdobra-se no conceito de um "sentido comum", pressuposto em qualquer falante por aquele que declara algo como belo.[8] Kant acredita que podemos esperar que os objetos despertem, nos outros, prazer idêntico àquele que experimentamos porque esse sentimento tem sua origem em estruturas transcendentais compartilhadas por todos, as mesmas empregadas para o conhecimento em geral. Trata-se, contudo, de "uma mera norma ideal sob cuja pressuposição poderíamos tomar um juízo que concordasse com ela, e o comprazimento nele expresso, com justiça como regra para qualquer um […]" (*KU*, AA 05: 239.26-29).[9]

Como se vê, a precariedade real do ajuizamento sobre a beleza, de cuja correção nunca podemos estar perfeitamente seguros, é um postulado fundamental da terceira crítica, reiterado em inúmeras passagens da "Analítica". No segundo momento, Kant afirma que "pode ser incerto que aquele que crê proferir um juízo de gosto esteja de fato julgando" (*KU*, AA 05: 216.19-20) com base na ideia de uma voz

---

[7] Tem sido objeto de constante preocupação entre os comentadores em que sentido se deve tomar essa pretensão ao assentimento universal: como uma expectativa factual, dadas condições ideais de ajuizamento, ou como uma exigência que, a exemplo do dever moral, se pode fazer de qualquer ser humano racional. Sobre o tema, cf., por exemplo, Rogerson (1982); Pippin (1992, p. 551); Guyer (1997, p. 123-130); Rind (2000).

[8] Fugiria ao escopo deste trabalho analisar de modo mais aprofundado o conceito de "sentido comum", sobre o qual Kant reconhecidamente se expressa de modo particularmente tortuoso na primeira parte da terceira crítica. Para abordagens mais abrangentes desse problema, ver Robert Nehring (2010) e Zhengmi Zhouhuang (2016); para discussões mais recentes, ver Stoner (2019) e, especialmente, Matherne (2019), que reconstitui as principais dificuldades apontadas pelos comentadores e as soluções encontradas para enfrentar os desafios interpostos pelo texto. Para meus propósitos, é suficiente nesse momento apenas observar que o "sentido comum", tal como apresentado no quarto momento, articula-se de modo claro à ideia de "voz universal" que fora apresentada no segundo. Com efeito, como mostra Friedlander (2017), a noção de "necessidade exemplar" também imprime ao juízo estético um caráter dialógico, "pois considerar que um juízo exemplifica não faz sentido se o que quer que 'tenha lugar' no julgar não se volte *para outros*, nem possua em si qualquer dimensão comunicativa" (p. 409).

[9] Embora as discussões propostas ali sejam de outra natureza, Kant também afirma essa posição em uma breve passagem do terceiro momento – no §17, convenientemente denominado "Do ideal da beleza": "o padrão supremo, o arquétipo [*Urbild*] do gosto, é uma mera ideia, que cada um tem de produzir em si e segundo a qual ele tem de ajuizar tudo o que o for objeto do gosto, exemplo de ajuizamento por meio do gosto e mesmo o gosto de qualquer um" (*KU*, AA 05: 232.12-16). Para Quintana (2013), a idealidade do ajuizamento estético possui implicações mais abrangentes para o pensamento kantiano, pois "o que garante a possiblidade da discussão sobre assuntos de gosto é o esforço constante pelo desenvolvimento de uma autonomia racional, e a disposição para participar em um diálogo genuíno baseado em uma certa flexibilidade e disposição para reconsiderar pressuposições" (p. 212).

universal; no quarto, que o sentido comum "poderia, no que diz respeito à unanimidade de diferentes ajuizantes, exigir assentimento universal como um princípio objetivo; se ao menos estivéssemos seguros de ter subsumido corretamente" (*KU*, AA 05: 239.30-33).[10] Podemos – eis o que o filósofo crê ser possível deduzir transcendentalmente – empregar nossa voz para falar por toda a humanidade; podemos sentir um prazer que convém a qualquer um. Mas jamais podemos saber se estamos efetivamente procedendo desse modo em situações específicas de ajuizamento.

Ora, mas a dimensão pública dos juízos encerra o remédio para seu próprio veneno. Se somos compelidos a erguer uma pretensão ao assentimento de qualquer um da qual nunca estamos integralmente seguros, é precisamente a partir do debate com os outros que podemos ao menos torná-la mais provável. Como mostra o poeta que muda de opinião acerca de sua própria obra, podemos refinar o nosso gosto, exercitando-o no confronto com posições divergentes. Essa possibilidade está expressa inequivocamente em diferentes trechos da terceira crítica.[11]

Mas em que consiste esse exercício? No §33, Kant sugere que "o juízo de outros desfavorável a nós pode com razão nos tornar inseguros em vista do nosso juízo" (*KU*, AA 05: 284.19-21). Com que razão o juízo alheio atua sobre o nosso, se a opinião de muitos não possui a capacidade de alterar o modo como nos sentimos frente aos objetos? De que exatamente nos tornamos inseguros a partir da censura dos outros?

Para responder a essa questão, é preciso lembrar que o que torna o gosto uma faculdade incerta é o fato de que nossos juízos podem ser – e em geral são – impuros. Parte do prazer que constitui o seu fundamento não resulta de uma disposição de nossas faculdades comum a todos os seres humanos, mas de condições privadas ligadas a interesses. Como afirma Kant, "aquele que julga com gosto pode imputar a qualquer um a conformidade a fins subjetiva, i. e., seu comprazimento no objeto (se apenas não se enganar nessa consciência tomando a matéria pela forma, o atrativo pela beleza)" (*KU*, AA 05: 293.03-06). Infelizmente, enganos desse tipo são não apenas inevitáveis, mas também corriqueiros, pois não somos capazes de seccionar os nossos sentimentos conforme a fonte de onde se originaram.

Já se vê, desse modo, o que o filósofo tem em mente quando pensa em refinamento. Não se trata de se deixar convencer pelo juízo dos outros mas, antes, de

---

[10] Em outra passagem do quarto momento, Kant afirma: "corteja-se o assentimento dos outros porque se tem um fundamento para isso que é comum a todos; e poderíamos contar com esse assentimento se apenas estivéssemos sempre seguros de ter subsumido corretamente o caso sob aquele fundamento como regra de aprovação" (*KU*, AA 05: 237: 26-30).

[11] Por isso Kant sugere, por exemplo, que os atrativos, embora prejudiciais quando determinam a predicação estética, podem ser tolerados como aditivos "para interessar o ânimo além do seco comprazimento e, assim, servir de recomendação ao gosto e à sua cultura, especialmente quando ele ainda é rude e não exercitado" (KU, AA 05: 225.07-10).

depurar nossos próprios juízos. O debate público e o confronto repetido com opiniões divergentes podem chamar a atenção para a presença de elementos que, por não decorrerem de estruturas transcendentais, não podem ser legitimamente pressupostos em qualquer um. O sujeito afia seu gosto, portanto, quanto busca reconhecer e, então, pôr de lado tais elementos, ou seja,

> pela mera consciência da separação de tudo o que pertence ao agradável e ao bom do comprazimento que ainda resta nele; e isso é tudo para que ele se prometa o assentimento de qualquer um: uma pretensão à qual ele também estaria justificado sob essas condições se não faltasse frequentemente com elas e, assim, proferisse um juízo de gosto errado (*KU*, AA 05: 216.22-28).

Expondo nosso gosto ao escrutínio público, identificamos aquilo nele que não convém a toda a humanidade, afinando nossa dicção conforme o diapasão da voz universal. Colocar-se no lugar de qualquer um, pensar de maneira expandida, exige precisamente deixar de considerar, no juízo, as impurezas que a ele aderem imperceptivelmente, "o que se efetua, por sua vez, deixando de lado tanto quanto possível aquilo que é matéria, i. e., sensação no estado da representação, prestando atenção apenas às peculiaridades formais de sua representação ou estado de representação" (*KU*, AA 05: 294.05-08).[12]

Ora, mas são os objetos belos da arte, muito mais do que os da natureza, que engajam nosso gosto no debate público. É em relação a eles que nos sentimos mobilizados a apresentar argumentos, ponderar as razões dos outros, tentar convencê-los mantendo-nos, todavia, dispostos a ouvir o que têm a dizer. Sentamo-nos à mesa

---

[12] Salim Kemal (1991) propõe uma leitura bem menos modesta para esse processo de refinamento. O caráter precário do ajuizamento estético leva o autor a concluir que "para Kant nós *temos* de confirmar os juízos estéticos" (p. 26); caso contrário, estaríamos "na absurda posição de saber de modo geral, pela dedução, que juízos de gosto são 'possíveis', mas sem jamais saber que os fizemos" (p. 31). Assim, "as pretensões particulares de um sujeito permanecem questionáveis até que a comunidade as valide […]" (p. 27). Várias passagens na "Analítica do belo", contudo, sugerem que o recurso à certificação de um juízo de gosto por um consenso comunitário a posteriori corresponderia a rebaixá-lo ao nível da empiria, tornando injustificáveis as nossas pretensões a um assentimento universal, conquanto talvez ligeiramente mais prováveis. Para acrescentar mais uma referência às que já estão no corpo do texto, considere-se a natureza da censura que Kant dirige, no §6, àquele que toma por sinal de bom gosto a prudência do bom anfitrião que sabe entreter seus convidados com pratos e música que lhes agradam. Segundo o filósofo, "toma-se aqui a universalidade [*Allgemeinheit*] apenas comparativamente; e nisso há apenas regras gerais (como todas as regras empíricas), e não regras universais [*universale*] tais como empreende ou às quais ergue pretensão o juízo de gosto sobre o belo" (*KU*, AA 05: 213.15-18). Se há, como pretende Kemal, absurdo na impossibilidade de confirmarmos que juízos particulares sobre o belo são corretos, ele se estende a quaisquer juízos empíricos particulares, tais como, por exemplo, aquele que expressa que o sol aquece a pedra, ou que a trajetória específica de uma bola de bilhar resulta da ação de outra bola sobre ela. Evidentemente, o problema se torna mais severo no caso do belo porque, como já observara Hume, os experimentos que realizamos no domínio da filosofia moral são excessivamente irregulares, o que torna os seus resultados menos prováveis do que aqueles que obtemos no âmbito da filosofia da natureza. Mas é apenas por essa razão que os consensos sancionados coletivamente no segundo caso parecem mais sólidos do que no primeiro, e não por qualquer diferença qualitativa entre esses tipos de juízos empíricos particulares.

do bar para discutir o filme, mas, no caso do pôr-do-sol, apenas para apreciá-lo. Erguemos, com efeito, pretensão ao assentimento de todos quando emitimos juízos acerca do belo natural, mas essa exigência não se desdobra, nesse caso, muito além da censura ao mau gosto.[13]

À luz dessas considerações, o destaque concedido à arte nos parágrafos preparatórios à dedução já não parece mais tão surpreendente. O belo natural é, com efeito, central para o projeto da terceira crítica porque, como indicado acima, os juízos que proferimos a respeito dele aproximam-se mais do ideal de pureza que representa a *possibilidade* de uma predicação estética universalmente válida. O belo artístico, entretanto, é igualmente central, embora por motivos distintos. Sua existência assegura a *realidade* do processo de depuração do ajuizamento, na medida em que nos incita constantemente a comunicar e debater com os outros as nossas avaliações.

É por meio da arte que efetivamente alargamos nosso modo de pensar com vistas a alcançar aquele ideal, entrevisto por meio da beleza da natureza, de um sentido comum a toda a humanidade. Sua centralidade, portanto, corresponde ao refinamento do gosto, essa "faculdade de ajuizamento que torna universalmente comunicável, sem a intermediação de um conceito, nosso sentimento com uma representação dada" (*KU*, AA 05: 295.27-29).

Bibliografia

Abaci, U. (2008). "Kant's Justified Dismissal of Artistic Sublimity". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 66, n. 3, p. 237-251.

_____. (2010). "Artistic Sublime Revisited: Reply to Robert Clewis". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 68, n. 2, p. 170-173.

Allison, H. E. (2001). *Kant's Theory of Taste: A Reading of the Critique of the Aesthetic Judgment*. Cambridge: Cambridge University.

Clewis, R. (2010). "A Case for Kantian Artistic Sublimity: A Response to Abaci". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 68, n. 2, p. 167-170.

Crawford, D. W. (1974). *Kant's Aesthetic Theory*. Madison: University of Wisconsin.

[13] Samantha Matherne (2019) desenvolve uma leitura próxima daquela que proponho aqui. Para ela, o sentido comum "equivale a uma capacidade para discriminação hedonística que nos habilita a refletir sobre os fundamentos de nossos juízos estéticos de um modo que envolve pôr de lado considerações sobre o que nos agrada privadamente e, em lugar disso, leva em conta aquilo que agrada universalmente" (p. 11). Segundo a autora, é necessário também refinar o sentido comum por meio de exemplos, pois "é apenas pela prática e pela educação estética que obtemos a faculdade do sentido comum e as habilidades reflexivas necessárias para fazer juízos de gosto apropriados" (p. 16). A principal contribuição de meu trabalho consiste, precisamente, em destacar o papel da arte para esse processo, que decorre de seu caráter dialógico e que se evidencia na surpreendente remissão a temas dessa natureza na dedução.

Dobe, J. K. (2010). "Kant's Common Sense and the Strategy for a Deduction". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 68, n. 1, p. 47-60.

Friedlander, E. (2017). "On Common Sense, Communicability, and Community". In: Altman, Matthew C. (org.). *The Palgrave Kant Handbook.* London: McMillan, p. 407-424.

Guyer, P. (1978). "Interest, Nature, and Art: A Problem in Kant's Aesthetics". *The Review of Metaphysics*, v. 31, n. 4, p. 580-603.

_____. (1997). *Kant and the Claims of Taste.* Cambridge: Cambridge University.

Kant, I. (1902-). *Gesammelte Schriften (Akademische Ausgabe).* Berlim: Hrsg. von der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin.

Kemal, S. (1991). "Kant, Community and the Evil Poem". *Revue Internationale de Philosophie,* v. 14, n. 176, p. 24-38.

Matherne, S. (2019). "Kant on Aesthetic Autonomy and Common Sense". *Philosopher's Imprint*, v. 19, n. 24, p. 1 -22.

Nehring, R. (2010). *Kritik des Common Sense: Gesunder Menschenverstand, reflektierende Urteilskraft und Gemeinsinn. Der Sensus communis bei Kant.* Berlim: Duncker & Humblot.

Pillow, K. (1994). "Form and Content in Kant's Aesthetics: Locating Beauty and the Sublime in the Work of Art". *Journal of the History of Philosophy*, v. 32, n. 3, p. 443-459.

Pippin, R. B. (1996). "The Significance of Taste: Kant, Aesthetic and Reflective Judgment". *Journal of the History of Philosophy*, v. 34, n. 4, p. 549-569.

Quintana, L. (2013). "The Judgment of Taste in a Cosmopolitan Sense". In: Bacin, S.; Ferrarin, A.; La Rocca, C.; Ruffing, M. (orgs.). *Kant und die Philosophie in weltbürgerlicher Absicht: Akten des XI. Internationalen Kant-Kongresses*, Bd. 4. Berlim/Boston: De Gruyter, p. 203-214.

Rind, M. (2000). "What Is Claimed in a Kantian Judgment of Taste?". *Journal of the History of Philosophy*, v. 38, n. 1, p. 63-85.

Rogerson, K. F. (1982). "The Meaning of Universal Validity in Kant's Aesthetics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 40, n. 3, p. 301-308.

Stoner, S. A. (2019). "Kant on Common-sense and the Unity of Judgments of Taste". *Kant Yearbook*, v. 11, n. 1, p. 81-99.

Wicks, R. (1995). "Kant on Fine Art: Artistic Sublimity Shaped by Beauty". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 53, n. 2, p. 189-193.

Zhouhuang, Z. (2016). *Der* sensus communis *bei Kant: Zwischen Erkenntnis, Moralität und Schönheit.* Berlim: De Gruyter.

10.11606/issn.2318-8863.discurso.2023.215680

Metafísica, sonhos e ficção. Kant e os espectros[1]

Walter Menon
UFMG

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo apresentar em linhas gerais o desenvolvimento da teoria dos espíritos empreendida por Kant no texto *Os sonhos de um visionário explicados pelos sonhos da metafísica*, publicado em 1766, com suas consequências epistêmicas. O ponto central é o esquema óptico do qual Kant lança mão para explicar os fenômenos de comunicação com os espíritos e sua relação com o esquema mesmo da percepção visual, bem como dos aparelhos de projeção espectrais usados em espetáculos e *seances* espíritas. Além disso, nossa hipótese é que o texto kantiano faz parte, por seu estilo e tema, da onda de publicações sobre visionários, aparições e espetáculos fantasmagóricos, que ganha volume a partir dos últimos decênios do século dezoito.

PALAVRAS-CHAVE

Kant; metafísica; espíritos; sonho; aparições; espetáculo.

ABSTRACT

This article aims to present in general lines the development of the theory of spirits undertaken by Kant in the text *The Dreams of a Visionary Explained by the Dreams of Metaphysics*, published in 1766, with its epistemic consequences. The central point is the optical scheme that Kant uses to explain the phenomena of communication with spirits and its relationship with the scheme of visual perception itself, as well as the spectral projection devices used in spiritism shows and *seances*. Furthermore, our hypothesis is that the Kantian text is part, due to its style and theme, of the wave of publications on visionaries, apparitions, and phantasmagorical spectacles, which gained volume from the last decades of the eighteenth century.

KEY WORDS

Kant; metaphysics; spirits; dream; apparitions; spectacle.

[1] O presente texto é a primeira versão do resultado da minha fala no evento da ABRE em 2021. Posteriormente, foi apresentado no quadro do projeto KANTINSA (*Kant in South America*) na Universidade da Catania, Itália, em março de 2022.

Introdução

O objetivo deste artigo não é o de retomar a discussão da importância do texto *Os sonhos de um visionário explicados pelos sonhos da metafísica*, de 1766, dentro do escopo da obra kantiana, alinhando-o à preparação, já crítica à metafísica dogmática, do futuro empreendimento apontado na dissertação de 1770 e desenvolvida no projeto das três críticas, ou pelo menos nas duas primeiras.[2] Como se sabe, no texto já se encontram em germe o ceticismo, a importância da experiência empírica objetiva na sustentação da pretensão à universalidade de uma tese, e um certo procedimento dialético ao expor as contradições que impossibilitam toda proposição afirmativa e o aparato dogmático de uma razão desprovida de lastro empírico confrontado a um sistema produzido por um visionário.

A temática do sonho, o porquê de Kant lançar mão da comparação entre metafísica, visão dos espíritos e sonho, é o que nos interessa[3], bem como a analogia entre o esquema de formação da imagem na alucinação, na visão dos espíritos e o esquema do dispositivo técnico de projeção de imagens da lanterna mágica que, por sua vez, é um desenvolvimento dos esquemas da perspectiva *artificialis* e da concepção físico-geométrica do fenômeno visual. Nossa hipótese é que a relação entre tal esquema e a fé moral na vida eterna, suas consequências teóricas e prático-morais, expressas naquilo que Kant denomina ironicamente pneumatologia, ciência dos espíritos, seriam elementos de uma *fictio heurística*: uma invenção teórica plausível, mas ficcional, cujo objetivo último seria o de demonstrar os perigos das crenças em espíritos, sempre patológicas, bem como o das fantasias criadas pela metafísica dogmática.

O texto de Kant, portanto, se vincularia a um gênero expositivo próprio ao contexto cultural de publicações dedicadas a combater as crenças em visionários, *seances* espíritas, e aparições espectrais. Embora muitas dessas obras tivessem o intuito de chamar a atenção para os absurdos e perigos de tais crenças, Kant evita atacar a crença na vida eterna. Assim, ao reforçar a importância moral das crenças na vida eterna, acaba por reforçar a hipótese dos espíritos, e estreitar ainda mais a relação entre metafísica e espectros. Por último, o esquema óptico utilizado por Kant para

---

[2] Para entender o lugar que ocupa o texto sobre sonhos de um visionário dentro das obras de Kant e o contexto em que foi redigido, ver a introdução de Vinicius Berlendis de Figueiredo à publicação da edição brasileira dos *Escritos pré-críticos de Kant*.

[3] Nos afastamos da interpretação psicanalítica de Monique David-Ménard do ensaio de Kant levada a cabo em *A loucura na razão pura. Kant leitor de Swedenborg*. No entanto, chamamos atenção para a análise realizada pela autora do texto de 1766, quando esta demonstra a importância das distinções e da tipologia, pensadas por Kant nesse texto, quanto às questões ligadas ao objeto, aos limites da razão e das antinomias na Crítica da razão pura. No que concerne aos objetivos do presente artigo, vale a pena ressaltar, seguimos em muitos pontos as interpretações da autora.

explicar os processos cognitivos envolvidos nas visões espirituais é o mesmo dos aparelhos de projeção de imagens que se encontram nos espetáculos de fantasmagoria. Estes, assim como a publicação em massa dos romances de fantasma, queremos crer, estariam no início do que poderíamos chamar de indústria cultural dos espectros, que invade a segunda metade do século dezoito, se desenvolve massivamente no século seguinte e preludia, justamente por seu esquematismo, a indústria cultural como pensada por Adorno e Horkheimer.

I.

Kant parte da questão que considera estar no centro do problema da existência de um mundo espiritual, um mundo dos espíritos, isto é, a questão mesma de se saber ao que se refere o termo "espírito" quando este é utilizado na descrição do referido mundo. O que é um espírito? Um ser que possui razão. Mas a resposta não é suficiente, e à propriedade da razão deve-se agregar outras definidoras pois, como evidencia Kant, um homem é um ser de razão. Porém, não podemos dizer que, ao vermos um homem, vemos um espírito, porquanto espíritos são diferentes de humanos no que concerne à sua natureza não-material. No que concerne, por outro lado, à sua natureza racional, esta é a mesma que define o homem. Assim, ao seguirmos a conclusão proposta por Kant, que utilizará como ponto de partida da sua investigação a definição de espírito, há como que uma coincidência, em parte, entre espírito e homem que deriva, essencialmente, do caráter racional comum aos dois: "este ser, que no homem possui razão, é apenas uma parte do homem e esta parte, que o vivifica, é um espírito." (Kant, 2005, p. 146).

Embora afirme, ainda que de maneira ligeira, que o espírito é não somente a parte racional do homem, mas propriamente seu elemento vital, o que interessa a Kant na relação entre espírito e homem encontra-se sugerido na possível partilha da natureza humana em pessoa e sujeito, sendo o sujeito identificado com a razão, que é própria do espírito. Definida a natureza do espírito – racional, imaterial –, Kant enfrenta a segunda questão comum acerca dos fenômenos espirituais: sua independência do homem, ou seja, da pessoa, da manifestação corpórea. Ele passa, assim, a examinar a possibilidade da existência do espírito como entidade desligada do homem. Se a natureza racional humana se constitui necessariamente do elemento espiritual, o inverso não é verdade, o espírito não depende do humano, isto é, da ligação com o corpo. Ele se define por contraste à definição clássica de corpo, "extenso, impenetrável e, como todo corpóreo, submetido à divisibilidade e às leis do choque" (*Ibid.*, p. 147).

Todo ser espiritual deve ser simples e dotado de razão, mas também penetrável, indivisível e não submetido às leis da causalidade mecânica. A partir das definições

primeiras das propriedades dos espíritos por oposição às dos corpos, e ao conceber um experimento especulativo no qual espíritos são colocados em um espaço cúbico, Kant conclui a incompatibilidade entre quantificação – a propriedade de ocupar um lugar, isto é, de preencher um espaço – e a substância espiritual, o conceito de espírito – algo que não pode ser pesado, medido e cuja permanência, ou duração, não se mede tampouco –, quantificação esta que implicaria em considerar, contra a experiência empírica, plausíveis, portanto, "seres que não possuem em si a propriedade da impenetrabilidade e que nunca constituiriam um todo sólido […]" (*Ibid.*, p. 150).

Embora se possa especular a respeito do comportamento da substância espiritual por contraste àquela material e que se possa, na esteira de uma concepção de espírito que faz apelo à substância pensante cartesiana, especular sobre sua plausibilidade, nada nos permite concluir daí a existência de tais seres. Isso porque, se por um lado nada me impede de conceber uma substância racional pensante, simples, que não poderia ser dividida e distribuída em partes ligadas em um todo, não posso "por certo sequer pensar *in concreto* uma atividade delas que não tenha uma analogia com minhas representações de experiência […]" (*Ibid.*). A questão levantada por Kant aqui é a de que é impossível se representar, ao se levar em conta, mesmo que de maneira puramente racional e especulativa, uma tal substância espiritual sem se utilizar de analogias com os conceitos pelos quais "as coisas são dadas em meus sentidos".

Pode-se cogitar a substância pensante como o contrário da substância extensa e, portanto, característica do mundo espiritual. Mas disso decorreria, necessariamente, uma "impensabilidade" do espírito, isto é, uma impossibilidade de sua representação (*Ibid.*). "Pode-se, pois, assumir a possibilidade de seres imateriais sem a preocupação de ser refutado, mas também sem a esperança de poder demonstrar essa possibilidade mediante fundamentos racionais" (*Ibid.*). A busca racional por construir um conceito de seres espirituais, mundos espirituais e assim por diante esbarra no limite da própria razão, que permite apenas conceber especulativamente a substância pensante. Nesse sentido, como aponta Kant, não se poderia pensar nenhuma forma, nenhuma figura espiritual: um ser extenso espiritual é uma contradição em termos. "Os limites da extensão determinam a figura. Nelas não se poderia, portanto, pensar nenhuma figura. Essas são razões dificilmente compreensíveis da suposta possibilidade de seres imateriais no todo do mundo" (*Ibid.*, p. 152).

Dado, portanto, que a impossibilidade de representar espíritos se impõe, mas, ao mesmo tempo, esta representação se constata pelos testemunhos dos que veem e escutam espíritos, isto é, estes se manifestam aos sentidos de algumas pessoas, resta a Kant, para contornar essa aparente contradição, afirmá-la apenas aparente e em parte produto da falta de um aprofundamento na especulação acerca da metafísica dos espíritos, que exige um retorno ao ponto de partida, ou seja, à ligação entre

homem e espírito. Isso porque é na conjunção do elemento corporal com o espiritual que uma explicação plausível para uma visão dos espíritos pode ser encontrada. Surge, portanto, um terceiro elemento: a alma humana. Assim, Kant se pergunta: "onde é o lugar desta alma humana no mundo corporal? Eu responderia: aquele corpo cujas alterações são minhas alterações, este corpo é meu corpo, e seu lugar é ao mesmo tempo meu lugar" (*Ibid.*).

O problema neste ponto é o da relação entre duas substâncias diferentes: se há possibilidade metafísica desse tipo de relação e, caso a resposta seja assertiva, como já aponta a premissa admitida anteriormente por Kant, cabe tentar definir, a partir das mesmas premissas, qual tipo de ligação, de comunicação, é possível entre a coisa pensante e a coisa extensa, ou melhor, entre o elemento espiritual e o corporal que compõem a pessoa.

> Parece que um ser espiritual estaria presente intimamente na matéria a que está ligado e não agiria sobre aquelas forças dos elementos com as quais estes estão em relação recíproca, mas sobre o princípio interno de seu estado, pois cada uma das substâncias, até mesmo um elemento simples da matéria, deve ter alguma atividade interna como o fundamento da eficácia externa, mesmo que eu não saiba indicar no que ela consiste. (*Ibid.*, p. 157)

É indiscutível nessa passagem a necessidade de um terceiro elemento, a alma, um elemento de ligação entre matéria e pensamento, entre corpo e espírito, que seria, basicamente, receptivo e organizacional. Sobre esse terceiro elemento age tanto o ser espiritual quanto o ser material, e este os organiza em imagens em um sentido interior. Como lhe denomina Kant, trata-se de um "princípio interno", cuja função receptiva encontra-se desenvolvida no iniciado, isto é, no visionário. "O iniciado já acostumou o entendimento grosseiro e preso aos sentidos externos a conceitos superiores e mais abstratos e agora pode ver figuras espirituais e destituídas de roupagem corporal naquele crepúsculo com o qual a luz fraca da metafísica torna visível o reino das sombras." (*Ibid.*, p. 158)

A partir da ideia de uma disposição da alma do visionário, cuja sensibilidade permite perceber os espíritos, e sob a "luz" da metafísica que sustenta racionalmente a sua existência, Kant busca desenvolver uma teoria dessa força natural, cósmica, que compartilha a ordem mesma do ser com a matéria "que preenche o espaço sideral", que possui solidez, extensão e figura, e cujas manifestações "[…] comportam uma definição física que é ao mesmo tempo uma definição matemática, as quais juntas chamam-se definição mecânica." (*Ibid.*). Essa outra força é o espírito, ou os seres espirituais, e estes, segundo Kant, são o próprio "fundamento da vida no universo […] que por isso não são do tipo dos que aumentam como partes constitutivas o amontoado e a extensão da matéria sem vida, nem estão sujeitos a esta segundo as

leis do contato e do choque, […]" (*Ibid.*). Uma vez que os espíritos não estão sujeitos às leis que dão vida à matéria inerte e que são eles próprios o princípio inteligente desse movimento, podemos afirmar que eles têm atividade autônoma, isto é, não determinada por agentes externos a si próprios. As causas espirituais são submetidas, logo, a leis que Kant denominará "pneumatológicas", por terem origem na atividade dos próprios espíritos, bem como "orgânicas", por serem os seres corporais causas intermediárias dos efeitos espirituais, isto é, inteligente e vital, no mundo material.

Assim, conclui:

> Uma vez que esses seres imateriais são princípios espontâneos, portanto substâncias e naturezas subsistentes por si, a primeira consequência a que se chega é a seguinte: que eles imediatamente unidos entre si talvez constituam um grande todo, que se pode chamar de mundo imaterial (*mundus intelligibilis*). (*Ibid.*, p. 162)

Logo, a partir da relação da matéria com o princípio interno pode-se pensar a noção de pessoa, mas, ao mesmo tempo, não há nada que obrigue os espíritos, "essas inteligências criadas" por serem necessariamente ligadas à pessoa, a serem dependentes desta. "Algumas são ligadas à matéria em uma pessoa e outras não […]"(*Ibid.*), aquelas não ligadas a uma pessoa, à alma, são os espíritos, e estes ultrapassam os limites da definição do princípio inteligente localizado em um ser racional. Kant parece sugerir, neste ponto, a noção de sujeito como sendo o próprio princípio sensível, inteligente e vital (no sentido da organização e atividade da matéria orgânica) "que em geral podem se encontrar em alguma parte da natureza, mesmo que isso não se revele por nenhuma característica externa do movimento arbitrário" (*Ibid.*).

Por essa dupla natureza humana de pessoa e sujeito, pode-se entender a alma humana como "ligada a dois mundos" ao mesmo tempo. A possibilidade da alma humana "sentir", ou "perceber" o mundo espiritual, tal qual percebe e sente o mundo externo, corporal, portanto, deriva de sua natureza corporal "numa unidade pessoal", e de sua qualidade de "membro do mundo dos espíritos", por sua natureza espiritual, e nessa junção encontra-se sua qualidade de sujeito. Evidentemente, por ser alma e corpo, o sujeito se encontra em comunidade com os espíritos, e a clareza da percepção e da representação dessa mesma comunidade como uma comunidade de pessoas em um mundo de coisas discriminadas em figuras dependeria da "manifestação" dessas "naturezas espirituais" na maneira de uma intuição clara na consciência, isto é, como algo presente aos nossos sentidos em uma representação clara. Teríamos que admitir

> que a alma humana se encontra também nesta vida em uma comunidade indissolúvel com todas as naturezas imateriais do mundo dos espíritos, que ela tanto age sobre essas quanto recebe delas influências, das quais não tem, contudo, consciência como homem, enquanto tudo está bem. (*Ibid.*, p. 164)

Essa pneumatologia, embora pareça dar conta das contradições inerentes à própria ideia de um mundo de seres não materiais inteligentes, não tem como ser inferida, ou mesmo não tem probabilidade alguma de ser confirmada pela observação, tendo em vista que sua natureza só pode ser experimentada, percebida, em uma confusão com os sentidos materiais. Em outros termos, nem os critérios empíricos nem os racionais são suficientes para comprovar a existência de seres espirituais. Dessa forma, resta a Kant se voltar para aqueles tipos de juízos compartilhados universalmente pelos seres de razão, ou seja, os juízos morais. É da unidade desse juízo que se pode inferir uma comunidade de seres razão.

> Um poder secreto nos coage a orientar nossa intenção ao mesmo tempo para o bem de outros ou de acordo com o arbítrio de estranhos, mesmo que isso no mais das vezes se dê a contragosto e se oponha fortemente à inclinação egoísta, e o ponto // em que convergem as linhas diretrizes de nossos impulsos não se encontra, portanto, apenas em nós, mas existem ainda forças que nos movem no querer de outros fora de nós. (*Ibid.*, p. 166)

O juízo moral compartilhado necessariamente pelos seres racionais nos remete à regra da vontade universal que deve reger tal comunidade, pois essa vontade, por ser necessariamente racional, não pode ser apenas autodeterminada, isto é, não pode ser nem mecânica, nem matemática. "Com isso vimo-nos dependentes nos mais recônditos motivos da regra da vontade universal, e nasce daí no mundo de todas as naturezas pensantes uma unidade moral e uma constituição sistemática segundo leis puramente espirituais." (*Ibid.*). Em outras palavras, apenas as leis morais, por serem fruto da vontade livre autodeterminada, são, portanto, puramente espirituais, conforme a definição fornecida da natureza racional dos espíritos. É dessa natureza que deriva o valor de juízos e ações que, por vezes, são desvirtuados pelos limites das causas materiais. Se as razões e efeitos morais estão perdidos em termos de resultados no mundo material, isto é, no "estado corporal", podemos concluir que as "verdadeiras intenções" e seus efeitos devem ser considerados no mundo dos espíritos, isto é, no mundo do puro exercício do livre-arbítrio. São princípios "frutíferos" no mundo imaterial, pois

> exercer ou também receber reciprocamente um efeito adequado à constituição moral do livre-arbítrio […] estabelece a comunicação necessária entre vontade individual e universal como índice racional da unidade metafísica do mundo

> dos espíritos, embora sua manifestação se dê na forma de uma pluralidade de indivíduos. (*Ibid.*, p. 168)

Todo o efeito dos juízos e atos morais da pessoa, devido à continuidade entre esse mundo e o mundo do além, se conservam depois que a alma se torna apenas espírito, "todas as consequências da moralidade aqui exercida seriam encontradas lá nos efeitos que um ser que se encontra em comunidade indissolúvel com todo o mundo dos espíritos já causou ali antes, de acordo com leis pneumatológicas" (*Ibid.*, p. 169). É segundo essas leis que os atos morais realizados pelo sujeito e suas consequências são regulados, e por essas leis a comunidade com os espíritos se evidencia na sua dupla natureza de espírito e pessoa.

Se dessa não se pode duvidar, ao se aceitar a premissa e a natureza do mundo espiritual, resta explicar sua manifestação, ou seja, sua representação. Tendo em vista que é na alma que se dá qualquer representação, a possibilidade de representar um espírito, dotando-o de figura, de aparência, implica um retorno sobre si mesma, ou seja, de uma percepção de si. Ao se representar a alma, esta se vê como espírito "através de uma intuição material". Porém, isso só é possível na medida que se sabe em comunidade com os espíritos, seres nos quais reside a razão, a moral, e o princípio inteligente. Assim, essa representação é completamente distinta daquela outra "em que sua consciência se representa a si mesma como um homem, através de uma imagem que tem sua origem na impressão de órgãos corporais, e que só é representada em relação a outras coisas materiais" (*Ibid.*, p. 170).

A conclusão é a de que a alma, ao se representar como espírito, é o mesmo sujeito no mundo material (como alma) e no espiritual (como espírito), porém, não é a mesma pessoa. Quando a alma se representa como consciência de si, é pessoa, pois intrinsecamente ligada a seu corpo do qual retira sua identidade. Na pessoa, portanto, o mundo dos espíritos, devido à sua constituição não material, não comporta uma representação "e, por isso, // não lembro enquanto homem aquilo que penso como espírito e, vice-versa, meu estado como um homem não entra na representação de mim mesmo como um espírito" (*Ibid.*). Qual seria, porém, a origem das experiências de aparições, visões do outro mundo e assim por diante, pressupondo sua credibilidade? Como ocorre a representação na pessoa, por meio do seu "sentido interno", do mundo espiritual? A resposta, segundo Kant, está no material que a imaginação humana fornece aos espíritos, do qual se servem para representarem a si próprios discriminados, individualizados, e não como a substância contínua da metafísica cartesiana.

> Pois, embora eles não possam passar imediatamente para a consciência pessoal do homem, podem fazê-lo de tal modo que eles excitam, segundo a lei da associação dos conceitos, aquelas imagens aparentadas que despertam representações analógicas de nossos sentidos, // as quais certamente não são os próprios conceitos espirituais, mas, sim, seus símbolos. (*Ibid.*, p. 172)

Assim, a representação que o homem faz de si como espírito é a de sua alma dissociada do seu corpo; já aquela que faz dos espíritos, como, particularmente, no caso dos visionários, ocorre de maneira indireta, isto é, não há produção de conceito, de representação que seja idêntica ao representado, mas uma analogia, uma construção simbólica a partir do material da imaginação da pessoa. Observe-se que Kant não nega que a origem, a causa dessas imagens, desses símbolos, possa ser espiritual, apenas aponta a impossibilidade de diferenciá-los daqueles que são causados pela própria imaginação do visionário projetada para fora, como os objetos exteriores se apresentam aos nossos sentidos. Há uma mobilização do sentido interno para se produzir exatamente a mesma experiência da fantasia, isto é, dos produtos da imaginação pura, com a diferença de que tais imagens espirituais seriam, em relação às da fantasia, puramente imaginativas, mais claras, mais nítidas.

> Tais pessoas incomuns seriam acometidas em certos momentos da aparência de vários objetos como exteriores a elas, os quais seriam tidos como uma presença de naturezas espirituais em seus sentidos corporais, apesar de aqui se passar tão-somente uma ilusão da imaginação, mas de tal modo que a causa disso é um verdadeiro influxo espiritual, que não pode ser sentido imediatamente, mas apenas se revela à consciência por meio de imagens aparentadas da fantasia, as quais assumem a aparência das sensações. (*Ibid.*, p. 173)

É evidente aqui a semelhança entre o fantasista e o visionário, que, de fato, pode ser entendida mais propriamente como uma identidade, tendo em vista que as causas das imagens produzidas não são diferenciáveis quanto às suas manifestações. Assim, apenas por meio da observação do produto quimérico da imaginação não se define sua origem: se é de fonte espiritual, supondo que esta exista, ou se é puro resultado da distorção patológica da imaginação e dos sentidos. Isso "porque representações estranhas segundo sua natureza e incompatíveis com as do estado corpóreo do homem afloram e introduzem na sensação externa imagens mal associadas […]" (*Ibid.*). Vale insistir, quanto ao sujeito, independentemente de serem as imagens produzidas por ele próprio ou por uma causa espiritual, na forma da sensação externa das mesmas, isto é, como se fossem dadas nos sentidos corpóreos, "[…] pelo que são tramadas quimeras selvagens e caretas bizarras que iludem em longo séquito os sentidos enganados, mesmo que possam ter como fundamento um verdadeiro influxo espiritual" (*Ibid.*, p. 174).

II.

Estabelecido o quadro de um exame rigoroso levado a cabo pela razão no intuito de descrever e explicar o processo de manifestação espiritual dentro do escopo de uma teoria metafísica dos espíritos, Kant passa ao que denomina Anticabala. O objetivo maior de seu texto se revela como aquele de efetivamente determinar o caráter puramente especulativo e opiniático que a crença na comunidade com os espíritos possui. Em outras palavras, tais crenças não se justificam objetivamente. Portanto, faz-se necessário uma vez mais retornar à relação entre a alma e o corpo.

Se, por um lado, a representação produzida pela influência espiritual na alma não se diferencia da representação produzida pelos sentidos no que diz respeito ao sujeito para o qual e no qual elas surgem, por outro, elas talvez possam ser compartilhadas por mais de uma pessoa, como bem demonstram os relatos das aparições espíritas. Porém, do fato de que possam tais experiências serem compartilhadas não se pode concluir a sua objetividade. Isso porque os sujeitos são individualizados nas pessoas, e estas têm experiências próprias. Mesmo que muitas vezes possam coincidir os testemunhos de uma aparição e mais de uma pessoa ter a experiência da comunidade com espíritos, essas experiências não têm a objetividade e o rigor universal do conceito. São limitadas à experiência da representação que se produz na alma, na imaginação.

Essas experiências podem ser vividas como produzidas por um agente externo, e dessa externalidade, dar testemunho àquele que as experimentou, e mais de uma pessoa pode ter, ou ter tido uma experiência aproximadamente semelhante às descritas. No entanto, experiências que só podem ser compartilhadas por meio de testemunhos não possuem objetividade. Dessa maneira, Kant aproxima tais experiências àquelas vividas no sonho, isto é, àquelas que, ainda que em tudo se assemelhem às experiências sensíveis do mundo que compartilhamos na vigília, são privadas. O mundo da vigília seria, portanto, associado ao da experiência sob o crivo da razão, enquanto o do sonho àquele que deixa livre a alma para produzir seu próprio mundo, com suas próprias regras. No primeiro, temos um mundo em comum; já no segundo, cada um tem seu próprio mundo. A semelhança entre "sonhos" de sujeitos diferentes, podemos acrescentar, é da ordem da coincidência, e não de uma regularidade da natureza.

Kant constata que, de fato, tanto metafísicos dogmáticos quanto os sensitivos vivem em seus próprios mundos sonhados. É por essa razão que cada metafísico habita seu "castelo no ar dos tantos mundos de pensamento" com "exclusão dos outros" (*Ibid.*, p. 178) e, ainda que não haja uma identidade direta dos mundos metafísicos com aqueles percebidos pelos visionários – ou seja, uma identidade entre os sonhos da razão e os da sensação –, eles compartilham o mesmo caráter onírico,

isto é, não estão submetidos às leis da natureza. A diferença entre os mundos metafísicos e os produzidos pela sensibilidade reside no grau, na intensidade da representação, no tipo de representação e na relação do sujeito com esta.

> Os visionários distinguem-se, portanto, dos sonhadores acordados não só segundo o grau, mas inteiramente e segundo a espécie, pois aqueles reportam, no estado de vigília e muitas vezes em meio à maior vivacidade de outras sensações, certos objetos às posições externas das outras coisas que eles de fato percebem a sua volta, e a questão aqui é apenas como se dá que eles põem fora de si a ilusão de sua imaginação e precisamente em relação a seu corpo, do qual eles têm sensação também através dos // sentidos externos. (*Ibid.*)

Nem a magnitude e a vivacidade, nem a clareza da representação podem ser a causa dessa "confusão" entre sonho e vigília, entre algo produzido na minha alma, por minha alma, e algo que é sentido, percebido por meus sentidos. Por que então algo que deveria ser representado como interior, contido na própria alma, se manifesta em um "lugar exterior", como objetos que se dão à "sensação"? (*Ibid.*, p. 179). A explicação parece advir do próprio esquema (geométrico, fisiológico) subjacente às manifestações das representações do sujeito. De fato, o esquema óptico que Kant adapta também para a sensação sonora, sustenta, em suma, a igualdade geométrica do ponto de fuga, ou dispersão, com o ponto de vista ou convergência. Como há identidade entre os dois, a impressão da imagem produzida pela sensação ocorre no mesmo "lugar" em que se produz aquela da imaginação.

> Aqui se torna bastante provável que nossa alma ponha em sua representação o objeto sentido ali onde convergem, quando prolongadas, as diversas linhas diretrizes da impressão deixadas pelo objeto. Por isso se vê um ponto brilhante naquele lugar em que se cortam as linhas prolongadas do olho na direção da incidência dos raios luminosos. Este ponto, que se chama ponto óptico, é no efeito certamente o ponto de dispersão, mas na representação ele é o ponto de convergência das linhas diretrizes, de acordo com as quais a sensação é impressa (*focus imaginarius*). Assim se determina mesmo com um só olho o lugar de um objeto visível, como ocorre, entre outros casos, quando o espectro de um corpo é visto no ar por meio de um espelho côncavo precisamente lá onde se cortam, antes de incidir sobre o olho, os raios que emanam de um ponto do objeto. (*Ibid.*, p. 179)

O aspecto importante acrescentado por Kant ao esquema óptico da perspectiva é o dispositivo técnico visual de projeção de imagens a partir da utilização de uma fonte de luz e de um espelho côncavo. Kant introduz esse dispositivo em sua explicação, não como uma mera metáfora da projeção das imagens internas no mundo externo, mas como o próprio esquema comum entre imaginação, visão e o dispositivo técnico de captação e projeção de imagens. Porém, para que se compreenda

como se produz as imagens da imaginação, isto é, as imagens puramente internas, e como estas se confundem com as produzidas por agentes externos ao serem projetadas no mundo exterior, esse dispositivo especular deve ser acompanhado de uma explicação fisiológica.

> Para aplicar isso às imagens da imaginação, seja-me permitido pressupor aquilo que Descartes assumiu e a maioria dos filósofos admitiu após ele, a saber, que todas as representações da imaginação são acompanhadas simultaneamente de certos movimentos do tecido nervoso ou espírito nervoso do cérebro, chamados de *ideae materiales*, isto é, talvez da comoção ou vibração do elemento sutil segregado pelos nervos, a qual é semelhante àquele movimento que poderia causar a impressão sensível de que ele é uma cópia. (*Ibid.*, p. 181)

A diferença, então, é de ordem corporal, isto é, ligada aos limites corporais que definem a pessoa. O "movimento dos nervos" na fantasia é interno, enquanto na sensação este mesmo movimento, de linhas que se cortam, ocorre fora do cérebro: o *focus imaginarius* é posto "fora de mim". Dessa maneira, as sensações claras do estado de vigília e as fantasias não se confundem, mesmo quando ocorrem simultaneamente, pois através de um exame do sujeito sobre si constata-se essa diferença de origem das imagens e sua natureza, podendo então se distinguir "as imaginações", das "impressões dos sentidos" (*Ibid.*, p. 181).

A confusão surge quando essas linhas de foco, em um estado patológico, produzem imagens indistinguíveis quanto aos sentidos, não havendo possibilidade de se exercer o crivo do entendimento e, portanto, da razão na busca por separá-las, isto é, por identificá-las ao seu *locus* de origem. Na mente do fantasista, a ilusão dos sentidos, assim como a percepção do mundo, precedem todo entendimento e, dessa forma, podem se confundir de tal maneira que a sua "evidência imediata" é imune à razão e a toda "persuasão contrária a essa equivalência" (*Ibid.*, p. 183). Ademais, o próprio entendimento, afirma Kant, teria uma tendência a aceitar a crença no mundo dos espíritos: "A balança do entendimento não é inteiramente imparcial, e um braço dela, que leva a inscrição 'esperança do futuro', tem uma vantagem mecânica, que faz com que mesmo razões leves, que caem em seu prato, sobrepujem as especulações de maior peso no outro lado." (*Ibid.*, p. 186).

A principal causa, portanto, da credulidade nas histórias sobre espíritos, aparições, fenômenos mediúnicos e assim por diante, residiria não na plausibilidade desses relatos, mas no sentimento de esperança na continuidade de uma parte do homem, a alma transformada em espírito, após a morte do corpo. Sob o efeito desse sentimento, como afirma Kant, os juízos do entendimento não seriam confiáveis, pois ao penderem para a aceitação da possibilidade da independência da coisa pensante, identificada à substância espiritual, com relação à matéria, tais juízos dariam

vazão à especulação acerca da existência de uma comunidade espiritual, da qual todo tipo de aparições, fenômenos espirituais e assim por diante, seriam indícios. Vale ressaltar que a explicação sistemática, puramente racional, da vida após a morte, que justifica a crença em muitos desses fenômenos – explicação do tipo proposta pelo esboço concebido por Kant na primeira parte dita "dogmática" –, nasce menos do interesse em se entender esses fenômenos de aparição, ou de provar sua verdade, do que da crença na possibilidade da existência do mundo imaterial, com seres imateriais dotados de razão e que não estão sujeitos à corrupção da matéria. A partir da necessidade dessa crença, busca-se explicar, pela razão, os supostos fenômenos espirituais. Como coloca Kant:

> Sim, isto parece ser também em geral a principal causa da credibilidade das histórias sobre espíritos, tão difundidas, e mesmo as primeiras ilusões acerca de supostas aparições de pessoas defuntas nasceram presumivelmente da esperança lisonjeira de que se continue de algum modo depois da morte, tendo então a ilusão enganado os sentidos em sombras noturnas e criado a partir de figuras ambíguas fantasmas adequados à opinião precedente, o que constituiu então para os filósofos finalmente ocasião para conceberem a ideia racional de espíritos e apresentá-la como doutrina. (*Ibid.*, p. 187)

Porém, se de fato esse estado de coisas descrito por Kant não tem origem na parcialidade do entendimento quando se trata de julgar acerca da natureza espiritual (leia-se: intelectual, racional e vital) do homem e de sua independência da parte corporal, cabe ao filósofo, no entanto, não abandonar a força da especulação racional, por menos imparcial que seja, mas apontar seus limites e fixar assim os próprios limites do conhecimento. Dessa maneira, embora se possa afirmar e descrever os fenômenos (o termo não é de Kant) do mundo espiritual a partir de certas premissas, como faz Kant, não haveria, no entanto, como se conhecer algo da natureza espiritual, tendo em vista que as "leis pneumatológicas" são apenas especulativas. Em outras palavras, uma teoria metafísica do mundo espiritual é um exemplo dos limites da própria metafísica. Seu sentido reside na capacidade de mais ou menos definir os limites da nossa compreensão: "[…] nos convence de que as diversas manifestações da vida na natureza e suas leis são tudo que nos é dado conhecer, mas que o princípio desta vida, isto é, a natureza espiritual, que não se conhece, mas apenas conjectura, nunca poderá ser pensado positivamente." (*Ibid.*, p. 189).

III.

É tal qual um conto fantástico, uma ficção, que Kant reconhece seu esforço em criar, a partir de ideias fantásticas, "um texto de investigações filosóficas." "Mas, como a filosofia que adiantamos era igualmente um conto do país das fadas da metafísica,

não vejo nada de inconveniente em deixar aparecer a conexão entre um e outro." (*Ibid.*, p. 194). Essa conexão se deve, em larga medida, como demonstra o próprio Kant, à extrapolação dos limites das leis da natureza pela razão. Nesse sentido, a metafísica dogmática se aproxima da fantasmagoria do visionário. Porém, deste se afasta quando os limites da razão são respeitados, isto é, são entendidos exatamente como limites. No caso da ilusão "coerente" dos sentidos é muito mais difícil exercer um limite, quer dizer, estabelecer o seu caráter ilusório. Isso porque, se podemos conhecer suficientemente os fundamentos da razão e, portanto, separá-los das tendências a uma curiosidade vazia compelida pela possibilidade de uma natureza imaterial do homem, quanto aos sentidos, "aquela ilusão dos sentidos atinge o fundamento primeiro de todos os juízos, contra o qual, estando errado, pouco podem as regras da lógica!" (*Ibid.*, p. 200).

Assim, sofre o visionário de uma patologia dos nervos que, devido à sua gravidade, intensidade e raiz (fisiológica), supera aquela que atinge a razão quando esta produz sistemas metafísicos. A saída parece vir da comparação entre juízos, ou seja, de um confronto entre eles. Em um trecho que alude a essa atitude epistêmica, típica dos afetados pelo uso dogmático da razão, Kant afirma que: "O juízo daquele que refuta minhas razões é meu juízo, depois de tê-lo pesado contra o prato do amor-próprio e em seguida contra minhas supostas razões e encontrado nele uma maior consistência." (*Ibid.*, p. 185).

A saída proposta por Kant é a de alterar o eixo do entendimento. Este é necessariamente universal e, portanto, não pode ser exercido a partir da minha subjetividade, mas sim de uma razão a mim externa e que devo necessariamente compartilhar com outros seres racionais. "Antes eu considerava o entendimento humano universal apenas do ponto de vista do meu entendimento: agora ponho-me no lugar de uma razão alheia e externa e observo meus juízos, junto com seus mais secretos motivos, do ponto de vista de outros." (*Ibid.*). Deve-se, portanto, sustentar seus juízos do ponto de vista de uma comunidade de razão; é desse ponto de vista externo à minha pessoa, a qualquer pessoa, que devo examinar meus juízos.

Todavia, esse procedimento não encontra resposta positiva no que concerne à tarefa de separar as experiências sensíveis daquelas imaginárias, visto que estas podem ter origem em causas não materiais, e disso dá testemunho uma série de descrições e obras acerca das aparições e fenômenos espirituais. Logo, se não há objetividade nessas experiências, porque temos acesso às mesmas apenas indiretamente, isto é, se não podemos fazer das mesmas juízos de valor universal que as confirmem, não é menos verdade que não se pode fazer da sua não-existência juízos válidos universalmente.

Esse limite da razão deixa um espaço à especulação do tipo realizado por Swedenborg, do qual Kant trata na segunda parte do seu texto, dita histórica. Nessa

segunda parte, partindo da sua teoria metafísica dos espíritos deduzida na primeira parte, busca explicar as descrições do mundo espiritual e de suas experiências, fornecidas por Swedenborg em sua obra de oito volumes.[4] A intenção não é tanto a de demonstrar a plausibilidade do sistema de Swedenborg, mas a de demonstrar que quando a razão se lança para fora dos limites da experiência objetiva pode explicar qualquer coisa de forma coerente, até mesmo uma fantasmagoria como a de Swedenborg, aparentando-a a qualquer outro sistema metafísico, embora para isso seja necessário buscar a coerência racional em meio a quimeras e monstros produzidos pela mente de Swedenborg.

Kant busca demonstrar, por conseguinte, que dada a natureza imaterial dos espíritos, a percepção dos espíritos, bem como a dos objetos espirituais, isto é, a percepção de corpos espirituais, longe de ser uma contradição, pode ter uma explicação metafísica. Embora não se possa afirmar a existência de um mundo espiritual, pode-se especular sobre ele, justificado não em cada uma das várias versões do mesmo, pois são em grande parte inconsistentes entre si, mas na constatação de que elas se repetem e o filósofo pode ser compelido "a não ousar negar inteiramente toda a verdade nas histórias de espíritos, […] e, embora possam ser colocadas em dúvida individualmente, ainda assim não há razão para que, dado seu conjunto, delas não derive alguma credibilidade" (*Ibid.*, p. 188).

Dessa forma, Kant procede a uma explicação da possibilidade, ao aceitar algumas das descrições de Swedenborg, de seres espirituais serem representados, percebidos pela mente humana e mesmo pelos próprios espíritos. Esse é um problema que deve enfrentar, uma vez que percepção e representação pressupõem propriedades pró-

---

[4] *Arcana Coelestia*, publicada em oito volumes, dois quais Kant teria lido os cinco primeiros que foram publicados em Londres entre 1747 e 1758, sendo os outros três publicados ainda em Londres em 1796. (Morpurgo-Tagliabue, 1995, p. 27). Fizemos a escolha por manter a grafia original do nome do visionário, embora no texto de Kant esta aparece como "Swedenberg". Jorge Luis Borges, em uma conferência dedicada a Swedenborg – uma das cinco conferências proferidas na Universidad de Belgrano de Buenos Aires e publicada em 1979 – nos oferece uma síntese das descrições de Swedenborg do mundo dos espíritos. O filósofo naturalista e místico Emanuel Swedenborg (1688-1772) foi um estudioso, cosmopolita, que se estabeleceu na Inglaterra após seu doutorado em filosofia em Upsala, e teria realizado uma série de viagens pela Europa. Conheceu Halley e teve, provavelmente, contato com Newton. Realizou trabalhos em astronomia e física adotando a teoria mecanicista da natureza. Foi professor no Colégio Real de Minas, na Suécia, e foi membro da Academia de Ciência de Estocolmo, vindo a escrever inúmeros tratados de matemática, mineralogia e ciências aplicadas. No entanto, como conta Borges, "Em Londres um desconhecido que o havia seguido pela rua entrou em sua casa e lhe disse que era Jesus, que a Igreja estava decaindo – como a judaica, quando surgiu Jesus Cristo – e que ele tinha o dever de renovar a Igreja, criando uma terceira igreja, a de Jerusalém". Continua Borges mais adiante: "Pois bem. Jesus lhe disse que o encarregava da missão de renovar a Igreja e que lhe seria permitido visitar o outro mundo, o mundo dos espíritos, com seus inumeráveis céus e infernos." (Borges, 1987, p. 22-23). A partir de então, embora não tenha sido fator de renovação da igreja, Swedenborg dedicou sua vida a descrever esse mundo espiritual que lhe fora revelado pelo próprio Deus, o que levou Kant, em seu ensaio, a alcunhá-lo de arquifantasista.

prias aos corpos e não aos seres imateriais. Como seria possível, portanto, a comunicação entre Swedenborg e os espíritos, já que estes não são dotados de corpos e de meio material? Nenhuma representação ou percepção dos mesmos seria possível, os sons, por exemplo, não seriam emitidos e não haveria um "meio espiritual" através do qual o "som espiritual" se propagaria. Além disso, os corpos espirituais não seriam vistos, pois não haveria um meio para se propagar a luz, que também, se houvesse, não seria por eles refletida. A resposta, como vimos mais acima, está no sentido interno de Swedenborg.

> Embora a presença dos espíritos atinja apenas seu sentido interno, este suscita nele a aparência deles como fora dele e na verdade sob uma figura humana. A linguagem dos espíritos é uma comunicação imediata das ideias, mas ela sempre está ligada à aparência daquela linguagem que ele fala em geral e é representada como fora dele. Um espírito lê na memória de um outro espírito as representações que este tem nela com clareza. Assim os espíritos veem em Swedenborg as representações que ele tem deste mundo, com uma intuição tão clara que eles mesmos se enganam com isso e frequentemente imaginam ver imediatamente as coisas, o que é, contudo, impossível, pois nenhum espírito puro tem a mínima sensação do mundo corporal; eles tampouco podem ter uma representação disso através do comércio com outras almas dos vivos, porque o âmago destas não está aberto, isto é, seu sentido interno só contém representações obscuras. (*Ibid.*, p. 203)

Em relação ao seu pertencimento a uma sociedade de seres racionais liberados do corpo, Swedenborg estaria, mesmo como pessoa, em comunicação com o mundo espiritual; e muitas das ideias que os espíritos têm e compartilham, assim como aquelas que os humanos acreditam nascerem de suas almas, nada mais são que parte de um processo de comunicação e mútua influência permanente entre elementos espirituais e almas, o que implica consequências de ações nos dois mundos. Essa sociedade, por ser estabelecida naturalmente em mútua ação e reação entre seus indivíduos e os homens, determina que aquilo que é pensado pelos espíritos não tenha sua origem nos mesmos, nem tampouco todos os pensamentos e volições dos quais a alma humana se julga a sede e causa, sejam por esta produzidos.

Frequentemente, explica Kant, para Swedenborg "cada alma humana tem já nesta vida sua posição no mundo dos espíritos e pertence a uma certa sociedade, que sempre corresponde a seu estado interno em termos do verdadeiro e do bom, isto é, do entendimento e da vontade" (*Ibid.* p. 203). Nesse sentido, é o pertencimento a essa sociedade, a parte de moral e conhecimento que com ela compartilha, que lhe define a essência, seu sentido e estado interno. Isso porque um homem bom não pode pertencer a uma sociedade de espíritos maus, bem como estes não podem ter acesso à alma de um homem bom. Agora, se todas as partes do corpo são definidas

nas suas relações entre si segundo leis materiais, "na medida em que é mantido pelo espírito que nele vive, seus diversos membros e suas funções possuem um valor designativo para aquelas forças da alma de cuja efetivação eles têm sua forma, sua atividade e sua duração" (*Ibid.*, p. 205).

Assim como todas as coisas visíveis, aquelas dotadas de alma "têm, como dito, um significado como coisas, o que é pouco, e um outro como sinais, o que é mais" (*Ibid.*). O que Kant aventa como hipótese, a partir dos relatos de Swendenborg e na tentativa de dar cabo dos processos e fenômenos de comunicação entre espíritos e almas humanas, é seu caráter simbólico-imagético. Assim, espíritos são capazes de representarem-se uns aos outros sob aparência de figuras extensas, com corpos, e representarem mutuamente um mundo que em tudo significa, ou simboliza, aquele percebido materialmente "apesar de causarem mesmo assim uma ilusão do sentido tão clara e duradoura que é idêntica à sensação efetiva de tais objetos" (*Ibid.*, p. 200). Dessa forma, se racionalmente é impossível que espíritos tenham corpos e percepção sensível por estarem em contato com as representações do sentido interno e imaginação do homem, podem criar esses mundos e corpos simbólicos com os quais interagem.

O segredo desse processo foi descrito antes na primeira parte dogmática, em analogia ao esquema do dispositivo de projeção da lanterna mágica que, por sua vez, como observamos, é um desenvolvimento de um esquema óptico mais antigo e suficientemente fixado na literatura científica e filosófica a pelo menos dois séculos. Referimo-nos aqui ao esquema da perspectiva *artificialis*, que se baseia na identidade entre ponto de vista e ponto de fuga, perspectiva de um olho único e esquema piramidal com base quadrangular de projeção, amplamente descrito em textos e tratados de óptica e pintura, como o *Da pintura*, de Leon Battista Alberti, de 1436.

Não podemos esquecer a menção à *Dióptrica* de Descartes, na qual se descreve a experiência com o olho de boi e a câmera escura, e de como, pressionando ou relaxando a lente ocular por onde entram os feixes de luz, a projeção da imagem – seu *focus imaginarius*, para recuperar o termo usado por Kant – varia na sua posição, mas no interior do homem. No caso da descrição de Kant, um passo além nesse esquema é dado: o *focus imaginarius* é projetado para o exterior, ou seja, a imagem formada no sentido interior, podemos dizer, é simplesmente percebida como formada fora do observador, no lugar onde naturalmente se formam imagens que impressionam nossos sentidos do exterior.

Ora, assim como no sonho um mundo plausível é criado pela alma e nele vivemos experiências individuais e, ao despertarmos, temos apenas a memória e a descrição para compartilhar, também no mundo daqueles que projetam essas imagens para fora de si, que as veem externas a si, vive-se numa espécie de sonho acordado,

mas mesmo os que têm tal tipo de experiência podem diferenciar essas visões e experiências daquelas advindas das impressões produzidas pelo mundo externo, sobretudo quando a vigília se enfraquece no momento do sono e os sentidos começam a se fechar para o mundo exterior. Nesse momento vê-se a diferença entre os dois tipos de imagem, isto é, de representação: uma produzida no interior, que torna mais viva, e outra das impressões advindas do exterior, que se enfraquecem. Assim, a depender do estado de vigília, prevalece, em termos de concretude e tangibilidade, um tipo de imagem. No entanto, quanto aos visionários, os que veem espíritos, e aqueles que sofrem de uma irritação nervosa, de um desequilíbrio nervoso que afeta sua imaginação e sua percepção, eles não conseguem definir ou diferenciar os tipos de fenômenos visuais, ou mesmo auditivos, isto é, não são capazes de saber se são produzidos pela imaginação ou pelo mundo material exterior.

A consequência é que, como argumenta Kant, não é possível diferenciar (caso aceitemos os testemunhos das experiências espirituais dos sonhadores dos sentidos) visionários de loucos.[5] Nos primeiros há uma abertura dos sentidos que permite ao visionário estar mais sensível às trocas com o mundo dos espíritos e viver entre dois mundos. Os espíritos se apropriam das imagens e memórias das almas e, ao mesmo tempo, transmitem, a partir desse material imaginário por eles apropriado, imagens de si mesmos às almas, aos outros homens e, portanto, também aos visionários, mas também entre si: os espíritos veem, ouvem e sentem os outros espíritos e o mundo espiritual, ou seja, experimentam o mundo espiritual como um mundo fenomênico também por meio de uma fantasia compartilhada. Não há, nesse sentido, nenhuma representação direta, tudo são símbolos, imagens utilizadas para passar significados.

Cabe aqui perguntar: se o espírito experimenta apenas símbolos, cujas fontes são as representações produzidas nas almas humanas, como diferenciar, portanto, imagens produzidas simplesmente pela incapacidade patológica de manter o *focus imaginarius* internamente daquelas formadas pela impressão de estímulos do mundo espiritual? A resposta é: não se pode. Por ser a experiência espiritual, em termos de sua manifestação, da mesma ordem daquela do doente mental, os supostos videntes de espíritos devem ser tratados como atingidos de doença dos nervos. As visões dos

[5] "A investigação contida nos *Sonhos* apresenta o meio pelo qual busca-se conhecer os seres suprassensíveis, porém, o próprio Kant salienta que tais seres são conhecidos por meio de inferências, ao contrário do que acontece com os objetos reais. Em outras palavras, para buscar aquilo que transcende seria necessário a utilização das estruturas espaço-temporais, que são utilizadas para intuir os objetos sensíveis. A utilização do espaço e tempo para abarcar os seres do universo suprassensível e transportá-los para o campo sensível tornariam estes passíveis de conhecimento. Mas tal utilização arrasta o indivíduo à confusão daquilo que é real com o irreal, construindo quimeras e fantasias (como é o caso dos espíritos), pois o sujeito ao "intuir" os seres extrassensíveis através do espaço e do tempo não consegue mais distinguir o que pode ou não conhecer." (Girotti, 2009, p. 169).

doentes dos nervos e dos videntes não se diferenciam em termos cognitivos, mas apenas em termos de possibilidade ontológica.

Evidentemente, essa diferença esbarra na impossibilidade de se afirmar a existência, ou não, do ser espiritual. Suas representações, portanto, restam puramente especulativas e mesmo ficcionais. Porém, uma ficção com função heurística, isto é, que demonstra os limites da razão que a produziu. Além disso, a ficção heurística teria seu caráter pragmático e quase pedagógico ressaltado, por apresentar a inconsistência da teoria metafísica construída pelo próprio Kant para explicar as fantasmagorias do visionário Swedenborg. Kant exemplifica com o caso Swedenborg uma má teoria dos espíritos, absurda, quimérica, e assim por diante, mas reconhece que a essência dessa teoria, a ideia de espírito, por ser conforme uma construção metafísica, compromete essa própria construção, pois uma fantasia e um raciocínio se equivaleriam quanto ao valor epistêmico. Em outros termos, o caráter pedagógico do texto de Kant reside na demonstração de que conhecer algo depende de fundamentar as possibilidades racionais na experiência empírica (Morpurgo-Tagliabue, 1995, p. 46).

O problema das experiências espirituais é que elas são confusas e sua legitimação se encontra apenas nos protocolos verbais que nascem da confrontação dos diversos testemunhos de diferentes pessoas. É possível extrair dessa confrontação um sentido definido de espírito e, posteriormente, aplicá-lo a diversos casos com o intuito de verificar quais se adequam ao sentido definido. Se não é possível demonstrar a realidade deste sentido, também não é possível dizer que é falso. Logo, porque os relatos sobre espíritos são múltiplos e se repetem num reforço de confirmação mútua, eles implicam uma certa objetividade, embora esta não seja sempre apodítica e se dê de forma singular, isto é, de modo privado.

O espírito é, portanto, uma hipótese, cujo valor é prático/moral, isto é, seu valor reside na ideia de uma comunidade moral superior e racional, transcendente, mas não transcendental, e, claramente, não *a priori*, mas necessária, dado o sentimento de esperança do qual nasce. A *fictio heurística* consiste, portanto, em se admitir a universalidade dos valores morais, a partir da crença justificada pela fé moral na vida eterna, de uma comunidade de seres racionais, dividida em espíritos e almas que, pela essência mesma de suas naturezas, não podem não compartilhar dos valores morais derivados da necessidade moral prática que se infere da existência dos espíritos, quer dizer, da vida no além. "Um dado moral de fato: o sentimento moral, pode validar a hipótese de trabalho." (*Ibid.*, p. 53). Em outros termos, pode justificar a investigação e a hipótese metafísica dos espíritos.

Sentimentos morais são traduzidos em senso de justiça, de lei, em benevolência e assim por diante. São observáveis, embora não no mesmo sentido em que evidências factuais sensíveis o são; sentimentos morais são observáveis como necessários

em seres de razão (*Ibid.*, p. 50). O sentimento moral é, portanto, necessariamente universal e, em termos puramente heurísticos, se vê confirmado na comunhão com os espíritos. É essa comunhão que "explicaria", por exemplo, embora apenas hipoteticamente, a exigência prática de distanciamento do egoísmo identificado ao individualismo, ou seja, explicaria a exigência de necessidade universal dos sentimentos morais, exigência justificada pelo sentimento de uma natureza humana moral universal que sobrevive à pessoa, que a transcende.

IV.

À guisa de conclusão, somado à evidência de uma grande quantidade de testemunhos de comunicação com os espíritos, Kant afirma que: i) embora não haja objetividade em cada uma dessas experiências e muitas vezes haja até mesmo absurdos, no seu conjunto, encontramos dois elementos comuns e plausíveis: a crença na vida eterna e a necessidade moral dessa crença; ii) a crença na vida eterna, por sua vez, explicaria a outra, no espírito imaterial, uno, contínuo, indivisível e sua necessária razão prática pura, por ser o princípio racional e agente universal, e dele, portanto, emanar o livre-arbítrio; e iii) é necessária a participação da alma do sujeito nessa comunidade racional e moral. A esses três pontos se associa o esquema do dispositivo visual projetivo proposto por Kant, que estaria na origem do conjunto indiferenciado das manifestações, dos espíritos e das alucinações. Em suma, tal esquema seria estrutural no regime onírico que rege os estados do visionário e da enfermidade nervosa de maneira indiferenciada. As condições necessárias para a crença nos espíritos, embora Kant não as sustente, estão postas, e o esquema projetivo, mais do que ilustrar o funcionamento da fantasia, reflete em seu esquematismo as consequências da fé moral na vida eterna.

Se, de um lado, é certo que a conclusão filosófica quanto ao sistema de Swedenborg, e aos relatos de testemunhos de casos de aparições e fenômenos espirituais em geral, devem ser entendidos como produtos de doença mental ou charlatanice; de outro, reside na indeterminação ontológica da realidade espiritual, tal como apresentada na metafísica dogmática, a impossibilidade da negação do mundo espiritual, bem como a impossibilidade da sua afirmação.

Alguns aspectos importantes da exposição da impossibilidade cognitiva e da indeterminação ontológica dos espíritos podem ser entendidos a partir do contexto intelectual e cultural em que o texto de Kant aparece. Dado ter sido precedido em três anos de uma resposta à carta que lhe fora enviada pela jovem aristocrata de

dezoito anos, Charlotte von Knobloch[6], na qual ela indaga ao professor de filosofia o que pensa este acerca dos poderes espirituais de Swedenborg, não podemos descartar a possibilidade de que o motivo pelo qual Kant tenha se dedicado a ler a obra do visionário e produzido um texto com intuito de demonstrar tanto a fantasia que rege a metafísica dogmática, quanto aquela em que baseia as teorias sobre espíritos, seja, justamente, um motivo pedagógico. Em outros termos, ao esboçar uma teoria metafísica dos espíritos e por meio dela explicar os fenômenos descritos por Swedenborg, Kant demonstra tanto os limites da razão, quanto a patologia do visionário. Para tanto, não se priva de efeitos retóricos, pois estes reforçam os propósitos demonstrativos do texto que apontam para o objetivo maior, o de alertar o leitor para o perigo de superstições e sistemas obscuros, que proliferam até mesmo nas esferas mais educadas da sociedade.[7]

Embora o tipo de pessoa seduzida e influenciada por tais superstições seja identificado, em grande parte, na literatura médica e filosófica contemporânea de Kant, às mulheres, sobretudo as grávidas, aos jovens, aos melancólicos, aos ingênuos e primitivos, a própria classe dos doutos não está isenta de sua influência, tamanha sua disseminação. O próprio Kant admite no texto ter sido tomado de curiosidade acerca dos espíritos, dados os relatos de pessoas da aristocracia sobre as proezas de Swedenborg serem bastante impressionantes, mas adverte que, como já vimos, toda curiosidade nesse sentido é, em última instância, movida pela crença na vida eterna. Nesse sentido, o texto kantiano se insere no conjunto de publicações que à época busca identificar as causas e prevenir os efeitos do que será compreendida como uma verdadeira epidemia de superstição, cujos sintomas são as perturbações dos nervos. No entanto, Kant lança mão em seu texto de certos recursos estilísticos que se encontram comumente nas

---

[6] "A cultura da mulher estava nas prerrogativas das famílias aristocráticas desde quando tomaram como modelo os costumes das cortes tanto da Prússia, quanto da França." (Morpurgo-Tagliabue, 1995, p. 23, tradução nossa). No entanto, não há de se estranhar que a correspondente de Kant, embora fosse parte dessa classe educada, pudesse nutrir algum interesse por videntes e fenômenos espirituais, tendo em vista a popularidade que os mesmos adquirem a partir da segunda metade do século dezoito. A publicação das *Observações sobre o belo e o sublime*, em 1764, rendeu a Kant uma certa notoriedade e popularidade. "Após o que não é estranho que, ao circular as notícias sobre as virtudes visionárias do sueco Swedenborg, alguém deste público procurasse o concidadão Kant para dele obter um juízo acerca das tais virtudes." (Morpurgo-Tagliabue, 1995, p. 16, tradução nossa).

[7] No entanto, como afirma Monique David-Ménard, "Dar um estatuto ao estilo, polêmico, dos *Sonhos de um vidente de espíritos explicados por sonhos da metafísica* é mostrar a convergência entre um tema tratado – perturbador parentesco entre ocultismo e metafísica –, em relação ao qual o escritor hesita, e um modo de escrita que distribui essa hesitação pelos diversos "outros" a que a cena do livro se refere: os filósofos que serão seus censores, os leitores a serem protegidos dos perigos ligados ao tema abordado. Mas o ato mesmo de escrita permite ainda a Kant relacionar essa polêmica aparentemente externa à sua própria divisão; e é isso que manifestam suas inconsequências assumidas. O confronto com a loucura ainda produz efeitos sobre os raciocínios propriamente ditos." (David-Ménard, 1996, p. 93). Essa ambiguidade de que fala a autora, trará como um de suas consequências a possibilidade do uso do texto kantiano no sentido oposto ao da defesa de um ceticismo com relação às teses espíritas.

publicações populares tratando de aparições, a ponto de referir-se diretamente ao público por meio de fórmulas retóricas, por vezes extravagantes.[8]

Em meio às numerosas publicações sobre magia natural, muitas de cunho esotérico, que se dedicam a explicar "filosoficamente" as aparições de espíritos, talvez um dos efeitos possíveis do ensaio kantiano é, à sua revelia, ter influenciado o teor metafísico dogmático[9] presente em obras como a do ocultista e místico Karl von Eckartshausen (1752-1803), que foi publicada em três volumes, em 1790, sob o título *Revelações sobre a magia a partir de experiências comprovadas das ciências filosóficas ocultas de raros segredos da natureza*. Embora não haja uma referência explícita à obra de Kant de 1766, a distinção entre o espiritual e o material e a tipologia das manifestações espirituais de Eckartshausen se aproximam bastante daquelas descritas pelo filósofo de Konigsberg. Para Eckartshausen existem três tipos de aparições de espíritos. O primeiro tipo é uma ilusão de óptica, produzida por um dispositivo técnico, portanto puramente artificial; o segundo tipo é produzido pela imaginação afetada por uma patologia dos nervos e projeta uma imagem produzida pelo sentido interno para o mundo exterior; o terceiro tipo de aparição é o verdadeiro, atinge o sentido interno e é projetada para os sentidos corporais, isto é, como uma imagem produzida por uma causa externa (Andriopoulos, 2014, p. 40). Cabe insistir que Kant não sustenta essa última possibilidade como verdadeira, porém não afirma que seja possível negá-la com base numa experiência objetiva. O que gera estranheza nas definições de Eckartshausen é a ilusão produzida por uma lanterna mágica ou dispositivo semelhante ser considerada um tipo de aparição. Esse é o mesmo tipo de dispositivo a que se refere o esquema visual utilizado por Kant para exibir o funcionamento da ilusão produzida pela imaginação, o segundo tipo de aparição, bem como aquele da possível imagem produzida por influência espiritual. Como observa Andriopoulos:

---

[8] "O gosto por aquilo que era o *whimsical* favorece em Kant o apreço pelo estilo espirituoso e mordente dos ensaístas ingleses. Traços vivazes, sarcásticos, não faltam tampouco nos escritos mais acadêmicos daqueles anos, escritos de lógica ou dialética. Os pensadores ingleses haviam adotado plenamente o que os doutos alemães denominavam a 'maneira popular', e se voltaram a um vasto público em revistas tais quais 'Tatler', 'Spectator', 'London Journal', ou o 'Dublin Journal', e mesmo Kant começou a colaborar ocasionalmente na revista cultural local de Koenigsberg. Aderiu, portanto, a esse estilo quase com um divertido empenho, por ser muito diverso do método expositivo escolástico, em duas obras daqueles anos singularíssimas em suas aparências mais literárias que filosóficas: o *Ensaio sobre o Belo e o Sublime* e o *Ensaio sobre os Sonhos de um visionário*." (Morpurgo-Tagliabue, 1995, p. 11, tradução nossa). O gosto pelo *whimsical* fica claro na passagem em que Kant compara seu texto a um passeio pela coleção de um naturalista que só exibe ao público seus exemplares monstruosos, alertando as mulheres grávidas para o perigo de sua leitura. (Kant, 2005, p. 208).

[9] "A analogia paradoxal entre sonhos da razão e os sonhos da sensação desenvolve no discurso aquilo que o pensador da arquitetônica revela: uma filosofia dos espíritos leva quase ao mesmo tipo de hipótese e de representação quanto às relações entre mundo sensível e mundo inteligível que um filósofo alucinado do outro mundo." (David-Ménard, 1996, p. 97).

> Segundo Eckartshausen, o segundo tipo de aparição, o "falso", surge como um produto puramente subjetivo da imaginação, ao passo que a aparição "verdadeira" é baseada numa influência espiritual objetiva. Mas os dois modelos são marcados por uma afinidade estrutural com a simulação de um espectro por meio de uma lanterna mágica, uma vez que pressupõem projetar uma imagem mental interna no mundo externo. (*Ibid.*)

Essa semelhança entre os tipos de aparição, baseada no fato de possuírem o mesmo esquema quanto à produção da imagem ou da representação, indica uma relação da tipologia apresentada na literatura cética, e mesmo naquela que defende a realidade dos espíritos, com a produção técnica, artificial, das imagens espectrais. Em fins do século dezoito, as aparições espectrais tomaram a forma de espetáculos, algumas vezes com um público mais reservado, outras com uma plateia não iniciada. Por vezes, as aparições por meio de dispositivos técnicos, estruturalmente semelhantes ao esquema de Kant, se reduzem a reforçar os efeitos de crença no fantástico, isto é, se prestam ao charlatanismo excitando a imaginação de um público já tendente à superstição. Todavia, esse não é sempre o caso, pois a fantasmagoria, como era denominado o tipo de espetáculo produzido pelos projetores fantascópios[10], ultrapassa os nichos esotéricos para se espalhar pelos teatros, ou mesmo serem usados em demonstrações científicas de experimentos ópticos para um público curioso.[11]

---

[10] "Especialmente populares eram as fantasmagorias de Étienne-Gaspard Robertson, realizadas nas obscuras adegas subterrâneas de um antigo mosteiro de capuchinhos em Paris, acompanhadas pelos sons extraterrenos da harmônica de vidro de Benjamin Franklin." (Andriopoulos, 2014, p. 35). Robertson (1763-1837), um misto de mágico e filósofo natural, de origem belga, assim como antes dele Paul Philidor (17??-1829), viajou pela Europa fazendo apresentações fantasmagóricas. Robertson usava um fantascópio, que nada mais era que uma lanterna mágica aperfeiçoada, com "placas de vidro móveis e montada sobre rodas". O fantascópio, podia ampliar consideravelmente o alcance das projeções, causando efeitos impressionantes na plateia. A depender da distância entre a lanterna e o jogo de espelhos a projeção dos espectros em "nuvens" de fumaça que preenchiam os espaços de adegas escuras, eram tomadas por verdadeiras aparições (*Ibid*., p. 36-37).

[11] Notável, nesse sentido, é o caso das fantasmagorias de Pepper, em Londres, no século dezenove. John Henry Pepper (1821-1900), em 1862, adquire os direitos autorais da fantasmagoria do engenheiro Henry Dircks (1806-1873), "que no mesmo ano utiliza a invenção para a adaptação teatral de um conto de Charles Dickens *O homem assombrado*. A aparição do fantasma no conto, segundo Dickens, por ter um caráter alegórico, deveria ser representada no palco apenas pela escuridão. No entanto, com o uso do Pepper Ghost, como ficou conhecida a invenção de Dircks, o público pôde ver o fantasma em cena. O espetáculo foi apresentado no teatro do Royal Polytechnic Institution, na Regent Street, em Londres, sempre acompanhado de uma explicação técnica ao público sobre o funcionamento do Pepper Ghost. O objetivo era educar o público contra superstições e charlatães. Se, no entanto, a intenção era realmente alertar o público para a fraude da crença sobrenatural, já os resultados talvez não fossem como Pepper esperava. Pois, apesar, ou talvez por causa do sucesso da ilusão, seu público mostrou-se relutante em descartar suas crenças espiritualistas, e o meio que Pepper havia introduzido mostrou-se igualmente capaz de confirmar as crenças sobrenaturais do público. A ilusão de Pepper produziu fantasmas melhores e mais convincentes do que qualquer coisa que seu público pudesse esperar e, no processo, promoveu uma crença no espiritismo e no sobrenatural, […]" (Coverley, 2020, p. 42, tradução nossa). O ponto é saber qual a razão de as projeções fantasmagóricas, embora precedidas de uma explicação técnica de como eram produzidas, reforçarem as crenças do público nos espíritos. Aparentemente, a técnica e a ciência podiam "reproduzir" as aparições espectrais experimentadas nas *seances*, confirmando de "maneira objetiva", científica as mesmas. Em outras palavras, se a prova da existência da vida eterna se encontra nas suas "manifestações", ou seja, nas aparições, a causa "artificial" apenas reproduz "tecnicamente" a causa espiritual quanto ao efeito.

Nesse sentido, o que é da ordem do sonho, isto é, de um mundo privado, singular, fechado ao mundo externo e sensível, segundo a tese kantiana, passa a ser compartilhado coletivamente. Como nas experiências místicas, ou nas alucinações coletivas das crônicas medievais, nas quais espectros e monstros surgem da escuridão para assombrar os crentes, no século das luzes, no coração da Europa civilizada, os fantasmas e assombrações retornam, por meio da técnica, nas fantasmagorias. Mas também a literatura é invadida por espectros, seja nos tratados esotéricos, nos panfletos, textos e palestras dos filósofos da natureza que combatem os *revenants*, seja na publicação cada vez mais crescente dos romances de fantasmas, na Alemanha, França e Inglaterra sobretudo, que desembocarão no gênero do romance gótico e, posteriormente, em fins do século seguinte, no horror.

Bibliografia

Adorno, T. W. e Horkheimer, M. (1985). *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar.

Andriopoulos, S. (2014). *Aparições Espectrais. O idealismo alemão, o romance gótico e a mídia óptica*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto.

Borges, J. L. (1987). *Cinco visões pessoais*. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: UnB.

Coverley, M. (2020). *Hauntology*. Harpenden: Oldcastle Books

David-Ménard, M. (1996). *A loucura na razão pura. Kant, leitor de Swedenborg*. Trad. Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: Editora 34.

Girotti, M. T. (2009). "Kant e os "sonhos de um visionário": um escrito pré-crítico de cunho crítico?". *Kínesis*, v. I, n. 2, p. 160-178.

Kant, I. (2005). "Sonhos de um visionário explicados por sonhos da metafísica". In: Figueiredo, V. (org.). *Escritos pré-críticos*. Trad. Joãosinho Beckenkamp. São Paulo: Unesp.

Morpurgo-Tagliabue, G. (1995). *Introdução à I sogni di un visionário spiegati coi sogni della metafisica*. Trad. M. Venturini. Milão: Biblioteca Universale Rizzoli.

10.11606/issn.2318-8863.discurso.2023.215684

A estética em Karl Philipp Moritz: entre a psicologia e a autonomia da obra de arte

Pedro Augusto Franceschini
UFBA

RESUMO

Conhecido por textos que promoveram uma concepção autônoma de obra de arte, Karl Philipp Moritz foi também um destacado representante da tradição da psicologia – posições que pareceriam contraditórias a princípio, quando assumimos o desenvolvimento da estética na segunda metade do século XVIII. Seu ensaio *Sobre a imitação formadora do belo* possibilita, todavia, uma compreensão mais matizada da passagem entre essas perspectivas. Partindo de uma análise psicológica "profunda", por assim dizer, da produtividade artística, Moritz aponta para uma força plástica e objetiva atuante na subjetividade criadora, anterior à força representativa e dotada de sua própria lógica e linguagem.

PALAVRAS-CHAVE

estética; autonomia; obra de arte; psicologia; mitologia.

ABSTRACT

Karl Philipp Moritz was known for his texts promoting an autonomous conception of the work of art, but also as an outstanding representative of the psychological tradition – positions that could, at first, seem contradictory considering the development of aesthetics in the second half of the 18th century. His essay *On the Creative Imitation of the Beautiful*, however, allows a more nuanced comprehension of the passage between these perspectives. Starting with a deep psychological analysis of artistic productivity, Moritz points to a plastic and objective force acting in the creative subjectivity, prior to the representation force and endowed with its own logic and language.

KEY WORDS

aesthetics; autonomy; work of art; psychology; mythology.

No último capítulo de sua conhecida obra, *A filosofia do Iluminismo*, Ernst Cassirer lembra o papel central que a psicologia adquirira na filosofia do século XVIII, ao contribuir no deslocamento de uma série de problemas, antes centrados em paradigmas da objetividade e da dedução, para outro foco, situado na descrição da consciência subjetiva e de seus fenômenos. Segundo ele, a abordagem psicológica teria se colocado de maneira mais resoluta nos assuntos estéticos do que em qualquer outra área da filosofia. Estética e psicologia, diz ele, "ingressam […] numa associação tão estreita que parecem, por um certo tempo, fundir-se uma na outra" (Cassirer, 1992, p. 395).

De fato, a consideração, através da psicologia, dos efeitos das obras sobre a alma humana marca uma das principais vias pelas quais temas relacionados ao belo e à arte adentraram sob novo sentido o campo das preocupações filosóficas a partir da primeira metade do século XVIII. O que delineia, para essa então incipiente disciplina à qual chamariam *estética*, um sentido ainda bastante diverso daquele que nos habituamos a assumir. Nesse contexto, da ciência do conhecimento sensível tal qual cunhada por Baumgarten até as filosofias da arte do idealismo e romantismo, um dos aspectos mais importantes na consolidação da estética seria justamente o progressivo afastamento de sua ancoragem na sensibilidade humana, tratada do ponto de vista da psicologia, e sua substituição por uma perspectiva mais imanente da obra de arte como totalidade dotada de sua própria linguagem.

Não surpreende que, no esquema traçado por Cassirer, assim como em outras de suas considerações histórico-filosóficas, é em Kant que encontraríamos o ponto de fuga dessa narrativa das mudanças da estética no período, já que teria sido justamente a revolução crítico-transcendental que teria permitido "romper esses vínculos" (*Ibid.*) entre estética e psicologia. Para além, no entanto, do inegável protagonismo do influxo kantiano nesse movimento de consolidação da estética em direção à autonomia ao fim do século XVIII, é preciso também reconhecer possibilidades de leitura desse movimento menos afeitas a rupturas claras e definitivas e que, não obstante, oferecem uma fecunda interpretação para os desenvolvimentos da nova disciplina.

Nesse contexto, o pensamento de Karl Philipp Moritz oferece um caso bastante peculiar: célebre por avançar em seus textos da década de 1780 uma concepção radicalmente autônoma de obra de arte, avessa à abordagem psicológica dos efeitos sobre a alma, o autor foi, não obstante, também um destacado representante da psicologia empírica. Sem negar essa tensão, gostaríamos de explorar como em um de seus mais importantes textos, *Sobre a imitação formadora do belo*, podemos observar essa passagem tão importante na história da fundamentação da estética de maneira muito mais matizada: sem simplesmente abandonar a psicologia, Moritz

converte a análise mais tradicionalmente focada na recepção sensível em uma investigação que reconstrói a subjetividade artística a partir de um fundamento obscuro e criativo que a ela subjaz, reconhecendo aí uma força orgânica e objetiva. Elevando-a a órgão mesmo onde essas instâncias subjetivas e objetivas se cruzam, Moritz faz brotar, de uma psicologia que poderia ser denominada como "profunda"[1], uma leitura radicalmente autônoma da produtividade artística e de sua linguagem própria, conduzindo, por fim, ao seu renovado interesse pela mitologia.

***

Em seu texto manifestamente programático de 1785, *Ensaio para unificar todas as belas artes e belas letras sob o conceito do perfeito e acabado em si*, Moritz buscava, como aponta o autoexplicativo título, definir a verdadeira obra de arte a partir de uma coerência interna e como que fechada em si mesma. De maneira esquemática, o eixo da consideração estética deslocava-se da recepção sensível ou utilidade prática relativas ao sujeito para uma atenção à estrutura formal do objeto, constituidora de uma totalidade dotada de dignidade própria. Como muitos comentadores reconhecem[2], tratava-se de um passo fundamental na direção de uma concepção autônoma de obra de arte, a qual, por sua vez, distanciava-se do ponto de vista até então dominante da estética amparada pela psicologia.

Anteriormente, era na alma e, especialmente, em sua receptividade sensível que estava propriamente o centro da consideração estética – para a qual, portanto, a arte era antes um meio, não obstante privilegiado, de investigação da alma e de suas representações, e não o objeto enfocado. Moritz, por sua vez, reivindicaria uma perspectiva imanente à obra e à sua linguagem. Se a perspectiva da consideração dos efeitos das artes sobre a sensibilidade era o principal eixo que conectava a estética à psicologia, entendida justamente como doutrina da alma, logo, nosso autor apontaria para a identificação da estética com uma filosofia da *arte* propriamente dita, afastando-se daquele sentido original da disciplina fundada por Baumgarten, assim como de seu método principal.

Por conta da própria natureza ampla e não-sistemática da obra de Moritz, no entanto, seria o caso de suspeitar de interpretações muito esquemáticas. Como no caso de outros importantes autores do período, não estão ausentes em seu pensamento

---

[1] A sugestão da aplicação à estética de Moritz da noção de "psicologia profunda" [*Tiefenpsychologie*] – uma denominação conceitual mais tardia na história da psicologia – é feita por Landgraf (2010, p. 208).

[2] Veja-se, por exemplo, a célebre formulação de Peter Szondi (1974, p. 90), segundo a qual, a concepção autônoma de Moritz representava "uma libertação da arte das correntes da moral, como também uma libertação da estética das correntes da psicologia e uma inversão da relação de dependência que significa a superação da estética do efeito e a fundação da estética real".

linhas de continuidade com a tradição, ainda que prenhes de tensões. Lembremos apenas do fato de que essa suposta libertação da estética em relação à psicologia provém de um representante proeminente dessa mesma disciplina, o qual, dois anos antes da publicação desse primeiro opúsculo estético, fundara a *Revista de Psicologia Empírica* [*Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*], primeira publicação do tipo na Alemanha e editada por ele durante dez anos − período, portanto, que atravessa sua ocupação com a arte. Entre a atividade do psicólogo e a teoria estética autônoma parece surgir uma contradição de difícil solução, sobretudo a partir de categorias fixas.[3]

Com efeito, ao contrário de um mero teorema isolado sobre a obra de arte autônoma, sua formulação do conceito do "perfeito e acabado em si"[4], que surge no texto de 1785 e continua presente em sua obra, tem como contraparte algumas análises da dinâmica da própria subjetividade no fenômeno artístico. Análises nas quais, notamos, não se abandonam completamente alguns traços da abordagem psicológica, ainda que deslocando-a para um ponto de vista bastante original.

Esse é o caso de seu talvez mais importante ensaio estético, *Sobre a imitação formadora do belo*, de 1788, produto de sua estadia em Roma ao lado de Herder e Goethe. Como no texto de 1785, a beleza da obra continua essencialmente definida a partir de um nexo coeso, capaz de formar uma totalidade consistente por si mesma, que nutre sobretudo relações internas, sem tanto depender ou apontar para nexos que lhe seriam exteriores. De maneira análoga ao ensaio anterior, ela é também oposta à utilidade, na qual o objeto considerado é apenas meio de um nexo de finalidades que vai para além dele mesmo, tornando-se, portanto, apenas parte de um todo que o excede. A chave da argumentação de Moritz se encontra no esquema que estabelece assim, logo de início, a partir das noções de parte e todo: "Cada parte de um todo deve, dessa maneira, ter mais ou menos relação com o próprio todo; o todo, pelo contrário, tomado como todo, não precisa mais de nenhuma relação a algo de externo a si mesmo." (*SAP*, p. 71).[5]

Nesse jogo entre parte e todo, as noções de útil e belo podem então ser consideradas em um sentido mais dinâmico e relacional. A maior ênfase na noção de um

---

[3] Ainda em 1980, um grande estudioso do autor (Schrimpf, 1980, p. 2) apontava o desafio para os pesquisadores de mediar esses dois interesses alimentados simultaneamente pelo autor. Costazza, tempos depois, continuava insistindo no fato de a crítica não ter propriamente abordado esse paradoxo "que é justamente um dos pioneiros e mais destacados psicólogos do século XVIII que faz frente a um tal processo de psicologização [na estética]" (1996, p. 12, tradução nossa).

[4] Sigo aqui a tradução proposta por Sabino (2009, p. 42) para o termo *in sich selbst Vollendeten*, em sua tradução do *Ensaio* de 1785.

[5] As referências a este e outros ensaios de Moritz – excetuando da *Revista de Psicologia Empírica* – serão feitas a partir da edição crítica dos *Schriften zur Ästhetik und Poetik* (Moritz, 1962), utilizando a sigla *SAP* seguida do número da página. Todas as citações são de tradução nossa.

todo consistente por si [*für sich bestehendes Ganze*], em complemento ao *perfeito e acabado em si*, dinamiza sutilmente − ou se quisermos, esclarece − o que parecia ainda um traço algo estático no conceito anterior. Isso porque o caráter de fechamento dessa totalidade não é tanto algo dado, mas o resultado de um *ponto de vista*, no qual o todo é *formado* a partir do encadeamento das partes. A recorrência do termo *Umfang* [contorno, abrangência, amplitude] ao lado da determinação do *todo* reforça esse sentido de uma perspectiva a partir da qual se revela propriamente o caráter de totalidade, *formando*, por assim dizer, o limite que determina a totalidade a partir de um certo enquadramento das partes colocadas em relação.

Mais do que meros detalhes vocabulares, esses aspectos introduzem a verdadeira novidade do ensaio *Sobre a imitação formadora do belo* quando comparado ao ensaio anterior: um tratamento mais desenvolvido sobre a relação entre a beleza e aquele que a experimenta.[6] A partir do momento em que o todo é entendido como produzido e formado por um certo enquadramento das partes, torna-se imprescindível que levemos também em consideração a dimensão psicológica da produção de representações. Pois só quando pode ser circunscrita por nossas capacidades de representação, entre as quais o autor ressalta os sentidos e a imaginação, é que essa totalidade é propriamente *formada* e poderá *aparecer* como bela. Contrastando com a prevenção do texto anterior, veremos assim retornar toda uma linguagem cara à estética baseada na psicologia empírica, inclusive envolvendo as sensações e o prazer.[7]

Em sentido formal, é claro, a totalidade mais abrangente e complexa em relações internas de suas partes, da qual se poderia dizer que não remete a nada exterior a ela mesma, seria apenas a própria natureza, pensada como grande nexo do qual tudo é sempre mera parte e que não tem nenhuma finalidade além de si mesma. Entretanto, por limitar o belo à capacidade de representação, Moritz compreende que tal natureza nunca poderia ser por nós apreendida em seu contorno absoluto. Desses dois polos resulta uma tensão: se o belo é um todo consistente por si mesmo, a natureza, na qualidade de todo propriamente dito, seria também o belo em seu sen-

---

[6] É bem verdade que o *Ensaio para unificar todas as belas artes e belas letras sob o conceito do perfeito e acabado em si* contém alguns apontamentos esparsos sobre como poderíamos repensar a relação do contemplador a essa nova concepção da obra de arte, aproximando-a de "um *agradável esquecimento de nós mesmos*" e de "um *amor* desinteressado" (*SAP*, p. 5). Por outro lado, sua radical suspensão ali de qualquer tratamento do belo a partir das dinâmicas psicológicas de representação do homem – uma vez que estas justamente caracterizavam a subsunção do objeto a algo que lhe era estranho, como o prazer e a utilidade –, tornava difícil uma compreensão dessa dimensão do argumento e, por conseguinte, limitavam ainda, como aponta Saine (1971, p. 129), a plena realização de sua tentativa de uma "virada copernicana" através da estética.

[7] Goldenbaum (1995, p. 117) chega a sugerir que isso marcaria uma reaproximação de Moritz a Mendelssohn, grande representante da estética psicológica, a quem o *Ensaio* de 1785 era dedicado e com quem, no fundo, dialogava criticamente.

tido supremo; por outro lado, a beleza se dá apenas como *aparecer*, devido à dependência em relação à nossa representação, portanto tal todo *não pode aparecer como belo*. Para conceber, portanto, a beleza vivenciada pelo ser humano, é preciso um reposicionamento dos possíveis objetos individuais em relação a esse grande nexo absoluto das coisas que seria a natureza, de modo que possam aparecer como totalidades. Como explicita o autor:

> Cada todo isolado é, por conta do encadeamento indissolúvel das coisas, apenas *imaginado* [*eingebildet*]; mas mesmo este todo imaginado tem, no entanto, considerado como todo, de ser formado em nossa representação semelhante àquele grande todo, e de acordo com as mesmas regras eternas e fixas segundo as quais ele se sustenta em seu centro a partir de todos os lados, repousando sobre sua própria existência. (*SAP*, p. 73)

Nessa passagem central, nosso autor revela pontos fulcrais da argumentação: se no fundo só há um verdadeiro todo, tudo aquilo de outro que aparece como todo singular pode apenas ser imaginado enquanto tal. A capacidade de representar dita os próprios limites da aparição do belo. Por outro lado, essa relação representativa não se dá como mera passividade, pois inclui uma dimensão produtiva e criativa. No jogo entre os verbos *einbilden* [imaginar] e *bilden* [formar], Moritz construirá todo o viço plástico de sua concepção estética: imaginar aqui é *formar* [*bilden*] em uma *unidade* [*ein*], repetindo o movimento pelo qual cada todo por assim dizer isolado e individual pode provir daquela ampla totalidade, ou seja, ser *individualizado*. Reforçando a analogia com a natureza nesse processo criativo, o ato de imaginar não é simplesmente arbitrário, mas segue as mesmas regras daquele grande todo que é a natureza, pois, afinal, apenas ela pode oferecer a verdadeira medida do que é uma totalidade consistente por si mesma.

Já nesse nível da argumentação, o sentido produtivo e ativo dessa prática da imaginação dissolve a distinção rígida entre recepção e criação, entendidas ambas como atividades *formadoras* que se exprimem em nossa atividade representativa. Não é por acaso que, ao investigar novamente a estética a partir da *representação*, Moritz seja levado a reintroduzir um tema bastante tradicional, o qual, todavia, parece bastante contraditório, ao menos a um primeiro olhar, com a ideia de autonomia oferecida por suas formulações iniciais: o problema da *imitação*. Uma vez que o artista nada mais faz do que representar uma totalidade espelhada na medida oferecida pela natureza para o que é um todo, cada "belo todo" por ele produzido é de fato "uma reprodução, em escala reduzida, do belo supremo no grande todo da natureza" (*SAP*, p. 73). Aquela correspondência da passagem anterior, entre as leis do todo imaginado e o grande todo da natureza, é a medida fundamental a reger a criação do artista.

Fica claro, no entanto, que essa imitação não pode ser entendida como uma mera cópia de um objeto efetivo, e sim uma atividade representativa regida pela mesma potência e proporção formadora que caracteriza a natureza. Assumindo níveis de produção diferenciados apenas pelo grau e escala, Moritz pode definir a criação do belo através das mãos do artista como uma criação realizada de maneira *mediada* pela própria natureza. O estabelecimento de uma continuidade entre a natureza e o artista formador, expresso no conceito de *imitação formadora* que dá título ao ensaio, revela uma dimensão complementar àquele da autonomização da obra no pensamento de Moritz: se o discurso da autonomia devolvia ao objeto algo da finalidade que antes se encontrava na subjetividade nos casos do mero prazeroso ou útil, esse mesmo movimento se complementa em um reencontro no sujeito criador de algo da própria objetividade que vem assim à expressão, garantindo a autonomia, isto é, o caráter de uma totalidade consistente por si mesma, daquilo que é assim criado.

Não se trata, obviamente, de compreender essa objetividade pelo esquema tradicional de um modelo ou mesmo da apreensão racional de relações de ordem da natureza, como seria o caso sob certa perspectiva racionalista. Por essa razão, a argumentação se complementa com um aprofundamento maior na compreensão da atividade do gênio. Ou melhor: mais do que o seu fazer criativo, trata-se de compreender o que o antecede e fundamenta, uma vez que toca a própria capacidade representativa humana. Dado que, como vimos, para que algo de individual apareça como belo, ele deve ser representado segundo as leis do grande todo da natureza, Moritz procede agora à análise do modo como essa medida está impressa na alma do homem, criando nele o próprio sentido para perceber e criar o belo. É nesse ponto que a abordagem psicológica do autor começa a revelar um outro nível:

> O sentido para o belo supremo na construção harmônica do todo, o qual não é circunscrito pela força representativa do homem, encontra-se imediatamente na própria *força ativa* [*Tatkraft*], a qual não pode repousar antes de ter alimentado ao menos uma das forças representativas com aquilo que nela dormita (*SAP*, 74).

Ao introduzir o conceito de *força ativa*, Moritz procura radicar o sentido para a beleza, em outras palavras, a marca daquela medida para o todo da natureza, em anterioridade a toda instância representativa. A necessidade do argumento segue logicamente do que fora dito nos passos prévios, uma vez que a capacidade representativa do homem se mostrava incapaz de circunscrever a totalidade de relações da natureza que está na base da possibilidade de se formar ou, o que seria o mesmo, imaginar uma totalidade consistente por si. Em contrapartida, a relação entre *força ativa* e *força representativa* não é de mera oposição, mas originariedade: é essa mesma

força que alimenta a representação e determina as condições de aparecimento da beleza no interior das forças de representação humana. Imaginação, sentidos e mesmo o pensamento têm uma imagem mediada dessa marca que surge imediatamente na alma humana, de modo que a força ativa se torna assim o começo e o motivo de nossas representações.

Com efeito, Moritz parece sugerir a necessidade de nos colocarmos nesse nível de anterioridade da força ativa em sua relação a toda representação. Há, evidentemente, uma continuidade entre a representação e a força ativa, que significa, no entanto, um gradual esclarecimento do que nesse fundo só pode se mostrar de maneira obscura e indefinida pelos padrões da representação.[8] O autor chega mesmo a dizer que nessa força ativa repousa o princípio de todos nossos conceitos, os quais, quanto mais se afastam dessa origem, mais apreensíveis se tornam pela força representativa. Por outro lado, ao se fazerem mais claros, eles se suplantam e se excluem, anulando a *simultaneidade* que caracteriza seu momento inicial.

Como diz ele mesmo:

> O lugar onde eles podem se excluir menos mutuamente e persistir ao máximo uns ao lado dos outros só pode ser ali onde eles estão os mais incompletos, onde se encontram meramente em seus inícios e primeiros motivos, os quais justamente através de seu caráter de falta e incompletude podem formar em si mesmos a atração perpétua e irresistível que os leva à completa efetividade. (*SAP*, p. 75)

A citação é expressiva do modo como a inicial preocupação de Moritz com a força de representação da alma, indicativa de uma continuidade com a tradição psicológica da estética, convive com um nível mais profundo da análise, onde se destaca a força ativa como fundo obscuro dessa capacidade de representação.[9] Por meio da anterioridade da força ativa, sugere-se aquilo mesmo que impulsiona a representação, em uma força que procura, a todo instante, captar a si mesma em novas direções. Grau zero de toda representação, a força ativa não poderia significar nada além de si mesma, por isso todo representar aparecerá como um momento derivado e

---

[8] Nesse ponto, Moritz se a liga a toda uma tradição que passa por Wolff, Baumgarten e vai até Herder, a qual explora progressivamente essa ideia de um *fundo obscuro da alma* em sentido positivo: um campo aparentemente amorfo do ponto de vista epistemológico, mas reconhecido justamente como origem de toda ideia de forma. O tema, cujo histórico pode ser encontrado de maneira sintética no estudo de Adler (1988), fornece uma das linhas de continuidade e tensão a partir das quais podemos ler de maneira mais sutil o desenvolvimento da estética de Moritz na esteira da psicologia.

[9] Cabe ressaltar que essa linguagem aparecerá também em seus textos para a *Revista de Psicologia Empírica*. Por conta disso, Minter (2002, p. 71) inclusive contesta a visão de que a compreensão da psique desenvolvida por Moritz na publicação possa ser meramente filiada à psicologia anterior "uma vez que sua ocupação com a *vis repraesentativa* é rivalizada e, em última instância, superada pelo seu interesse com o conceito da força ativa da alma".

posterior em relação a ela, esclarecimento, mas também fixação de seus motivos iniciais. Encontro da finitude humana com a infinitude da natureza, ela seria, não obstante, o fundo mesmo ao qual as forças representativas não cessam de retornar para se alimentar.

Desenvolvendo e esmiuçando essa relação originária entre um fundo obscuro e a própria representação, Moritz começa a sugerir, a partir da própria tradição da psicologia advinda de Wolff, uma direção completamente nova. Reconhecemos, sem dúvida, uma dimensão psicológica desse processo de *formação*, mas só podemos falar da continuidade da psicologia aqui se a tomarmos como uma psicologia *profunda*, na qual a centralidade da representação é colocada em perspectiva a partir de um fundo originário da forma que se expressa ativamente na alma humana, ligando-o também à própria natureza que vem assim à expressão. E é por essa razão que precisamente nela o autor pode localizar aquela "medida" do todo que guia o conceito de imitação formadora, movendo-se assim entre seu potencial plástico e a efetividade acabada:

> Uma vez, contudo, que aquelas grandes relações − em cujo *inteiro contorno* justamente jaz o belo − não podem mais recair sob o domínio da força de pensamento; assim também o *vivo* conceito da imitação formadora do belo só encontra lugar no sentimento da força ativa que o produz, no primeiro instante do surgimento, onde a obra, como já acabada, através de todos os graus de seu progressivo devir, avança de uma só vez diante da alma em um presságio obscuro e existe, nesse primeiro momento de geração, como que antes de sua existência *efetiva*. (*SAP*, p. 77).

Há, portanto, uma simultaneidade nesse ato originário da formação, o qual apenas com a representação se torna *continuidade*, *contiguidade*, e mesmo *efetividade* – operações que Moritz atribui respectivamente ao pensamento, à imaginação e aos sentidos. Isso confere completa objetividade ao ato de criação artística, mesmo que a obra só receba de fato efetividade com a representação subjetiva do artista, pois ela, no fundo, já é algo de "perfeito e acabado em si", como totalidade, nesse momento originário e de uma só vez. A temporalidade da sucessão, da progressão de seu vir a ser, é como que suspensa no momento próprio da criação, e a obra, completa, se impõe ao artista como um todo e existe antes mesmo de adquirir efetividade no nível da representação.

Oscilando entre a completa e inominável obscuridade caótica e o início da clareza representativa, a força ativa só pode, portanto, ser apreendida por um "sentimento vivo". A caracterização é intrigante, pois parece reintroduzir a dimensão da sensibilidade e da recepção que o deslocamento produtivo e autônomo do pensamento de Moritz procurava superar. Mais do que apenas reforçar a impenetrabilidade desse

fundo pela lógica representativa, a ambivalência entre o ativo da força e o receptivo do sentimento sugerem uma interpenetração de ser humano e natureza em um momento aquém mesmo da contraposição entre interior e exterior, subjetividade e objetividade. Pois, se a noção de *atividade* poderia, a uma leitura rápida, trair a impressão de um vetor voluntarista do sujeito, ela é também um índice de *abertura*, que o conceito de sentimento recupera. Por essa razão, não é propriamente o sujeito que atua, mas antes a força que é ativa *nele*, de modo que todo o processo é inevitavelmente caracterizado como algo da ordem do sentimento, no qual o ser humano se sente tocado por algo que lhe é anterior e que nele imprime a medida e como que o próprio início obscuro da obra. Tal é a anterioridade radical desse sentimento, que Moritz chega a caracterizar mais precisamente como um *pressentimento* [*Vorgefühl*] ou um *presságio* [*Ahnung*].

Encontramos aqui alguns dos desdobramentos mais instigantes daquela psicologia que se fazia profunda, ao conciliar a perspectiva da autonomização da obra de arte, entendida como uma totalidade em si mesma, com um completo reposicionamento da subjetividade a partir dessa anterioridade obscura.[10] O reconhecimento da verdadeira natureza do belo "em seu surgimento, e seu próprio devir" (*SAP*, p.77-78), recua "objetivamente", por assim dizer, o posicionamento da verdadeira criação em uma anterioridade em relação à obra de fato efetiva; sua correspondência do ponto de vista "subjetivo" também transpõe, como vimos, o verdadeiro momento artístico para a origem produtiva, no surgimento das formas que se dá na concen-

[10] Reforçando a ligação com sua psicologia empírica, relida sob a chave de uma psicologia profunda, poderíamos pensar, nesse ponto obscuro no qual a própria afirmação do sujeito ainda não se delineia, uma aproximação com as investigações que faz Moritz na *Revista de Psicologia Empírica* sobre o uso linguístico do pronome alemão neutro, de terceira pessoa, *es*. O mesmo é utilizado como sujeito em expressões impessoais, como por exemplo sobre o tempo, "*es regnet*" [chove], "*es ist kalt*" [está frio], mas também para formulações como "*es scheint mir*" [isso me parece], "es fällt mir ein" [isso me ocorre], em que uma ação interna ao sujeito é colocada como se lhe fosse estranha e independente. Nosso autor considerava essas expressões impessoais um campo profícuo para a psicologia, pois "expressam as primeiras sensações segundo as quais alguém considera qualquer coisa não como uma ação *livre*, que depende dele, mas sim como algo *independente* da vontade do homem", levando à conclusão de que "os verbos impessoais designam o que ocorre tanto em nosso corpo como nas mais íntimas profundezas de nossa alma, e sobre o que nós podemos formar apenas conceitos obscuros; e que através do impessoal *es* nós buscamos aludir àquilo que se encontra fora da esfera de nossos conceitos, e para o que a linguagem não possui nomes" (Moritz, 1783, p. 105, tradução nossa). Como se nota, a proximidade mesmo terminológica situa-nos em um nível muito aparentado ao tratado pelo ensaio *Sobre a imitação formadora do belo*. Ligando essa questão ao próprio uso que viria a fazer Freud do pronome *es* (tradicionalmente traduzido por *Id*), houve inclusive quem quisesse ver nesse tipo de análise elementos precursores da psicanálise (Cf. Bong, 1994). Ainda que a associação muito imediata seja exagerada, é possível dizer que Moritz desenvolve uma certa concepção de inconsciente, a qual encontra especial projeção em seus ensaios estéticos, atestando a pertinência de se pensar sua teoria em continuidade com uma abordagem psicológica, deslocada, todavia, para um ponto de vista bastante original. Em uma perspectiva do desenvolvimento histórico-filosófico da posição, cabe lembrar que já Schelling, no *Sistema do idealismo transcendental*, de 1800, passaria a se referir explicitamente à importância da dimensão "sem-consciência" ou "inconsciente" da criação artística (Schelling, 2005, p. 312 e ss.).

tração do sentimento da força ativa, precisamente na continuidade entre uma abertura para a impressão do todo da natureza em nós e um princípio dinâmico e plástico de produção que mobiliza o sujeito criador.

À autonomia objetiva da obra de arte corresponde, consequentemente, a atenção específica a esse "órgão da força ativa, *obscuramente pressagiador*" (*SAP*, p. 75), como o denomina Moritz, e isso significa que mesmo a recepção e o prazer passam a ser entendidos como derivações dessa experiência criativa da *forma* e da *formação*. Visto que mediante a mera representação nunca surgiria em nós o sentido para a beleza, o belo só pode ser experimentado em devir a partir da força ativa sentida em nós, do que Moritz conclui que "o único prazer propriamente supremo do mesmo [do belo] continua sendo aquele do gênio criador que o produz" (*SAP*, p. 77). Confirmando o distanciamento de Moritz da perspectiva mais tradicional da estética do efeito, sentir o belo é, no fundo, sempre criá-lo, já que reconhecer uma totalidade consistente por si mesma exige um gesto essencialmente criativo, desdobrado a partir dessa força plástica e obscura em nós. Desse modo, a experiência estética da pura recepção sensível não só se torna um contrassenso, como, na realidade, a receptividade é sempre um princípio de criação que, levado ao extremo, só pode se satisfazer com a produção, fazendo da contemplação verdadeira sempre um convite renovado à criação como a experiência desse devir da forma.[11]

Aliás, o pendor à criação de obras, isto é, à produção de totalidades que possam subsistir por si mesmas ao se alimentarem desse princípio formativo, mostra-se a expressão mais genuína da força ativa que não se deixa fixar completamente em nenhuma representação tomada de maneira fixa e estática. Isso faz da obra de arte uma espécie de limite da representação que, por assim dizer, almeja representar aquilo mesmo que alimenta o movimento da representação, consequentemente se suspendendo como mera representação particular do efetivo – e, portanto, mera parte em um nexo mais amplo – para se afirmar como um mundo autônomo, fundador de seus parâmetros e linguagem próprios.

De modo complementar, entretanto, vamos percebendo que essa argumentação sobre a força ativa se aplica também de modo análogo à subjetividade criadora, pondo em questão a própria egoidade do artista como centro da realização criativa. Impossibilitado de abarcar essa marca da própria natureza produtiva do ponto de

[11] Podemos compreender esse passo a partir da consideração que faz Cassirer, sem se referir a Moritz, sobre a superação da noção de prazer como princípio das estéticas psicológicas: "Se a arte é gozo, não é gozo de coisas, mas de formas. O deleite com as formas é totalmente diferente do deleite com as coisas ou com as impressões sensoriais. As formas não podem ser simplesmente impressas na nossa mente; devemos produzi-las para poder sentir a beleza. É uma falha comum a todos os sistemas antigos e modernos de hedonismo estético a proposição de uma teoria psicológica do prazer estético que deixa totalmente de dar conta do fato fundamental da criatividade estética" (1997, p. 261, tradução nossa).

vista de sua atividade representativa – uma vez que ela tanto o antecede como o excede enquanto núcleo individual de representação –, o artista só pode de alguma maneira apreendê-la e expressá-la indo além de si mesmo. Dito de outro modo, dissolvendo-se como tal individualidade e ultrapassando-se nas obras, revelando-se, por fim, potência de criação mediada da natureza. Como se exprime Moritz:

> O gênio formador deseja, se possível, *abarcar ele mesmo* aquela grande harmonia que nele dormita, cuja amplitude é maior que sua própria individualidade; disso ele é somente capaz ao criar, formar, em *diversos momentos*, como que saindo de sua própria individualidade limitada, atravessando para uma obra que se apresenta fora dele e, *com* esta obra, então *abarcar* aquilo que sua egoidade não podia antes apreender. (*SAP*, p. 84)

Logo, o discurso de Moritz a respeito da autonomia da obra de arte, programaticamente lançado desde o *Ensaio* de 1785, encontra seu *pendant* na análise e progressiva autonomização, a partir das profundezas do sujeito, dessa obscura força e órgão que se movimenta no jogo vivo das formas, anterior e acima da efetividade da representação. Se essa dimensão de sua estética parte de um movimento familiar às abordagens de cunho psicológico, percebe-se que ela culmina, de fato, em uma perspectiva que dificilmente poderia ser reduzida à chave de interpretação tradicional da estética do efeito, da psicologia e, em suma, das direções originais daquela ciência do conhecimento sensível. Porém, resulta evidente que essa superação da perspectiva psicológica dominante não se realiza pela mera enunciação de uma fórmula, como a do "perfeito e acabado em si", mas de sua radicalização em uma investigação da subjetividade criadora que parece, afinal, excedê-la a partir de dentro, exigindo que a estética mesma se desloque para o nível desse fundo obscuro da força ativa e formadora, reconhecendo-a como potência plástica que possibilita e se exprime na arte. Tal reivindicação teria especial acolhida nas filosofias da arte do romantismo e do idealismo a partir de considerações centradas no poder criativo e objetivo da fantasia e da imaginação.

Para além, contudo, de apenas ressaltar o papel central de Moritz na transição da estética, de seu período de fundamentação a partir de Baumgarten até sua consolidação como filosofia da arte, diríamos, à guisa de conclusão, que esclarecer esses vínculos de seu pensamento mediante uma compreensão mais matizada do próprio modo como ele aprofunda, e de certo modo esgota, a visão tradicional da estética a partir da psicologia, lança igualmente luz sobre outra dimensão central de sua obra, que foi o interesse pela mitologia antiga.

Como se sabe, quase ao fim de seu curto, mas produtivo período de publicação, o autor lança dois livros importantes sobre o tema, datados de 1791: a *Doutrina dos*

deuses [*Götterlehre*] e *Anthousa*; o primeiro, uma espécie de compêndio das principais personagens e cenas da mitologia grega, e o segundo, uma análise dos rituais e festas da Roma antiga. Se do ponto de vista biográfico essas obras resultavam da recolha de material de sua estada na Itália, não surpreende, a partir de nossa análise, que o tópico pudesse ganhar tanta relevância para Moritz. Mais do que mera aplicação de sua teoria estética a um campo qualquer, notamos que a mitologia acaba por se mostrar o espaço mesmo onde as dimensões de seu pensamento examinadas nesse artigo encontram a mais exemplar confluência, levando, inversamente, sua teoria estética a embasar uma original interpretação do significado mitológico.

Não seria, de fato, possível pensar a mitologia como o lugar por excelência onde um princípio criativo pré-individual e uma noção radicalmente autônoma de obra se encontram em conexão, ou melhor, um momento no qual a própria separação entre sujeito criador e objeto poético mostra-se indiscernível? Isso implicaria, naturalmente, desembaraçarmo-nos de interpretações tradicionais da mitologia que a tomariam por mero conjunto de alegorias figurais de conteúdos abstratos ou por simples transposição lendária de histórias verdadeiras, elevando-a à ideia de um mundo poético autônomo de formas em constante devir, que fala por si, sem que pudesse ser reduzido à representação de qualquer coisa que lhe fosse exterior.[12]

Efetivamente, o autor propõe em seu prefácio programático à *Doutrina dos deuses*, intitulado "Ponto de vista para as poetizações mitológicas": "[Elas] têm de ser consideradas como uma linguagem da fantasia: tomadas como tal, elas constituem para si como que um mundo, e são elevadas acima do nexo das coisas efetivas" (*SAP*, p. 195). Acompanhando os principais momentos do pensamento de Moritz, vemos sintetizadas nessa compreensão da mitologia aquela dupla exigência de sua perspectiva estética: por um lado, uma criação que impossibilita sua caracterização como representação produzida por uma subjetividade individual; criação essa que, pelo contrário, parece justamente o resultado da dissolução de uma tal individualidade em direção a um fundo obscuro que fala por si mesmo; por outro, a isso corresponde um espaço objetivo próprio, em total independência em relação ao nexo da efetividade comum. Se a verdadeira compreensão da obra de arte resultava na reivindicação de um passo aquém da lógica da representação, em uma negação tanto da subjetividade representadora, quanto da objetividade meramente representada, é evidente que podemos encontrar no tecido mitológico a realização mesma dessas condições.

---

[12] Para a comparação da interpretação mitológica de Moritz às então correntes leituras alegóricas e históricas da mitologia, cf. Guilbert (1999). A inovação do ponto de vista moritziano seria já reconhecido na filosofia imediatamente posterior; como defende Schelling: "Expor a mitologia nessa sua absolutez poética é um grande mérito que, entre os alemães, cabe em primeiro lugar a Moritz" (2010, p. 74, tradução nossa).

Logo, ao pensarmos no percurso da estética de Moritz sobre o fundo de uma estética de derivação psicológica levada às últimas – e, por que não, profundas? – consequências, sua solução em uma concepção radicalmente autônoma da obra de arte se mostra ainda mais coerente quando pensamos na convergência desses eixos num esforço de reinterpretar o sentido das poetizações mitológicas. De certo modo, realiza-se assim a proposta de nos situarmos naquele momento primevo da força ativa, no limite continuadamente dissolvido e renovado de sua efetivação a partir de um fundo obscuro, deixando-a a falar a linguagem mais genuína de seu constante jogo de geração e metamorfose de formas autônomas. Situando-se nesse momento mais originário, no limite da representação e, por conseguinte, da discursividade do entendimento, a estética de Moritz permitiria vislumbrar aí não o arbítrio ou a irrazão, e sim uma linguagem e lógica próprias – uma *mito*-logia.

Bibliografia

Adler, H. (1988) "Fundus Animae – Der Grund der Seele. Zur Gnoseologie des Dunklen in der Aufklärung". *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 62(2), p. 197-220.

Bong, J. (1994) "Das 'unpersönliche Es' und die Auflösung des Ich". *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, 48(6),1994, p. 563-578.

Cassirer, E. (1992). *A filosofia do Iluminismo.* Trad. Álvaro Cabral. Campinas: Editora da UNICAMP.

_____. (1997) *Ensaio sobre o Homem: Introdução a uma filosofia da cultura humana*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes.

Costazza, A. (1996) "Die anti-psychologische Ästhetik eines führenden Psychologen des 18. Jahrhunderts". In: Griep, W. (ed.). *Moritz zu ehren: Beiträge zum Eutiner Symposium im Juni 1993*. Eutin: Struve, p. 9-30.

Goldenbaum, U. (1995) "Ästhetische Konsequenzen des Moritzschen 'Spinozismus'". In: Fontius, M.; Klingenberg, A. (ed.). *Karl Philipp Moritz und das 18. Jahrhundert. Bestandsaufnahme - Korrekturen – Neuansätze*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Guilbert, P. (1999) "Welche neuzeitlichen Strategien für die Rettung der antiken Mythologie?: Vergleich von drei 'Handbüchern zur Götterlehre' um 1790: K. W. Ramler - Ch. H. Heyne / M. G. Hermann - K. Ph. Moritz". *Goethe Yearbook*, *9*, p. 186-221.

Landgraf, E. (2010) "The Psychology of Aesthetic Autonomy. The Signature of the Signature of Beauty" In: Krupp, A. (ed.). *Karl Philipp Moritz - Signaturen des Denkens*, Amsterdam; Nova York: Rodopi, p. 205-226.

Minter, C. J. (2002) *The Mind-Body Problem in German Literature 1770-1830: Wezel, Moritz, and Jean Paul*. Oxford: Clarendon Press.

Moritz, K. P. (1873) "Sprache in psychologischer Rücksicht". *Gnothi sauton oder Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, 1(1), p. 92-106.

_____. (1962). *Schriften zur Ästhetik und Poetik. Kritische Ausgabe*. Edição de Hans Joachim Schrimpf. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Sabino, J. F. (2009) *Ensaios de Karl Philipp Moritz: linguagem, arte, filosofia (Seleção, introdução, tradução e notas)*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de São Paulo. Digital Library USP.

Saine, T. (1971) *Die ästhetische Theodizee. Karl Philipp Moritz und die Philosophie des 18. Jahrhunderts*. Munique: Wilhelm Fink Verlag.

Schelling, F. W. J. (2005) *System des transscendentalen Idealismus (Historische-Kritische Ausgabe – Reihe I – Band 9/1)*. Stuttgart: Frommann-holzboog.

_____. (2010) *Filosofia da arte*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp.

Schrimpf, H. J. (1980) *Karl Philipp Moritz*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

Szondi, P. (1974) *Poetik und Geschichtsphilosophie I – Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit; Hegels Lehre von der Dichtung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

10.11606/issn.2318-8863.discurso.2023.215685

A influência fregeana na filosofia da arte de Arthur Danto

Anderson Bogéa
UNESPAR

RESUMO

O presente estudo tem por objetivo reconhecer a influência de Gottlob Frege na filosofia da arte de Arthur C. Danto. Partimos do pressuposto de que algumas das principais soluções teóricas encontradas por Danto têm por base e inspiração a semântica fregeana. Para isso, analisamos o corpus em filosofia da arte de Danto, e mapeamos as passagens mais características do fenômeno observado, correlacionando com alguns trechos da obra de Frege.

PALAVRAS-CHAVE

Arthur Danto; Gottlob Frege; filosofia da arte; semântica filosófica; filosofia da linguagem.

ABSTRACT

The present study aims to recognize the influence of Gottlob Frege on Arthur C. Danto's philosophy of art. We start from the assumption that some of the main theoretical solutions found by Danto are based and inspired on Fregean semantics. Then, we analyzed the corpus in Danto's philosophy of art and mapped the most characteristic passages of the observed phenomenon, correlating with some excerpts from Frege's work.

KEY WORDS

Arthur Danto; Gottlob Frege; philosophy of art; philosophical semantics; philosophy of language.

No *Tractatus Logico-philosophicus*, independente de sua consciente decisão de não citar fontes, Ludwig Wittgenstein se refere apenas a dois autores, Gottlob Frege e Bertrand Russell – este último que, por sinal, escreveu uma introdução à obra em 1922.[1] "Desejo apenas mencionar que devo às obras grandiosas de Frege e aos trabalhos de meu amigo Bertrand Russell uma boa parte do estímulo às minhas ideias." (Wittgenstein, 2001, p. 131). Supostamente, os dois filósofos determinantes para os rumos que a pesquisa de Wittgenstein, que vinha da engenharia, tomaria em seu caminho filosófico. Diante disso, é preciso reconhecer a contribuição que o conhecimento das fontes e influências de um determinado autor na filosofia traz para a compreensão de seu pensamento. Assim, optamos por começar este artigo indicando a influência de Frege sobre um dos mais influentes filósofos do século XX, pois o objetivo aqui é o de determinar a influência também de Frege sobre outro filósofo contemporâneo, Arthur C. Danto.

A recepção do pensamento de Arthur Danto no Brasil se deu, sobretudo, pela via de sua filosofia da arte, que talvez seja o legado filosófico mais importante deixado pelo autor, ao lado do importante trabalho de crítica de arte exercido entre 1984 e 2009, no periódico *The Nation*. Os livros de Danto vertidos para o português no Brasil foram publicados por editoras diferentes e traduzidos por pesquisadores(as) diversos(as), com orientações intelectuais e acadêmicas distintas.[2] Longe de querer tratar o texto de Danto como o de um autor alemão, como Heidegger, que exige toda uma dinâmica tradutória exegética de suas obras, esse dado sobre as traduções da obra de Danto nos permite perceber ao menos um ponto em comum entre as tradutoras e tradutores de Danto no país: nenhuma delas e deles pesquisa na área da filosofia analítica – o que talvez explique o modo sutil com que Frege é associado a Danto no contexto acadêmico brasileiro.

Danto teve uma produção para além da filosofia da arte, como ele mesmo explica no Prefácio que faz em *A transfiguração do lugar-comum*[3], ao narrar sua trajetória como filósofo analítico e sua ambição em publicar cinco compêndios de filosofia

---

[1] Para as passagens em que Russell e Frege são citados ver, por exemplo, as proposições 3.325, 3.331, 3.333, 4.0031, 4.063, 4.1272, 4.241, 4.431, 4.442, 5.02, 5.252, 5.4, 5.42, 5.451, 5.452, 5.4731, 5.4733, 5.521, 5.5302, 5.535, 5.5351, 5.541, 5.553, 6.123, 6.1232, 6.1271 (Wittgenstein, 2001).

[2] *A transfiguração do lugar-comum* (São Paulo: Cosac Naify, 2005) foi traduzido por Vera Pereira; *Após o fim da arte* (São Paulo: Odysseus editora, 2006) foi traduzido por Saulo Krieger; *O recredenciamento filosófico da arte* (Belo Horizonte: Autêntica editora, 2014) teve tradução de Rodrigo Duarte; *O abuso da beleza* (São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2015) contou com a tradução de Pedro Süssekind; e *O que é a arte* (Belo Horizonte: Relicário, 2020) foi traduzido por Rachel Cecília de Oliveira e Debora Pazetto. Com exceção de Vera Pereira, que é tradutora profissional, e que ainda traduziu o livro *Andy Warhol: Arthur C. Danto* (São Paulo: Cosac Naify, 2012), todas as outras pessoas são pesquisadores e pesquisadoras na área da filosofia.

[3] Daqui em diante *TLC*.

analítica. Entre os trabalhos publicados dessa coleção encontramos *Analytical Philosophy of Knowledge*, *Analytical Philosophy of Action* e *Analytical Philosophy of History*, sendo esta última reeditada na década de 1980 dentro de outra publicação, *Narration and Knowledge*. Sabemos que a guinada estética de Danto acontece quando o autor se detinha no volume sobre filosofia da arte, mas que acabou por levar Danto a flexibilizar seu projeto inicial, acarretando a produção do influente artigo de 1964, *The Artworld*, e, posteriormente, em *TLC*, no que tange à versão essencialista de sua Filosofia da arte, e, em 1996, no livro *Após o fim da arte*.[4] É justamente nesse último livro que Danto apresenta de modo mais sistemático aquilo que já fizera, em 1981, no artigo *The End of Art*, a saber, uma tentativa de se aproximar de um autor que muitos analíticos costumeiramente passavam longe, Georg W. F. Hegel, e que se tornou justamente o autor ao qual se associa Danto, não sem motivos, visto que este último retoma e atualiza a tese do fim da arte daquele. Mas, apesar dessa associação constante com Hegel, percebemos que Frege também exerceu influência decisiva em Danto.

Segundo Melissa Thériault (2017, p. 162), Danto é um herdeiro de Wittgenstein. Nossa tese vai em outra direção e afirma que se há uma influência decisiva de um filósofo analítico em Danto, esta é a de Frege, o que tentaremos atestar nas inúmeras passagens dos escritos do filósofo estadunidense.[5] Frege foi um filósofo que teve como maior projeto filosófico o desenvolvimento do logicismo, isto é, fundar a matemática na lógica, desenvolvendo para esse propósito sua *Begriffsschrift* [conceitografia], além de toda uma análise semântica formal da linguagem. Para além de seus objetivos principais, a todo momento deixou rastros quanto a outras questões que até podiam não lhe interessar àquela altura, mas que certamente seriam objetos de investigações futuras. Os exemplos de intuições ou ideias que ou não receberam um aprofundamento maior ou foram passíveis de ampla discussão e crítica são inúmeros[6], mas certamente uma das mais notáveis é a hipótese de que existe algo além de um sentido e uma referência quando usamos as línguas naturais, e que Frege no-

[4] Daqui em diante *AFA*.

[5] Breno Hax indica adequadamente que o primeiro texto em que podemos perceber essa conexão entre Frege e Danto é no artigo de 1964, já mencionado, em que Danto menciona um sentido para a cópula verbal "é" de identificação artística, ampliando, assim, os três usos indicados por Frege: identidade, predicação e existência. (Cf. Frege, 2009, p. 112-114; Danto, 2006; Hax, 2006, p. 149, nota 157).

[6] Os textos de Frege deram margem para muitas discussões a partir de algumas questões deixadas em aberto por ele, entre as quais podemos destacar: o caso das referências indiretas, o problema dos termos não-denotativos ou termos ficcionais, e o problema da designação rígida/flexível das descrições definidas.

meou de *Färbung* [coloração]. Noção por meio da qual Danto inicia uma abordagem sobre retórica, em *O abuso da beleza*, mas recorrendo à expressão "pragmática", referindo-se diretamente à *Teoria dos signos* de Charles Morris[7], como vemos abaixo:

> Propriedades pragmáticas visam a predispor na audiência sentimentos de um tipo ou de outro em relação ao que a obra de arte representa. […] A função pragmática da beleza pode ser despertar amor em relação àquilo que uma obra de arte mostra, ao passo que a função da sublimidade seria despertar reverência. […] Em certo sentido, propriedades pragmáticas correspondem ao que Frege chama de "coloração" – *Färbung* – em sua teoria do significado. (Danto, 2015, p. XIV-XV)

No artigo *Sobre o sentido e a referência*, de 1892, Frege (2009) trata da inépcia da poesia ao lidar com questões referentes a valores de verdade, o que não é surpresa nenhuma desde que Aristóteles definiu o *logos apofantikos*, em seu tratado *Da interpretação*[8], e visto que, em geral, delimita-se também desde o estagirita uma distinção entre discurso ficcional e discurso de verdade (ou entre poesia e história), na *Poética*.[9] Ainda logo no início do tratado *Da interpretação*, Aristóteles até sugere a existência de outros discursos que não o declaratório, ou seja, discursos que não são nem verdadeiros, nem falsos, mas relega esse estudo à retórica e à poética. Frege, por sua vez, em mais um dos rastros heurísticos deixados ao seu leitor, recorre ao termo *Färbung* para caracterizar alguns aspectos das línguas encontrados facilmente na poesia.[10] No entanto, o problema para com esse tipo de contexto linguístico é que, de acordo com as pretensões filosóficas e lógicas fregeanas, o pensamento [*Gedanke*] por trás de uma expressão não é o suficiente, é necessário também haver uma referência. Desse modo, apesar de Frege não olhar para uma narrativa ficcional como um completo *nonsense* porque resta um sentido, mesmo quando se trata de um

---

[7] Danto atribui a teoria geral dos signos a um suposto Charles K. Morris, mas que na verdade seria Charles W[illiam]. Morris, que escreveu *Fundamentos da teoria dos signos* (1976).

[8] "Todos os discursos são significativos, não como ferramenta, mas, como já tinha sido dito, por convenção; nem todo discurso é declaratório, mas apenas aquele em que subsiste o ser verdadeiro ou o ser falso." (Aristóteles, 2013, 17a1-5).

[9] Cf. Aristóteles, 2015, 1451b 1-10.

[10] "Podemos, agora, admitir três planos de diferença entre palavras, expressões e sentenças completas. Estas diferem [entre si] seja quanto às ideias, seja quanto ao sentido mas não à referência, ou finalmente seja também quanto à referência. Quanto ao primeiro plano, deve-se notar que, devido à associação incerta das ideias com as palavras, alguém pode ver uma diferença que outro não consegue ver. A diferença entre uma tradução e o texto original não deveria ultrapassar este primeiro plano. Pertencem ainda a essas possíveis diferenças os coloridos e os sombreados que a arte poética e a eloquência procuram dar ao sentido. Tais coloridos e sombreados não são objetivos, mas devem ser evocados pelo próprio ouvinte ou leitor, conforme as sugestões do poeta ou do orador. Se não houvesse alguma afinidade entre as ideias humanas, a arte seria certamente impossível, embora não se possa averiguar exatamente até onde estas correspondem às intenções do poeta." (Frege, 2009, p. 136).

nome ficcional como "Macunaíma" (para se referir ao personagem e não ao livro), ainda assim para o autor há uma considerável distância entre a estrutura de uma narrativa artística ou literária e uma narrativa científica ou filosófica.

> Ao ouvir um poema épico, além da eufonia da linguagem, estamos interessados apenas no sentido das sentenças e nas imagens e sentimentos que este sentido evoca. A questão da verdade nos faria abandonar o encanto estético por uma atitude de investigação científica. Daí decorre ser totalmente irrelevante para nós se o nome "Ulisses", digamos, tem referência, contanto que aceitemos o poema como uma obra de arte. É, pois, a busca da verdade, onde quer que seja, o que nos dirige do sentido para a referência. (Frege, 2009, p. 138)

Para fundamentar o foco exclusivo que sua análise dá a expressões declarativas (assertivas), Frege recorre à noção de força assertórica, na qual residiria toda a pretensão de verdade que há por trás de nossos proferimentos. Há uma diferença entre o ato de apreender um pensamento [*Gedanke*], o reconhecimento da verdade de um pensamento, isto é, o julgar, e a asserção, que é a manifestação deste julgamento ou juízo, de modo que a força assertórica dependerá da forma da expressão. E, como vimos, Frege estabelece que há ainda uma outra distinção básica, a saber, entre o conteúdo proposicional de uma expressão e a forma estilística ou retórica associada à expressão. Esta última se associa ao conceito de *Färbung*, indicado acima, e visaria a comunicar as intenções dos falantes que em alguma medida estão condicionadas à interação com sua audiência e seu contexto, quer dizer, associada a uma dinâmica pragmática.

A obra em que Arthur Danto faz alusão ao termo fregeano "coloração" é *O abuso da beleza*[11], quando resolve acertar contas com esse conceito central tanto à estética quanto à arte, se levarmos em conta a centralidade que o conceito de beleza tem para o estabelecimento do sistema de belas-artes na modernidade. Em obras anteriores, Danto se esquivou o quanto pôde do conceito de beleza, visto que sua filosofia da arte não se comprometia com atributos estéticos das obras de arte, desde seu artigo inaugural *O mundo da arte*, de 1964. Em *TLC*, Danto indica claramente a insuficiência do exame sensorial para identificar um objeto como obra de arte, ao tratar da diferença entre obras de arte e meras coisas reais, no caso de ambas serem indiscerníveis, afirmando que nenhum "exame sensorial de um objeto me dirá que ele é uma obra de arte, uma vez que podemos encontrar cada uma dessas qualidades em outro objeto que não é obra de arte" (Danto, 2005, p. 156). Já em *OAB*, a Beleza é tratada não como sentimento ou expressão central de uma obra de arte, mas como

[11] Daqui em diante *OAB*.

uma das qualidades responsáveis por fazer com que os espectadores se atraíssem pelas obras, como fazendo parte de um círculo retórico. Aliás, se "coloração" não é o termo utilizado por Danto, mas apenas aludido, "retórico" também não será, pelo menos não nessa obra. No lugar daquela expressão, o autor opta por introduzir o termo "moduladores". E, por sua vez, a equivalência entre retórica e pragmática realizada por Danto parte do argumento de Charles Morris, para o qual o que passamos a denominar "pragmática" equivale àquilo que "um dia foi a disciplina da retórica, dá validade a esse pensamento porque os retóricos estudavam como manipular os sentimentos de seus ouvintes, especialmente nas cortes legais, para que chegassem à decisão que lhes favorecia" (Danto, 2015, p. 140).

Segundo Danto, ao considerarmos aquilo que era retratado por pinturas, geralmente recorríamos a termos semânticos para tal, ao passo que ao pensarmos as pinturas a partir daquilo "que o quadro pretende fazer que os espectadores *sintam* diante dele" (*Ibid*., p. 139), recorremos a termos pragmáticos. "O 'embelezamento' é claramente pragmático: tem a intenção de fazer os espectadores sentirem maior atração por algo do que eles sentiriam sem o benefício dos embelezadores" (*Ibid*.). Nesse contexto, a beleza deve ser entendida não como uma consolação, mas como condimentação, como nas séries de pinturas em que Picasso retratou prostitutas aprisionadas no hospital-prisão Saint-Lazare, em Paris, numa situação de encarceramento e sofrimento, e usou a beleza para isso. Ou mesmo a maneira como Sebastião Salgado retrata harmoniosamente situações de miséria em suas fotografias em preto e branco, se é que podemos falar de harmonia no sofrimento alheio. A beleza nessas situações funciona como "um artifício para aumentar o apetite, para conseguir prazer com o espetáculo do sofrimento" (Danto, 2015, p. 131).[12] Nesse sentido, o "que uma obra de arte modulada adequadamente faz é seduzir os sentimentos dos espectadores e ouvintes, ou mostrar que a pessoa retratada possui atributos que seduziriam, por si mesmos, aqueles sentimentos" (*Ibid*., p. 141). Curiosamente, essa hipótese de que obras de arte conduzem as mentes e os sentimentos das pessoas – e essa seria sua maneira mais efetiva de agir no mundo – já aparecera anteriormente no artigo *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, originalmente, publicado em 1985 na revista *Grand Street*[13], e que comporia a coletânea de textos homônima ao artigo de 1986, cuja tradução no Brasil foi intitulada *O descredenciamento filosófico da arte*.[14]

---

[12] Apesar de que o próprio Danto pondera que, possivelmente, "[…] a maneira correta de retratar essas vítimas, de um ponto de vista moral, seja excluir qualquer prazer desse tipo, portanto excluir a beleza em favor da documentação e da indignação" (Danto, 2015, p. 131).

[13] Danto, 1985.

[14] Danto, 2014. Daqui em diante *DFA*.

Danto inicia seu livro levantando o seguinte questionamento: afinal, o que pode a arte? O que, realmente, uma obra de arte é capaz de realizar no mundo prático? E, à primeira vista, Danto parece se conformar com o fato de que, possivelmente, obras como a *Guernica*, de Pablo Picasso, ou poemas como *Easter*, de William B. Yeats, no fim, nada fizeram acontecer, "simplesmente memorializando, sacralizando, espiritualizando, constituindo um tipo de cenotáfio para abrigar as memórias que se apagam, aproximadamente no nível de uma cerimônia religiosa" (Danto, 2014, p. 38). Essa dúvida, tão estratégica para a argumentação dantiana quanto a dúvida cartesiana, gira em torno do seguinte problema: se a arte nada faz acontecer, então, por que a filosofia sempre levou a cabo o empreendimento de neutralização da atividade artística a partir de uma suposta periculosidade da arte, mapeada por Danto a partir já dos escritos de Platão na antiguidade? Com isso, após identificar o que chamou de descredenciamento filosófico, pautado em duas práticas correntes, a capitulação e a efemerização, Danto conclui que a arte faz sim acontecer, mas em um nível diferente daquele das políticas públicas ou esferas econômicas. Para indicar a efetividade da arte no mundo, Danto cria um paralelo entre a estrutura das obras de arte e a estrutura da retórica, a qual teria como objetivo modificar a mente e, portanto, as ações humanas "ao cooptar seus sentimentos".

> Não estou certo de que a estrutura da retórica e a estrutura da *filosofia* sejam a mesma coisa, uma vez que o objetivo da filosofia é provar, mais do que meramente persuadir; mas as estruturas comuns à retórica e à arte vão longe na direção de explicar por que Platão pode ter assumido uma postura de hostilidade comum diante de ambas e por que o socratismo estético deve ter surgido como uma opção adequada. (Danto, 2014, p. 54)

Acontece que essa não é a primeira vez que o autor aproxima arte e retórica. O capítulo 7 da *TLC*, em que Danto trata da estrutura e do funcionamento metafórico da identificação artística, recebeu o título "Metáfora, expressão e estilo", mas poderia facilmente ter o termo "retórica" junto aos outros três, visto que o próprio autor partia "[…] da suposição de que o ponto de interseção entre estilo, expressão e retórica deve estar próximo da definição que estamos procurando" (2005, p. 243), e admitindo que a metáfora é o núcleo comum a esses três conceitos. Danto apresentou algumas características, segundo ele, "comumente reconhecidas da prática da retórica", e seu objetivo era especificar o que tinha em mente ao dizer que o *Retrato de madame Cézanne* (1963), de Roy Lichtenstein, faz um uso retórico do diagrama de Erle Loran, presente em seu livro *Cézanne's Composition* (1943), acerca do retrato

que Cézanne fez de sua esposa – quando a pintura de Lichtenstein é visualmente idêntico ao diagrama de Loran, apesar da diferença de escala e substância.[15]

> Como uma prática, a retórica tem a função de induzir o público a tomar determinada atitude em relação ao assunto de um discurso, isto é, de fazer com que as pessoas vejam a matéria sob determinado ângulo. […]. É claro que o orador retórico – ou qualquer um de nós quando recorremos a uma estratégia retórica – não está apenas expondo fatos: ele os está sugerindo de forma a interferir no modo como a platéia recebe as informações […]. (*Ibid*., p. 244).[16]

Segundo Danto, "é difícil imaginar uma arte que não vise algum efeito e alguma transformação ou afirmação do nosso modo de ver o mundo." (*Ibid*., p. 246). E, a via de acesso que Danto encontra para tratar desse "visar um efeito", como vimos acima, pelo menos em *OAB*, foi a noção fregeana de *Färbung*. Entretanto, conseguimos identificar ainda outras duas obras nas quais o autor tratou da mesma noção de coloração, apesar de parecer haver uma pequena diferença entre esses usos. Em *AFA*, Danto cita o conceito de *Färbung* como uma ampliação da distinção fregeana entre *Sinn* e *Bedeutung*,[17] e recorre igualmente a esta noção, na *TLC*, a fim de chegar em sua análise sobre os conceitos de expressão, estilo, retórica e metáfora. Nesse segundo caso, Danto está a tratar sobre as discrepâncias entre o que é chamado por ele de teoria da *transparência*, em que o meio deve desaparecer ou se tornar invisível a fim de promover adequadamente a mimese como ilusão, e a teoria da *opacidade*, que muito se assemelha aos diversos formalismos em teoria das artes, e que "diz que a obra de arte se reduz ao material de que é feita: tela e papel, nanquim e tinta, palavras e ruídos, sons e movimentos". (Danto, 2005, p. 234).

> O que era transparente para os contemporâneos de Giotto, quase como um vidro através do qual divisassem uma realidade sagrada, se tornou opaco para nós, ao passo que instantaneamente tomamos consciência de algo que era invisível para eles mas é precioso para nós – o estilo de Giotto […]. O que estou

---

[15] Cf. Danto, 2005, p. 213-215.

[16] A presença da retórica parece ser inevitável mesmo quando o único objetivo de um discurso é, no âmbito da idealidade, informar sobre os fatos de que trata, quer dizer, no caso em que um texto tenta ser o mais objetivo possível ao ponto de, supostamente, deixar de fora elementos intrinsecamente retóricos ou de coloração ao discurso. Talvez tenha sido essa a motivação de J. L. Austin ao abrir mão da distinção entre discurso performativo e constativos, e assumido que mesmo um constativo pode ser um tipo de performativo, naquilo que se configura como o *sea-change* em seu *How to do things with words* (Austin, 1975). Ou seja, de que ao proferir um enunciado constativo estamos a realizar um ato de fala com a mesma potência performativa que qualquer outro. Além disso, é digno de menção que na citação acima, claramente, a maneira com que Danto caracteriza a retórica nos remete ao sentido de performativo austiniano. A esse respeito, Barbara Cassin tem um excelente artigo intitulado *A performance antes do performativo ou a terceira dimensão da linguagem* (2010), em que faz uma análise da Filosofia, Retórica e Sofística em paralelo com os três tipos de atos de fala da teoria de John Austin, a saber, o locucionário, o ilocucionário e o perlocucionário.

[17] Cf. Danto, 2010, p. 216.

> chamando de "estilo" refere-se menos ao que Giotto via do que à sua maneira de ver, por isso mesmo invisível. Sua maneira de ver deve ter sido compartilhada com um grupo bastante numeroso de cidadãos do mundo da arte de seu tempo, pois do contrário eles não teriam elogiado Giotto nos mesmos termos que Vasari usou. Isso parece ser um fenômeno geral. (*Ibid.*, p. 239).

Podemos encontrar outros exemplos para indicar essa transparência que se torna opaca aos nossos sentidos, por exemplo, no cinema. Quando assistimos a filmes do início dos anos 2000 que recorreram à computação gráfica, é comum percebermos aquela tecnologia como ultrapassada ou pouco realista. Ou, como a reação do público quando da exibição que os irmãos Lumiére fizeram em Paris, em 1896, da cena de um trem vindo na direção do público, um dos exemplos mais conhecidos quanto ao que outrora foi tomado como extremo realismo e transparência pela percepção humana e, hoje, se mostra opaco aos nossos olhos. Entretanto, esse processo tem participação efetiva de nossa consciência, e é aqui que o sentido que Danto atribui ao conceito de *Färbung* na *TLC* parece se diferenciar daquele de *OAB*. Segundo Danto, de alguma maneira, é nossa consciência que colore o mundo em que estamos inseridos e que serve de referência para nós. A maneira como vemos a realidade depende da coloração dada por nossa consciência, que depende, por sua vez, da época histórica. Assim, nessa perspectiva, a coloração tanto diz respeito ao modo como percebemos, quanto aos tons incorporados (para fazer jus à teoria dantiana) à obra de arte. "É como se uma obra de arte fosse uma exteriorização da consciência do artista, como se pudéssemos ver seu modo de ver e não somente o que ele viu." (Danto, 2005, p. 241).

Mas, mesmo a partir dessa visão que toma a ideia de coloração como um tom ligado à mente do artista, o espectador tem papel fundamental no funcionamento retórico da arte. No caso de uma pintura, é como se a reação do observador a ela complementasse a obra e, nesse sentido, "o espectador oferece ao artista uma espécie de colaboração espontânea, tal como na relação entre o leitor e o escritor" (*Ibid.*, p. 182). Assim, a interpretação explicita a estrutura narrativa que subjaz a obra de arte, e se "*não* interpretamos a obra não somos capazes de falar sobre sua estrutura" (*Ibid.*, p. 184). Danto, entre o artigo de 1964 e a *TLC*, opera uma ampliação ou desenvolvimento bem interessante de seu conceito de "mundo da arte". Se, em *O mundo da arte*, ele já havia afirmado que perceber a condição artística de algo "requer algo que o olho não pode repudiar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte" (Danto, 2006, p. 20), na *TLC*, além de condicionar o mundo da arte à teoria, ainda o define como "um mundo de coisas interpretadas" (Danto, 2005, p. 203). Nesse sentido, naquilo que chamamos de argumento semântico de Danto, uma obra de arte é uma função entre um objeto e sua interpretação.

> Assim, um objeto *o* somente é uma obra de arte pela interpretação *I*, onde *I* é uma função que transforma *o* numa obra de arte: I(o) = OA. Nesse caso, mesmo que *o* seja uma constante perceptiva, cada variação *I* constitui uma obra diferente. Ora, *o* pode ser contemplado, mas a obra tem de ser interpretada pelo observador, mesmo que seja uma interpretação imediata e sem qualquer esforço consciente. […]. Nesses casos, lemos enquanto olhamos porque interpretamos enquanto vemos. (*Ibid*., p. 190)

A partir desse argumento notamos mais uma robusta influência fregeana nas escolhas argumentativas de Danto, visto que foi Frege quem resgatou da matemática a noção de função para pensar a estrutura de uma expressão assertiva completa por meio do conceito de "função sentencial". Nos artigos "Função e conceito", "Sobre conceito e objeto" e "Que é uma função?"[18], todos publicados na última década do século XIX, Frege esclarece a distinção entre as expressões que nomeiam objetos – ou seja, aquelas denominadas por ele de "nomes próprios" [*Eigennamen*][19] – e os sinais que indicam não um objeto, mas um conceito [*Begriff*], sendo denominados "termos conceituais" [*Begriffsworten*]. Conceitos têm uma natureza predicativa e, por essência, funcionam como referência de um predicado gramatical, diferentemente de um nome próprio, o qual não pode exercer tal função pois não necessita de qualquer complementação. Um nome próprio por si só possui um sentido, algo que não ocorre com o termo conceitual, ou predicado. Lembrando que, para Frege, um nome próprio sempre expressa um sentido [*Sinn*] e designa uma referência [*Bedeutung*], seja no contexto de um sinal simples, como "lua", seja para frases assertivas completas, como "Oswald de Andrade é o autor do manifesto antropófago". No primeiro caso, o sinal "lua" possui uma referência, que é o próprio objeto [*Gegenstand*] que mantém sua órbita em volta da Terra e constitui-se como satélite natural desta. Mas, além do que por ele é designado existe aquilo que permite o uso comum das palavras por diversos indivíduos, isto é, o sentido, "onde está contido *o modo de apresentação do objeto*" (Frege, 2009, p. 131, grifo meu). Aliás, modo de apresentação é outra expressão fregeana utilizada por Danto para se referir ao significado incorporado de uma obra. Assim, segundo Frege:

---

[18] Cf. Frege, 2009a; 2009b; 2009e.

[19] "Um nome próprio (palavra, sinal, combinação de sinais, expressão) expressa seu sentido e designa ou refere-se à sua referência. Por meio de um sinal expressamos seu sentido e designamos sua referência." (Frege, 2009c, p. 136). Quanto ao conceito de nome próprio, Michael Dummett coloca o seguinte: "Un objeto es, como se ha dicho, el correlato objetivo de un nombre propio: es aquello para cuya mención usamos un nombre propio. No es posible ninguna otra caracterización general de un objeto, salvo por medio de la noción lingüística de nombre propio. […] Por tanto, los objetos, que son lo que representan los nombres propios, pueden ser de los más variados tipos – seres humanos, cuerpos celestes, puntos en el espacio, pruebas de un teorema y direcciones, por ejemplo." (Dummett, 1990, p. 167).

> A conexão regular entre um sinal, seu sentido e sua referência é de tal modo que ao sinal corresponde um sentido determinado e ao sentido, por sua vez, corresponde uma referência determinada, enquanto que uma referência (um objeto) pode receber mais de um sinal. E ainda, um mesmo sentido tem em diferentes linguagens, ou até na mesma linguagem, diferentes expressões. É verdade que exceções a essa regra ocorrem. Certamente, a cada expressão que pertença a um sistema perfeito de sinais deveria corresponder um sentido determinado; as linguagens naturais, porém, raramente satisfazem a essa exigência e deve-se ficar satisfeito se a mesma palavra, no mesmo contexto, sempre tiver o mesmo sentido. Pode-se talvez admitir que uma expressão sempre tenha um sentido, caso seja gramaticalmente bem construída, e desempenhe o papel de um nome próprio. (*Ibid.*, p. 132-133).

No segundo caso, o contexto das frases assertivas[20], como "Oswald de Andrade é o autor do manifesto antropófago", ou "Ferreira Gullar é o autor do manifesto antropófago", o sentido é um "pensamento" [*Gedanke*], e não se trata do "ato subjetivo de pensar, mas seu conteúdo objetivo, que pode ser propriedade comum de muitos." (*Ibid.*, p. 137). Por sua vez, a referência de uma frase assertiva será um "valor de verdade" [*Wahrheiteswerth*] ou, de modo mais claro, será o caso da frase ser verdadeira ou falsa, como no exemplo das duas frases mencionadas envolvendo "o autor do manifesto antropófago". Desse modo, podemos dizer que o sentido de uma frase assertiva completa é uma função dos sentidos de seus termos constituintes; e, que a referência de uma expressão assertiva é uma função das referências de seus constituintes.[21] Segundo Frege, ao percebermos em uma investigação o envolvimento das referências dos sinais que fazem parte de uma frase declarativa, certamente poderemos buscar a referência desta. E isso sempre acontecerá quando o valor de verdade for alvo de nossa investigação (Cf. Frege, 2009, p. 138).

---

[20] A análise fregeana se restringe exclusivamente às frases declarativas ou assertivas. No artigo *O pensamento – uma investigação lógica* (2002), Frege justifica brevemente o fato de deixar de lado frases exclamativas, imperativas e interrogativas em sua investigação. Segundo o autor, "serão consideradas as sentenças mediante as quais comunicamos [sic] ou declaramos algo" (Frege, 2002, p. 15). Seu foco reside na força assertórica, pois em tal força reside toda a pretensão de verdade que há por trás de nossos proferimentos e, portanto, somente por meio dessas espécies de frases a investigação científica ou filosófica seria possível, caso tomemos ambas como uma incessante busca pela verdade.

[21] Convencionou-se chamar tal relação entre a referência de uma frase assertiva completa e as referências de seus termos constituintes de "princípio de composicionalidade", o qual veremos ser comprometido quando se tratar de contextos não habituais, como o caso de discursos diretos e discursos indiretos. "Se nossa concepção for correta, o valor de verdade de uma sentença, que contenha uma outra como parte, deve permanecer inalterado quando substituirmos a sentença componente por outra sentença que tenha o mesmo valor de verdade. Exceções [a este princípio] devem ser, contudo, esperadas se a sentença inteira ou a sentença componente estiver em discurso direto ou indireto; caso em que, como vimos, as palavras não têm suas referências costumeiras. Em discurso direto, uma sentença se refere a uma sentença, e em discurso indireto se refere a um pensamento." (Frege, 2009, p. 141).

Agora, retomando a distinção entre nomes próprios e termos conceituais e suas respectivas referências, dissemos que um conceito é de natureza predicativa, e que acerca de um sinal de objeto não podemos dizer o mesmo.[22] Assim, "nem todas as partes de um pensamento podem ser completas: pelo menos uma delas deve ser, de alguma maneira, insaturada ou predicativa; de outra forma, elas não se articulariam entre si" (Frege, 2009, p. 126). E, para que a noção de insaturação que compõe a natureza predicativa do conceito se torne mais clara, voltamos a falar do dispositivo conceitual utilizado e que subjaz o argumento semântico dantiano: a análise fregeana da definição de função oriunda das matemáticas: "por uma função de *x* entende-se uma expressão do cálculo que contenha *x*, uma fórmula que contenha a letra *x*" (*Ibid.*, p. 82).

Uma função, como em qualquer outra forma de classificação, deverá apresentar certos traços peculiares para se caracterizar como tal; "a expressão da função deve sempre mostrar um ou mais lugares a serem preenchidos pelo sinal do argumento" (*Ibid.*, p. 87). Disso resulta o que se convencionou chamar de essência da função. Por exemplo, em "$2x^2 + 4$", temos um modelo típico de função, uma expressão possuindo uma incógnita *x*, que, no caso, Frege denominou de sinal do argumento da função. A partir dessa expressão podemos substituir o *x* por alguns argumentos, como: "2", "3", "4"; e, obter: "$2.2^2 + 4$"; "$2.3^2 + 4$"; "$2.4^2 + 4$". O que obteríamos em cada caso, após as devidas substituições pelos argumentos sugeridos, ou melhor, o resultado de cada uma dessas operações, é denominado de "valor da função", respectivamente, os números 12, 22 e 36. Assim, percebemos que, nos três casos acima, a estrutura básica da função se mantém, o que muda são apenas os argumentos aplicados no lugar da incógnita *x*.

Pensando, agora, a estrutura de uma função no contexto linguístico, podemos perceber sua fácil aplicabilidade, como na expressão "*x* é o autor do manifesto antropófago", considerada uma função sentencial, e caso apliquemos a ela o mesmo processo de inserção de um dado argumento no lugar da variável *x* (acoplando um argumento a uma expressão da função), obteríamos algo que viria a funcionar como o valor da função. No caso em questão, se o sinal "Oswald de Andrade" desempenhasse o papel de argumento obteríamos uma expressão assertiva nova e completa:

---

[22] Um nome próprio não pode assumir a função de um predicado gramatical, mas pode fazer parte de um. Por exemplo, na sentença "*x* é um número maior que 3", temos primeiramente um termo conceitual insaturado (incompleto), o qual é composto também por um sinal de objeto, no caso, o sinal "3", e tendo sua parte insaturada representada pela variável *x*; em seguida, podemos apresentar um sinal de objeto, no caso o numeral "4", que designa um objeto (o número 4); então, ao relacionarmos o termo conceitual com o sinal do objeto, isto é, com o nome próprio, formamos uma expressão completa, surgindo assim um outro nome próprio: "4 é um número maior que 3".

"Oswald de Andrade é o autor do manifesto antropófago" – que possui um pensamento completo e o verdadeiro como valor-de-verdade, ou seja, como referência. Danto, por sua vez, transforma o $f(x)$ em um $I(o)$, isto é, o objeto proposto ou utilizado como suporte pelo artista desempenha o papel de argumento, a interpretação do espectador faria as vezes de predicação (nomeado por Frege de expressão da função), e o valor da função, que no contexto fregeano é uma frase assertiva completa, para Danto, seria uma *obra de arte*.

O débito de Danto para com Frege não se esgota ao tema das funções sentenciais, dado que, desde *O mundo da arte*, há uma busca por construir uma teoria neorepresentacional da arte, em que a atividade artística assumiria uma função representacional diante da realidade, e como representação se distinguiria exatamente dessa mesma realidade. "As imitações também têm um sentido e uma referência, isto é, contêm duas maneiras diferentes de ser caracterizadas como representações de uma coisa." (Danto, 2005, p. 121). A imitação, nesse sentido, deve ser entendida como um conceito *intensional*, que, portanto, não requer a existência do objeto do qual é cópia. A partir disso, podemos "distinguir então um sentido interno de representação […] e um sentido externo" (*Ibid*., p. 122). O primeiro sentido está relacionado com o conteúdo de uma imitação ou ação, muito próximo da noção de conteúdo intensional, ao passo que o segundo sentido se relaciona com a denotação dessa imagem ou ação, ou conteúdo extensional dessa imagem ou ação. Aqui, o que está em jogo é a estrutura do significado das expressões, que além de apontar para algo no mundo (referência ou conteúdo extensional) também tem um modo de apresentação (sentido ou conteúdo intensional).[23]

---

[23] Cf. Frege, 2009. A distinção entre intensão e extensão remonta a vários autores, como G. Leibniz e J. Stuart Mill, apesar de terem utilizado terminologias diferentes, mas com R. Carnap temos uma reconstrução da lógica fregeana numa perspectiva crítica acerca da distinção sentido-referência em termos de intensão-extensão. De todo modo, e apesar das peculiaridades próprias à lógica de Carnap, é comum utilizarmos a terminologia intensão-extensão como equivalente aos termos fregeanos. "Dito de forma muito generalizada, a intensão de uma expressão é o conteúdo informacional da expressão, enquanto distinto do conjunto de objetos denotados pela expressão." (Kirkham, 2003, p. 23). É importante chamar atenção para o fato de que na edição brasileira de *Após o fim da arte*, Saulo Krieger traduziu o termo "*intensionally*" por "intensivamente" que, por mais estranho que seja em relação ao que é convencionado no contexto da lógica e da filosofia analítica, ainda preservava a diferença entre "*intention*" (naturalmente, traduzido por "intenção") de "*intension*" (que tem como equivalente em português o termo "intensão"). Essa situação se agrava quando o tradutor opta por "intenção" como tradução para "*intension*", tanto na nota 172 da página 214, quanto nas páginas 216-217, por exemplo, além de no *Posfácio à edição brasileira*, escrito por Virginia H. A. Aita, nas páginas 289 e 290, ao usar expressões como "conteúdo intencional" ou "natureza intencional". A necessidade em indicar esse mal-entendido reside no fato de que o termo "intenção", normalmente, está associado a um conteúdo mental, ao passo que "intensão" se refere a um conteúdo proposicional ou ligado à ideia fregeana de sentido. Essas duas vias são incompatíveis, dado a própria postura antipsicologista fregeana em seus escritos sobre a linguagem, em que distingue o sentido [*Sinn*] ou pensamento [*Gedanke*] de uma ideia ou representação mental [*Vorstellung*]. Esse é um equívoco que compromete fortemente a leitura de Danto e a recepção adequada do autor no contexto filosófico em que deve ser lido. Sobre essa distinção em Frege, cf. Frege, 2009, p. 134; além de Frege, 2002.

Percebemos que aquilo que faltava a Frege, a saber, boa vontade para com os contextos das línguas naturais e um interesse por contextos ficcionais, obviamente sobra na filosofia da arte de Arthur Danto. Mas, para ser um herdeiro de Frege nessas circunstâncias, fora fundamental ir além de um projeto de linguagem que descrevesse cientificamente o mundo, quer dizer, ultrapassasse os limites auto impostos pelo projeto da semântica formal. Por sua vez, essa é uma razoável motivação para pensarmos que, se é possível operar uma conexão entre filosofia da linguagem e filosofia da arte, ela certamente precisaria avançar além de uma semântica filosófica literalista. Danto parece ir nessa direção justamente quando recorre ao conceito de *Färbung*, no *AFA*, como mencionamos há pouco, ao remeter-se uma vez mais à definição de arte que apresentara na *TLC*: "ser (i) sobre alguma coisa e (ii) incorporar o seu sentido". (Danto, 2010, p. 216). E, assim, Danto assegura que sua "incorporação de um significado" consegue extrapolar a distinção entre intensão e extensão, "e foi só com a introdução, por Frege, de sua importante, porém não desenvolvida, noção de *Färbung* […] para complementar *Sinn* […] e *Bedeutung* […] que os filósofos do sentido descobriram (e rapidamente perderam) um modo de lidar com o significado artístico." (*Ibid*., p. 216).[24]

Mas, se outros deixaram de lado o valor desse conceito levemente indicado por Frege, parece que o mesmo não se aplica a Danto pois, como vimos, o autor encontrou aí um caminho para abordar a dimensão retórica da arte. Danto parece ultrapassar também esses entraves na análise que faz da metáfora, ou melhor, da obra de arte entendida como representação metafórica. A investigação realizada na *TLC* dos conceitos de estilo, expressão e retórica serviu para "diferenciar as obras de arte de outros veículos de representação semelhantes mas sem o mesmo status" (Danto, 2005, p. 243) e, nessa mesma obra, conclui que o tipo de identificação artística (abordada desde *O mundo da arte*) tem exatamente a mesma estrutura metafórica quando *a* deve ser visto com os atributos de *b* (Cf. *Ibid*., p. 246). Desse modo, retomando a função de intérprete desempenhada pelo espectador, sua tarefa visa compreender uma estrutura lógica específica da atividade artística, ou melhor, busca interpretar a metáfora que a obra incorpora, dado que "[c]ompreender a obra de arte significa entender a metáfora que ela sempre contém" (Danto, 2005, p. 252).

Mas qual a função da metáfora? Por que a metáfora é um recurso da retórica? Para explicar isso, e a fim de fundamentar o funcionamento lógico de uma obra de

---

[24] No original, essa passagem de *AFA* aparece da seguinte maneira: "Embodiment goes beyond, or falls outside, the distinction between intension and extension as capturing the dimensions of meaning, and it will not be until Frege introduced his important but undeveloped notion of *Färbung* to supplement *Sinn* and *Bedeutung* that philosophers of meaning found (and quickly lost) a way of handling artistic meaning." (Danto, 1997, p. 195).

arte enquanto representação metafórica, Danto recorre à noção de *entimema*, que seria a forma lógica mais adequada à retórica, segundo Aristóteles. Desde o início do Livro I de sua *Retórica*[25], vemos as observações aristotélicas sobre a pertinência desse tipo de silogismo para essa "arte". É uma espécie de argumento "formado de poucas premissas e em geral menos do que o silogismo primário. Porque se alguma dessas premissas for bem conhecida, nem sequer é necessário enunciá-la; pois o próprio ouvinte a supre" (Aristóteles, 2005, 1357a). Entimemas são utilizados como a estrutura de muitos diálogos cotidianos, em que acabamos por suprimir aquilo que é tomado como uma informação óbvia e que dispensa ser reiterada no processo de comunicação com outrem. Mas, podemos afirmar que piadas ou mesmo falas carregadas de espirituosidade demandam o mesmo tipo de relação entre falante e ouvinte, visto que a piada só tem graça na medida em que a plateia consegue preencher a informação suprimida adequadamente. O interlocutor, nesse caso, não apenas recebe as informações como numa transmissão de conteúdos, mas acaba por participar do processo de decodificação dessas informações.[26]

> Um entimema é um silogismo truncado, no qual falta uma premissa ou uma conclusão; o entimema produz um silogismo válido quando, além de satisfazer às condições normais da validade silogística, a linha faltante é uma verdade óbvia ou tida como óbvia […]. Mas o entimema faz mais do que demonstrar sua conclusão em face da verdade (e quando pertinente da verdade óbvia) de suas premissas: envolve uma complexa inter-relação entre quem o formula e quem o lê. (Danto, 2005, p. 249)

Danto sugere haver uma dinâmica similar entre o movimento elíptico explorado pela retórica, "baseando-se na plausível hipótese psicológica de que o ouvinte completará a lacuna por si mesmo" (*Ibid.*, p. 250), e o funcionamento da estrutura metafórica. "A metáfora seria então uma espécie de silogismo elíptico em que um dos termos é omitido e há conseqüentemente uma conclusão entimemática" (*Ibid.*).[27]

---

[25] Aristóteles, 2005.

[26] Segundo a *Enciclopédia de termos lógico-filosóficos*, podemos definir um entimema como um argumento que possui "[…] uma premissa não-formulada, sem a qual ele não é válido. Chama-se muitas vezes 'premissa implícita' à premissa não-formulada. Na argumentação cotidiana omitem-se premissas óbvias." (BRANQUINHO et al., 2006, p. 280).

[27] Aristóteles, na seção 10 que trata das metáforas por analogia, no Livro III, coloca o seguinte: "Por conseguinte, tanto a expressão como os entimemas que nos proporcionam uma aprendizagem rápida são necessariamente 'elegantes'. Por isso é que os entimemas superficiais não são os de maior aceitação (chamamos 'superficiais' aos que são absolutamente óbvios, e em que não há nenhuma necessidade de nos esforçarmos por compreender), nem os que, uma vez expressos, não compreendemos, mas sim aqueles em que ou o conhecimento surge ao mesmo tempo que são pronunciados, mesmo que não existisse previamente, ou o entendimento segue pouco depois. Na verdade, nestes casos resulta algum conhecimento, enquanto nos anteriores nenhum." (Aristóteles, 2005, 1410b).

Assim como no caso do entimema, para entender o funcionamento de uma metáfora, a mente do ouvinte ou do espectador necessita estar em ação, de modo a preencher lacunas ou identificar termos médios que permitam entender a relação metafórica entre um *a* e um *b*. Porém, assim como no uso costumeiro que se atribuiu à expressão "pergunta retórica", quando se trata de um questionamento que exige o (re)conhecimento do ouvinte de que sua resposta é uma obviedade ou truísmo desnecessário de ser pronunciado, a identificação de uma metáfora demanda do ouvinte ou espectador um certo conhecimento e, no caso de uma obra de arte entendida como representação metafórica, devemos concordar com a condição dantiana quanto a "uma atmosfera de teoria artística, [e] um conhecimento da história da arte" (Danto, 2006, p. 20). Sem esse conhecimento sobre as conexões causais e os contextos históricos de determinadas obras, simplesmente, os espectadores não seriam capazes de captar a força dessas mesmas obras. Essa não apreensão do significado de uma obra assim como de uma metáfora ocorre também caso optemos por resumir, parafrasear ou explicar uma obra, uma metáfora ou uma piada. O efeito e o impacto nunca será o mesmo, e é isso o que está em jogo quando Danto afirma que metáforas têm estruturas intensionais.

Segundo Danto, não é lícito fazer substituições de expressões equivalentes quando se trata de contextos intensionais. O exemplo utilizado é o da expressão "está fervendo", que é equivalente à expressão "atingiu cem graus Celsius", e pode ser substituída na frase "Sua água está fervendo", de modo que a referência (na acepção fregeana) é preservada. No entanto, se as mesmas expressões são substituídas no contexto da frase "Seu sangue está fervendo", produzindo "Seu sangue atingiu cem graus Celsius", o significado da metáfora está comprometido (Cf. Danto, 2005, p. 260-261). A partir disso, Danto indica uma rica variedade de contextos intensionais, ou seja, situações em que supomos que um determinado indivíduo *m* crê que *s*. "Suponhamos que *s* seja a frase '*a* é F': se *a* é idêntico a *b*, isso não implica que *m* crê que *b* é F, nem que (E*x*) (*m* crê que *x* é F) – embora se admita que qualquer dessas operações será válida se for aplicada somente a *s*." (Danto, 2005, p. 261). No âmbito das reflexões sobre a linguagem, conhecemos um conjunto de casos conhecidos como discurso indireto ou "contextos oblíquos", em que as palavras não têm o habitual significado de quando são utilizadas, mas às vezes o que tenta ser referenciado pelas expressões e palavras são pensamentos, convicções ou afirmações. (Cf. Frege, 2009, p. 142-145).

Por exemplo, na frase [1] "A Estrela da Manhã é o planeta Vênus" estamos diante de um caso em que os contextos intensionais e extensionais são costumeiros; a referência é um valor-de-verdade para Frege e, se substituirmos qualquer expressão que compõe a frase por outra de igual referência – por exemplo, trocar "Estrela da Manhã"

por "Estrela da Tarde" e formarmos [2] "A Estrela da Tarde é o planeta Vênus" –, a referência da frase continua a mesma. Já na expressão [3] "Ricardo sabe que a Estrela da Manhã é o planeta Vênus", se fizéssemos a mesma troca que sugerimos para a frase anterior, e passássemos a ter [4] "Ricardo sabe que a Estrela da Tarde é o planeta Vênus", a referência da frase como um todo seria modificada, pois o que está em jogo não é o significado habitual, mas um *saber* específico de Ricardo. Portanto, se na mudança operada entre [1] e [2] não há mudança na referência final da frase, o mesmo não ocorre entre [3] e [4]. Assim, no âmbito da discussão de Danto, dizer que metáforas têm uma estrutura intensional é afirmar que os elementos que compõem a metáfora (seja gramatical, seja artística) não podem ser substituídos por objetos idênticos sem que o contexto seja levado em conta. Existe nesses casos uma peculiaridade contextual e histórica, em que a "'forma da apresentação' nas metáforas se dá evidentemente segundo os significados e as associações que elas têm no quadro cultural da época" (Danto, 2005, p. 273). Assim, para lidar com esses ditos contextos intensionais, Danto apresenta exatamente a teoria fregeana dos contextos oblíquos.

> Em resumo, a teoria é a seguinte: a explicação da peculiaridade lógica dos contextos intensionais reside no fato de que as palavras usadas nessas frases não têm a mesma referência que costumam ter no discurso normal não-intensional. Elas se referem, antes, à forma como são representadas as coisas às quais as palavras em questão comumente se referem, o que significa que elas incluem entre suas condições de verdade uma referência à representação. (*Ibid.*, p. 263)

De tudo isso fica claro que, além de ter um caráter metafórico e, consequentemente, uma estrutura intensional, a identificação artística envolve uma dimensão histórica inelutável a despeito de sua própria construção intensional. Nesse sentido, eis uma passagem que caracteriza sua definição da arte com um tom neorepresentacionista: "Ela [a Brillo Box] faz o que toda obra de arte sempre fez: exteriorizar uma maneira de ver o mundo, expressar o interior de um período cultural, oferecendo-se como espelho para flagrar a consciência dos nossos reis." (Danto, 2005, p. 297). A atribuição de predicados a obras de arte depende, então, do contexto em que ocorrem, construindo uma fundamentação histórico-semântica. Nesse sentido, percebemos que "um *objeto* pode ser uma obra de arte numa determinada época histórica e não em outra. Apontam para alguns aspectos contextuais – como na discussão sobre Pierre Menard – que têm certa relevância, por exemplo, para reputar alguma coisa como espirituosa" (*Ibid.*, p. 70). E, uma vez mais, vemos um fundo ligado ao pensamento fregeano nas estratégias adotadas por Danto, visto que Frege esboçou algo que ficou conhecido como "princípio do contexto", ao estabelecer que "deve-se perguntar pelo significado das palavras no contexto da proposição, e não isoladamente". (Frege, 1974, p. 204). Evidentemente, Frege está tratando da questão numa

dimensão linguística, e a noção de "contexto", mencionada por ele como princípio metodológico desde a Introdução de *Os fundamentos da aritmética*, é o contexto de uma proposição, e não o contexto pragmático de proferimento de uma frase.[28]

No entanto, a expressão utilizada por Frege é *Zusammenhang*, e entre as possíveis traduções para o termo encontramos tanto "contexto", como "conexão" e "nexo". Assim, de maneira similar, podemos sugerir acompanhando os dois autores principais desse texto que o significado, ou melhor, a representação metafórica que subjaz a obra de arte e fundamenta seu significado incorporado deve ser buscado ou identificado no contexto em que a obra se realiza, respeitando todos os nexos causais – isto é, a teoria e história da arte que tornam possível a própria obra. A atribuição de predicados (interpretações) a obras de arte depende, então, do contexto em que ocorrem, construindo uma fundamentação histórico-semântica. Por fim, cabe mencionar que, para Danto, obras de arte são objetos semi-opacos, que apresentam "um conteúdo, sendo que *o modo de apresentação* – mais uma vez uma noção fregeana – deve ser combinado ao conteúdo para determinar o significado do objeto" (Danto, 2014, p. 114-115).

Desde muito, a dívida de Danto em relação a Gottlob Frege, ao desenvolver sua filosofia da arte, chamou nossa atenção. A filosofia de Danto parece ser muito melhor caracterizada como uma teoria do significado da arte do que uma teoria hermenêutica da arte, dadas as ligações históricas e conceituais que cada expressão mantém com determinadas tradições filosóficas. Tal herança fregeana é mais uma vez demarcada, por fim, quando Danto, praticamente, indica Frege como um precursor das intuições que pavimentaram as direções das múltiplas teorias pragmáticas que viriam a surgir a partir da segunda metade do século XX, ou o que poderíamos chamar de uma virada pragmática (Cf. Danto, 2015, p. 139). Nesse sentido, vale resgatar uma vez mais a célebre passagem de Frege que afirma que quando ouvimos um poema épico "estamos interessados apenas no sentido das sentenças e nas imagens e sentimentos que este sentido evoca. A questão da verdade nos faria abandonar o encanto estético por uma atitude de investigação científica" (Frege, 2009, p. 138). Talvez resida aí a inspiração de Danto para construir sua filosofia da arte, tomando o pensamento fregeano como bússola filosófica para resolver muitos dos problemas com os quais se deparou no curso de vida filosófica.

Bibliografia

Aristóteles. (2005). *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional.

[28] "§ 62. Apenas no contexto de uma proposição as palavras significam algo." (Frege, 1974, p. 249).

_____. (2013). *Da interpretação.* Trad. José Veríssimo Teixeira da Mata. São Paulo: UNESP.

_____. (2015). *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34.

Austin, J. L. (1975). *How to do things with words*. Urmson, J. O.; Sbisà, M. (eds.). 2ª ed. Cambridge; Massachusetts: Harvard University Press.

Branquinho, J. et alii. (2006). *Enciclopédia de termos lógico-filosóficos*. São Paulo: Martins Fontes.

Cassin, B. (2010). "A performance antes do performativo, ou a terceira dimensão da linguagem". *Revista Letras*, Trad. Luana de Conto, Curitiba, n. 82, p. 11-46, set./dez.

Danto, A. C. (2020). *O que é a arte*. Trad. Rachel Cecília de Oliveira e Debora Pazetto. Belo Horizonte: Relicário.

_____. (2015). *O abuso da beleza*. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.

_____. (2014). *O Descredenciamento filosófico da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Editora Autêntica. (Coleção Filô/Estética, 4).

_____. (2010). *Após o fim da arte*: *a arte contemporânea e os limites da história*. Trad. de Saulo Krieger. 1ª. Reimpressão. São Paulo: Odysseus Editora.

_____. (2006). "O mundo da arte". Trad. Rodrigo Duarte. *Artefilosofia*, v. 1, n. 1.

_____. (2007). *Narration and knowledge.* Nova York: Columbia UP.

_____. (2005). *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte.* Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify.

_____. (1997). *After the end of art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press.

_____. (1985). "The Philosophical Disenfranchisement of Art." *Grand Street*, v. 4, n. 3, primavera, p. 171-189.

_____. (1984). "The end of art". In: LANG, Berel (Ed.). *The death of art*, v. 2. Nova York: Haven, p. 5-35.

_____. (1964). "The artworld". *The Journal of Philosophy*, v. 61, n. 19, out., p. 571-584.

Dummett, M. (1990). *La verdad y otros enigmas*. Trad. Alfredo Herrera Patiño. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Frege, G. (2009). *Lógica e filosofia da linguagem*. Trad. Paulo Alcoforado. 2 ed. ampliada e revista. São Paulo: Edusp.

_____. (2002). "O pensamento. Uma investigação lógica". *Investigações lógicas*. Trad. Paulo Alcoforado. Porto Alegre: EDI-PUCRS, 2002.

_____. (1974). *Os fundamentos da Aritmética: uma investigação lógico-matemática sobre o conceito de número.* Trad. Luís Henrique dos Santos. 1 ed. São Paulo: Abril cultural. (Coleção Os Pensadores).

Hax, B. (2006). *Conceito e referência: objetos, espécies e identificação*. 260f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Kirkham, R. L. (2003). *Teorias da verdade*. São Leopoldo: Unisinos.

Morris, C. (1976). *Fundamentos da teoria dos signos*. Trad. Milton José Pinto. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca; São Paulo: Edusp.

Thériault, M. (2017). "Trinta anos após A transfiguração do lugar-comum: Danto, herdeiro de Wittgenstein." *Rapsódia*, n. 10, 161-178.

Wittgenstein, L. (2001). *Tractatus Logico-philosophicus.* Trad. Luiz Henrique Lopes dos Santos. 3 ed. São Paulo: Edusp.

10.11606/issn.2318-8863.discurso.2023.215686

Dialética entre os sentidos positivo e negativo da dessacralização da arte

Bruno Guimarães
UFOP

RESUMO

Assimilando a visão dialética de Adorno sobre o tema da perda da aura em Benjamin, pensado como uma "tendência evolutiva" da desartificação da arte, mas também como uma tendência a transformar a arte em indústria cultural, quando manejada a-dialeticamente, este artigo pretende analisar as consequências da dessacralização da arte. O objetivo é indicar a contrapartida positiva ligada à perda de autenticidade e valor de culto na arte, levando em conta a presença dos conceitos de "mimesis" e "jogo" na segunda versão de *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* e examinar algumas possíveis consequências desses efeitos dessacralizantes no campo sociopolítico.

PALAVRAS-CHAVE

dialética da arte; perda da aura; dessacralização; mimesis; jogo.

ABSTRACT

Assimilating Adorno's dialectical view on Benjamin's theme of the loss of aura, thought as an "evolutionary tendency" of the de-artification of art, but also as a tendency to turn art into cultural industry, when managed a-dialectically, this paper intends to analyses the consequences of the desacralization of art. The aim is to indicate the positive counterpart linked to the loss of authenticity and cult value in art, taking into account the presence of the concepts of "mimesis" and "game" in the second version of T*he Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* and to examine some possible consequences of these desacralizing effects in the sociopolitical field.

KEY WORDS

dialectics of art; loss of aura; desacralization; mimesis; game.

Introdução

A tese que desejo analisar é extraída de *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica de Benjamin*, segundo a qual a função social da arte deve mudar sua fundação do ritual para a política quando a escala da autenticidade já não puder mais ser aplicada à produção de arte (Benjamin, 2013, p. 288). Contudo, penso ser essencial abordar tal tese a partir de uma perspectiva dialética como a de Adorno. Sempre acolhi com entusiasmo a perspicácia das inversões dialéticas capazes de nos mostrar como insuspeitadamente uma coisa pode se tornar o seu contrário, quando levada às últimas consequências. No campo cognitivo, por exemplo, Hegel observara que, a princípio, poderíamos ser levados a pensar que determinações mais exatas da natureza e limites do conhecimento são condições prévias necessárias para evitar-se "as nuvens do erro" (Hegel, 1988, p. 63). Por outro lado, "por que não cuidar de introduzir uma desconfiança nessa desconfiança, e não temer que esse temor de errar já seja o próprio erro?" (Hegel, 1988, p. 64).

Avançando também sobre o campo ético e estético, a *Dialética do esclarecimento* de Adorno e Horkheimer, atinando para o aspecto regressivo do pensamento purificador, poderia completar: "só é suficientemente duro para romper os mitos o pensamento quem pratica violência contra si mesmo" (1985, p. 18). Ainda nesse último sentido, seria o caso de lembrar também como a "desmitologização da linguagem", que purifica a palavra, perdendo sua expressividade, para poder apenas designar e fixar-se na coisa, é uma forma de fetichismo e, portanto, uma recaída na magia (*Ibid.*, p.136).

O interesse de abordar dialeticamente o tema benjaminiano da perda da aura e, consequentemente, a questão da dessacralização da arte, é manter uma atitude crítica em relação a dois extremos que me parecem igualmente problemáticos. De um lado, pode-se cair em uma afirmação fácil do valor da perda de transcendência da arte em favor de uma suposta maior democratização estética, desautorizando alguma forma mais hermética de arte, sem que nada disso interfira sobre o sistema de dominação política e expropriação econômica de nossa sociedade. De outro, podemos insistir na pureza de uma concepção ideal de arte que não acompanha a atualidade da produção artística para sustentar um tradicionalismo elitista, que reserva devidamente a fruição estética a um grupo especial de pouquíssimos eleitos.

A indicação do excelente artigo de Rodrigo Duarte sobre "A desartifição da arte segundo Adorno" (2007), publicado na revista *Artefilosofia*, pode talvez suprir a falta de disponibilidade do tempo que seria necessário a uma exposição mais minuciosa dessa abordagem. Do comentário de Duarte, podemos de antemão reter alguns temas como o da "antinomia do puro e do impuro na arte", o do "relacionamento da

arte com o âmbito extra-artístico", o da "crise do gênero artístico" e o da "transcendência estética e desmagicização", todos eles articulados em torno da questão da desartificação [*Entkunstung*] da arte.

Adorno abordou a questão da perda da aura dentro de um questionamento mais geral em relação ao problema hegeliano da morte da arte e da desartificação da arte que acentuava, sobretudo, o processo de liquidação da arte pela indústria cultural. Na primeira vez, por exemplo, em que esse problema hegeliano aparece na *Teoria Estética,* ele está vinculado à "paixão do palpável" (p. 33-34), que quer que a obra se acomode e diminua sua distância em relação ao espectador. Segundo Adorno, "os ingênuos da indústria cultural, ávidos das suas mercadorias, situam-se aquém da arte; eis porque percebem a sua inadequação ao processo da vida social atual" (*Ibid.*, p. 33), ou seja, percebem a inadequação da arte ao processo da vida social atual, mas não a falsidade desse próprio processo social.

Por outro lado, Adorno assinala também a crise histórica da obra de arte pura e "a antinomia do puro e do impuro [que] inscreve-se num elemento mais geral, segundo o qual a arte não seria o conceito supremo de seus gêneros." (*Ibid.*, p. 276). Talvez seja o caso de perguntar, a partir de Adorno, se alguma vez uma obra individual chegou a corresponder inteiramente ao seu conceito, mas, como observa Duarte, o problema fundamental é que, inquestionavelmente, as obras em proporção crescente foram abandonando sua pureza e incorporando os elementos extra-artísticos das contradições da vida real. Por isso mesmo, assinala Adorno, muito pouco sentido faria perguntar se "isso é ainda música" (*Ibid.*), ou se é ainda arte, como o fazem certos apologetas tradicionalistas, ainda que seja o caso de analisar "o que é a *Entkunstung* [desartificação] da arte, ou a práxis em que a arte, de modo irrefletido, aquém de sua própria dialética, se aproxima do que é o exterior ao estético" (*Ibid.*, p. 276).[1]

Novamente, pode-se reconhecer nesse comentário sobre a práxis irrefletida, "aquém de sua própria dialética", a referência à produção *fake* e exterior ao interesse estético promovida pela indústria cultural. Em todo caso, podemos a partir daí examinar a passagem em que Adorno aborda finalmente a questão, citando nominalmente Benjamin.

> Sob a temática da aura, cujo conceito se aproxima muito da aparição – remetendo para além de si por força do seu fechamento –, Benjamin chamou a atenção para o fato de a evolução inaugurada por Baudelaire interdizer a aura, aproximadamente como "atmosfera"; já em Baudelaire a transcendência da aparição artística é simultaneamente realizada e negada. Sob este aspecto, a

[1] Versão um pouco modificada, a partir da tradução sugerida por Duarte (2007, p. 30).

> *Entkunstung* da arte não se define apenas como fase da sua liquidação, mas como sua tendência evolutiva. (*Ibid.*, p. 126)

Cumpre observar que a menção ao colega aparece entre duas subseções da *Teoria estética*, notadamente entre o "a mais" [*mehr*] da aparição e da "Transcendência estética" e a desmagicização, ou desencantamento. Como nos auxilia mais uma vez o comentário de Duarte (2007, p. 28), este "a mais" nos remete ao que é fabricado pela beleza artística em tempos de tecnologia e desencantamento do mundo, ainda que a arte enquanto caráter de aparência preserve consigo, desde tempos imemoriais, certo aspecto de magia, "de onde ela veio e que superou". Ele carregaria consigo o antagonismo essencial da arte, afinal, sabemos que ela tem lugar nesse mundo, mas carrega consigo aquele "a mais" que poderia fazer frente a este mesmo mundo desencantado. É daí que se poderia seguir Benjamin em relação à evolução inaugurada por Baudelaire ao interdizer a aura, já que em Baudelaire a transcendência da aparição artística é simultaneamente realizada e negada. E é nesse sentido, em que há algo que interdiz a magia e o culto místico, e ao mesmo tempo nos ajuda a experimentar a transcendência deste mundo, que a desartificação da arte não se definiria apenas como fase de sua liquidação, mas também como sua tendência evolutiva.

A segunda versão de *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*

Existem ao menos quatro versões desse texto de Benjamin, e acredita-se que a sua segunda versão seja a mais completa. Benjamin publicou a primeira versão em 1936 na Revista do Instituto de Pesquisa Social sem considerá-la ainda pronta, e portanto é a segunda versão que iremos comentar.[2] Passaremos em revista pelo essencial, que é comum às outras versões, antes de abordar com mais cuidado as novidades dessa segunda versão do texto.

Benjamin inicia seu ensaio falando sobre como a análise do modo de produção capitalista empreendida por Marx não tornava possível somente descrever a exploração crescente do proletariado, mas também, em última análise, a criação de condições para a sua própria supressão. Benjamin esperava que as tendências evolutivas e revolucionárias da produção da arte não fossem subestimadas, ainda que a superestrutura se modifique mais lentamente do que a base econômica (Benjamin, 2012, p. 280-281). Benjamin acreditava que, no campo da cultura, as modificações das

[2] Essa versão chega até nós recentemente em uma tradução para o português de Daniel Pucciarelli e revisão de Romero Freitas, a partir 2ª edição revisada e ampliada de Texto clássicos de estética, reunidos por Rodrigo Duarte, na coletânea *O belo autônomo*, publicada pela Editora Autêntica em 2013.

condições de produção deveriam indicar certas exigências prognósticas, mas não exatamente no formato de teses sobre a arte do proletariado após a tomada do poder ou sobre a arte da sociedade sem classes. Antes, elas deveriam pautar a tendência de desenvolvimento da arte sob as atuais condições de produção (*Ibid*., p. 281).

Segundo Benjamin, essa tarefa colocaria de lado uma série de conceitos tradicionais – tais como criatividade e genialidade, valor eterno e segredo –, conceitos estes que estavam submetidos ao uso e abuso da elaboração fascista daquele momento histórico. Em contraste com tais conceitos, Benjamin alerta que os novos conceitos a serem introduzidos na teoria da arte seriam completamente inutilizáveis pelo fascismo, sendo, portanto, adequados apenas às "exigências revolucionárias na política da arte" (*Ibid.*).

Passando diretamente à apresentação ao conceito de aura, Benjamin demonstra que é ela, juntamente com toda a esfera da autenticidade, aquilo que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica. Nesse sentido, esclarece, "Mesmo na reprodução mais perfeita o aqui e agora da obra de arte estaria ausente" (*Ibid*., p. 283).

Mas o que seria a aura, propriamente? Segundo Benjamin, ela seria

> uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais, ou a aparição única de uma distância, por mais próxima que ela esteja. Contemplar tranquilamente, em uma tarde de verão, uma serra no horizonte, ou um ramo cuja sombra descansamos, isso quer dizer respirar a aura da serra, a aura desse galho. (*Ibid*., p. 286)

Segue dessa apresentação poética do tema da aura a descrição de como se deu a perda do "valor de culto" e do "valor de eternidade" em nome do "valor de exposição" na história da arte. Benjamin observa que, "pelo próprio estágio de sua técnica, os gregos foram obrigados a produzir valores eternos" (*Ibid*., p. 292). Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, estava inscrita numa certa tradição entre os gregos, que faziam dela um objeto de culto, e em outra tradição na Idade Média, quando os doutores da igreja viam nela um ídolo malfazejo (*Ibid*., p. 286). Isso indicaria que as mais antigas obras de arte estavam a serviço de um ritual mágico e depois religioso. Seja como for, o modo de ser aurático da obra de arte nunca se destacaria completamente de sua função ritual. Seria interessante observar, por exemplo, como

> o valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte: certas estátuas divinas somente são acessíveis ao sumo sacerdote, na *cella,* certas madonas permanecem cobertas quase o ano inteiro, certas esculturas em catedrais da Idade Média são invisíveis, do solo, para o observador. *Entretanto, à medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas.* (Ibid., p. 289)

É mais ou menos a essa altura que aparece a novidade da segunda versão do texto, que torna mais enfático o declínio do valor de culto em favor do valor de exposição, a partir dos exemplos estabelecidos pela diferença entre a primeira e a segunda técnica e entre a mímesis e o jogo. Um primeiro exemplo que acentua a ritualidade, exclusividade e a segregação sacerdotal da primeira técnica opõe a façanha do sacrifício humano aos aviões de controle remoto, característicos da segunda técnica, por não precisarem de tripulação. No mesmo sentido, "de uma vez por todas" estaria para a primeira técnica assim como "uma só vez não é nada" estaria para a segunda. A origem da segunda técnica, esclarece Benjamin, deveria ser buscada "onde o ser humano passou, pela primeira vez e com astúcia inconsciente, a tomar distância da natureza" (*Ibid.*, p. 290). Contudo, esta última referência só se esclarece mais adiante em uma nota sobre a mímesis e o declínio da bela aparência. A princípio, Benjamin indica, na nota, que a bela aparência repousa na mímesis como fenômeno originário de toda atividade artística. Porém, diz ele,

> O imitador faz o que faz apenas aparentemente. […] Dança e linguagem, linguagem corporal e labial seriam as mais antigas manifestações da mímesis. – O imitador torna sua coisa aparente. Pode-se também dizer: ele representa a coisa, ele joga com ela. Assim, depara-se-nos a polaridade que impera na mímesis. Na mímesis dormitam, entrelaçadas intimamente como as membranas de uma semente, as duas faces da arte: a aparência e o jogo. […] A aparência é o esquema mais reduzido, mas simultaneamente mais presente em todos os procedimentos mágicos da primeira técnica, *ao passo que o jogo é o reservatório inesgotável de todos os procedimentos experimentais da segunda técnica.* Nem o conceito da aparência, nem o do jogo são estranhos à estética tradicional (*Ibid.*, p. 299, nota 19, grifo meu).

Ao final da nota, Benjamin conclui que aquilo que acompanha a atrofia da aparência e o declínio da aura nas obras de arte é um enorme ganho para o espaço de jogo. O mais vasto espaço para o jogo teria se aberto, por exemplo, com o cinema. Nele, o momento da aparência recuou inteiramente a serviço do momento do jogo (*Ibid.*).

Uma última passagem que acentua exemplarmente a diferença entre o valor de culto da primeira técnica e o valor de exposição da segunda técnica é aquela em que Benjamin estabelece uma analogia da diferença entre o pintor e cinegrafista e o cirurgião e o mágico. O cirurgião estaria no polo oposto ao do mágico, assim como o cinegrafista no polo oposto ao do pintor.

> A postura do feiticeiro, que cura o doente ao pôr as mãos sobre ele, é diferente da postura do cirurgião, que realiza uma intervenção no doente. O feiticeiro conserva a distância natural entre si e o paciente, mais precisamente, ele a diminui apenas – graças ao seu toque – e a intensifica muito – graças à sua autoridade. O cirurgião procede inversamente: ele diminui bastante a distância ao

> paciente – na medida em que invade seu interior –, e aumenta apenas um pouco – através da cautela, com a qual sua mão se movimenta entre seus órgãos. Em uma palavra: à diferença do feiticeiro (ainda latente no médico), o cirurgião renuncia, no instante decisivo, a encarar seu paciente de homem para homem, antes, ele o invade operativamente. – Feiticeiro e cirurgião estão entre si como pintor e cinegrafista. Em seu trabalho, o pintor observa uma distância natural entre a realidade dada e si mesmo, ao passo que o cinegrafista, ao contrário, penetra profundamente na trama dos acontecimentos. (*Ibid*., p. 304)

Para abreviar meus últimos apontamentos sobre as novidades introduzidas nessa segunda versão do ensaio de Benjamin, gostaria de me valer do comentário de Márcio Seligmann-Silva sobre a segunda técnica:

> Não há mais mimese da natureza como mera aparência, mas, antes, mimese como jogo: trata-se de um jogar junto com a natureza. O bisturi, que Benjamin compara à câmera, penetra na realidade mais fundo do que a pintura, que ficava apenas no âmbito da (bela) aparência, como um curandeiro que não toca seus pacientes (mantendo a distância "aurática") (2013, p. 39).

Finalmente, gostaria de observar que não há dúvida de que as dimensões do jogo e de uma mímesis não regressiva do fazer artístico, capaz de superar a mímesis da natureza, não escapam a Adorno, mas salta aos olhos uma diferença essencial em relação à questão da recepção. A ideia de jogo que interessa a Adorno está ligada fundamentalmente ao aspecto formal da autonomia kantiana pensada como práxis "esvaziada conteudalmente da relação aos fins" (Adorno, 2011, p. 483). Nesse sentido, a contribuição da arte para a sociedade não seria sua comunicação com ela, mas algo que se dá através de uma maior mediação enquanto resistência, daí a definição da arte como uma "antítese social da sociedade" (*Ibid*., p. 21). Em outras palavras, o aspecto social da obra para Adorno estaria no momento essencial de sua forma e não na origem social de seu conteúdo temático, ou mesmo nas suas relações sociais de produção. Ela se tornaria social

> através da posição antagonista que adota perante a sociedade e só ocupa tal posição enquanto arte autônoma. Ao cristalizar-se como coisa específica em si, em vez de se contrapor às normas sociais existentes e se qualificar como "socialmente útil", critica a sociedade pela sua simples existência (*Ibid*., p. 340).

Ou seja, mais uma vez, temos aí a ideia de uma obra de arte como presença escandalosa de uma aparência inútil em meio à sociedade administrada. Contudo, a ideia de jogo em Benjamin também carrega uma dimensão da recepção da fruição estética a partir de uma aproximação da arte das camadas mais populares da sociedade. Penso

que estaria aí a função que Benjamin atribui à posteridade para que se possa responder à estetização da política imposta pelo fascismo com uma politização da estética.

Agamben e o jogo da criança

Finalmente, tomando como base essa diferença que enfatiza os aspectos emancipatórios ligados à recepção e, por que não dizer, ligados a uma recepção criativa, sem abandonar a sensibilidade da crítica dialética, penso que se poderia tirar outras consequências positivas da função social da arte na política. Mas isso, não exatamente a partir da dimensão materialista da tradição crítica da escola de Frankfurt, e sim a partir das categorias criadas pela tradição crítica de Foucault e seus herdeiros. Ou seja, aquela que nos ajudaria a pensar o efeito político da dessacralização arte na criação de um novo "modo de subjetivação".

Na verdade, penso que os deslocamentos postos em ação pela estética, no sentido de neutralizar dispositivos de poder para modificar nossa sensibilidade em relação à condição de exclusão de nossa sociedade, não substituem o engajamento político real, mas promovem estratégias micropolíticas que podem anteceder, como pensou Benjamin, uma ação final capaz de abolir a luta de classes. Nesse sentido, partindo dessa descrição de Benjamin do jogo como "o reservatório inesgotável de todos os procedimentos experimentais da segunda técnica" (Benjamin, 2013, p. 299), eu proporia, por exemplo, dar continuidade à nossa investigação aproximando Benjamin das reflexões de Agamben sobre a estratégia da profanação nos jogos das crianças. O objetivo seria ver como os jogos podem ser usados para produzir profanações sociais e desativar "dispositivos de poder", restaurando ao uso comum dos homens o que foi separado na esfera social.

Através da ideia de profanação, Agamben se engaja na discussão micropolítica de Foucault, na medida em que sua análise crítica se desenvolve em uma esfera marginal em relação ao foco central do poder. Originalmente, Agamben esclarece que o conceito de profanação indicava, no direito romano, o ato por meio do qual o que havia sido separado na esfera da religião e do sagrado voltava a ser restituído ao livre uso do homem (Agamben, 2005, p. 93-94). Mas, para mostrar a incidência de uma ação profanadora em esferas não imediatamente associadas à questão religiosa, Agamben nos fala dos jogos das crianças. Segundo ele, "uma criança que brinca com qualquer velharia que lhe caia nas mãos transforma também em brinquedo o que se sobressaia da esfera da economia, da guerra, do direito e de outras atividades que temos o hábito de considerar como sérias" (*Ibid*., p. 95).

Agamben argumenta que, originalmente, há uma relação estreita entre a esfera do sagrado e a esfera dos jogos. Muitos dos jogos que conhecemos derivam de anti-

gas cerimônias sagradas. Mas o que realmente se opõe à religião não é a incredulidade ou indiferença em relação a Deus, e sim a conduta desatenta em relação às normas, pois a religião teria, dentre suas principais funções, a tarefa de velar pela separação ritual entre o sagrado e o profano e, consequentemente, pela separação entre deuses e homens (*Ibid.*, p. 92-93). O caso dos jogos das crianças é exemplar porque demonstra que o uso profanador não é uma simples desatenção. Seria, antes, um caso especial de negligência, já que nada se compara à atenção que uma criança dispensa a seu brinquedo. O que realmente está em questão na profanação é uma negligência que ignora os rituais e que faz um uso particular das coisas indiferente à sua significação original (*Ibid.*, p. 94).

São os dispositivos do poder que mantêm os modelos consagrados e impedem os "novos usos" (*Ibid.*, p. 92-93). Agamben observa que profanar não é voltar às origens, mas sair do dispositivo. Em outras palavras, aquilo que era reservado ao uso consagrado pode ser restituído ao uso comum, sem o acompanhamento dos ritos originários. O gato que brinca com a pelota como se fosse um camundongo torna vazios os comportamentos que são próprios à sua atividade de predador. Na verdade, seus antigos comportamentos não são eliminados, eles são apenas "desativados e, dessa maneira, são abertos em direção a um novo uso possível" (*Ibid.*, p. 108). O comportamento é assim liberado do dispositivo e acolhe formas de atividade nas quais ele se emancipa, esvaziando seu sentido e a relação necessária com um fim (*Ibid.*).

Em elaboração própria alternativa à crítica da indústria cultural, Agamben dá a entender que os dispositivos midiáticos de massa atuam no sentido de preservar nossa atual sociedade de separação – e, por que não dizer, de exclusão – em escala mundial (*Ibid.*, p. 110). Em todos os tempos, o poder tentou se assegurar do controle da comunicação social, utilizando a linguagem como meio de propagar sua ideologia e conduzir à obediência voluntária. Entretanto, hoje em dia, essa função instrumental teria dado lugar a procedimentos de controle diferentes, em que, nas situações de perigo e condições de exceção, os dispositivos do poder apropriam-se da linguagem, esvaziando-a de seu potencial profanador, para que ela se mantenha restrita à esfera do espetáculo.

Agamben observa ainda que os jogos que nos restam, os jogos televisivos de massa, em vez de propiciarem novos usos, fazem parte de uma espécie de "nova liturgia". Eles secularizam uma intenção religiosa que se ignora (*Ibid.*, p. 96), já que toda separação conservaria em si um caroço religioso (*Ibid.*, p. 92).

Finalmente, apesar dos jogos infantis apontarem para uma espécie de recepção criativa de caráter emancipador, em meio ao nosso universo social desencantado e instrumentalizado, o exemplo fornecido por Agamben do que chamaríamos de atividade da "segunda técnica" ligado às artes é ambíguo e talvez decepcionante. Trata-se da

exposição fotográfica de uma atriz pornô, Chloë des Lysses, que apresenta seu trabalho como um verdadeiro ensaio artístico, na medida em que profana sua atividade. O procedimento consiste em se fazer fotografar, durante os atos mais obscenos, de modo que seu rosto sempre aparecesse em primeiro plano manifestando uma total indiferença. No lugar do dispositivo convencional, que determina a simulação do prazer, ela manifestaria apenas a ataraxia mais estóica (*Ibid*., p. 115). Em outras palavras, a atriz tenderia a neutralizar o dispositivo da pornografia – que ensina suas profissionais, durante o ato sexual, a fixar diretamente o olhar no objetivo sexual –, dando a entender que elas se interessariam mais pelos expectadores do que por seus próprios parceiros. A profanação, nesse caso, supostamente tornaria ineficaz o antigo uso, que previa a consumação solitária das imagens pornográficas e, em lugar de ser abolida, apenas se abria em direção à promessa de um novo uso (*Ibid*., p. 113-115).

Contudo, em relação a esse último exemplo, uma sensibilidade mais dialética para a crítica, como a de Safatle, haveria de se perguntar se a profanação sugerida por Agamben é realmente capaz de produzir uma emancipação sem ser portadora de uma reafirmação preliminar dos mesmos dispositivos que pretende neutralizar. Safatle lembra que, antes mesmo de promover o chamado "elogio da profanação", Agamben já havia apresentado, no mesmo ensaio, alguns comentários sobre a figura da paródia, como caracterização de uma operação capaz de conservar elemento formais de um modelo em meio a conteúdos ou contextos incongruentes, e levanta a suspeita de que o conceito de profanação não fizesse mais que apresentar um sistema em que a lei e a sua transgressão são enunciadas ao mesmo tempo, como acontece com outros dispositivos disciplinares de nossa biopolítica contemporânea. Afinal, é verdade que o suposto "ensaio artístico" de Chloë des Lysses continua a ser divulgador de imagens pornográficas, mesmo que seja perturbador em relação a consumação usual dessas imagens (Safatle, 2008, p. 175).

Resta dizer que, ainda que seja o caso de reconhecer a ambiguidade do procedimento do ensaio fotográfico da atriz pornô, é possível conservar a perspectiva de uma recepção criativa, ou profanadora, no exemplo de certas brincadeiras infantis que produzem laços sociais emancipatórios e não necessariamente paródicos. Freud teria sido especialmente feliz ao perceber, em "Escritores criativos e devaneios" (*Der Dichter und das Phantasieren)*, que uma criança que brinca produz um modo de satisfação libidinal, que põe em ação uma outra forma de laço social, produz algum desmascaramento, sem mostrar-se resignada nem conservadora. Ele teria estendido seu comentário à arte de modo geral, fazendo uma análise do prazer estético ligado à capacidade de mobilizar em nós essa liberação das tensões. Segundo ele, "o escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca, isto é, cria um mundo de fantasia no

qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade" (Freud, 1987, p. 150).

Aqui, acredito haver realmente uma contrapartida positiva da mímesis do jogo que mantém a perspectiva da transcendência em relação ao nosso mundo desencantado, mas seria o caso de estender essa investigação em direção a outros exemplos artísticos capazes de produzir um efeito de emancipação a partir da recepção de obras artísticas. Como afirmei anteriormente, de Agamben reteríamos a ideia de jogos capazes de restaurar ao uso comum dos homens o que foi separado na esfera social. Mas o interesse estético dessa pesquisa se estenderia em direção a outra referência teórica, igualmente derivada dos estudos foucaultianos, que é a reflexão sobre a *Partilha do sensível,* ou de uma política da estética, como observou Jacques Rancière, que define o que é visível ou não em um espaço comum, a ser entendida "num sentido kantiano – eventualmente revisitado por Foucault – como o sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir" (Rancière, 2009, p. 16). Penso que seria o caso perseguir com Rancière exemplos de expressão artística capazes de nos fazer criar formas de coexistência em mundo sensível comum. Mas isso já seria um tema a ser desenvolvido em um outro trabalho.

Bibliografia

Adorno, T.; Horkheimer, M. (1985). *Dialética do esclarecimento.* Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Adorno, T. (2011). *Teoria Estética*. Trad. Artur Mourão. 2ª ed. Lisboa: Ed. 70.

Agamben, G. (2005). *Profanations*. Paris: Payot et Rivages.

Benjamin, W. (2013). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Daniel Pucciarelli. In: Duarte, Rodrigo (org.). *O belo autônomo.* Belo Horizonte: Autêntica.

Duarte, R. (2007). "A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias". *Artefilosofia*, n. 2, jan., Ouro Preto.

Freud. S. (1987). "Escritores criativos e devaneios". In: *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XXI, 2ª Edição. Rio de Janeiro: Imago.

Hegel, G.W.F (1988). *Fenomenologia do espírito*. Trad. Pe. Paulo Menezes. Petrópolis: Vozes.

Rancière, J. (2009). *A partilha do sensível:* estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34.

Safatle, V. (2008). *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo.

Seligmann-Silva, M. (2013). "A 'segunda técnica' em Walter Benjamin: O cinema e o novo mito da caverna". Prefácio. In: Benjamin, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.* Porto Alegre: L&PM, p. 23-48.

10.11606/issn.2318-8863.discurso.2023.215687

Filosofia da arte como metacrítica: Algumas questões a partir de Noël Carroll

Daniel Pucciarelli
Bolsista de produtividade em pesquisa (PQ)/Escola Guignard-UEMG

RESUMO

O artigo investiga a proposta de revitalização da filosofia da arte como metacrítica, de Noël Carroll. Interroga-se particularmente o teor normativo da metacrítica carrolliana tal como ele se revela em seu conceito de crítica de arte e na sua doutrina da avaliação crítica. A hipótese defendida pelo artigo é a de que Carroll erige à condição de norma configurações transitórias do mundo da arte e da ontologia da obra de arte, o que contribui para que sua metacrítica se converta em uma teoria abstrata da crítica. Dela se pode depreender, no entanto, indicações valiosas para uma reforma contemporânea da metacrítica de arte.

PALAVRAS-CHAVE

crítica de arte; metacrítica de arte; filosofia da crítica de arte; avaliação crítica; nominalismo estético.

ABSTRACT

The article inquires the recent revitalization of philosophy of art as meta-criticism, by Noël Carroll. It will particularly examine the normative content of Carrollian meta-criticism as it is revealed in his concept of art criticism and in his doctrine of critical evaluation. The hypothesis defended in the article is that Carroll raises transitory configurations of the artworld and the ontology of the artwork to the condition of critical norm, which contributes to the fact that his meta-criticism becomes an abstract theory of art criticism. However, we can deduce from Carroll's account valuable indications for a contemporary reform of art meta-criticism.

KEY WORDS

art criticism; meta-criticism of art; philosophy of art criticism; critical evaluation; aesthetic nominalism.

I.

É fato conhecido que a primeira fixação disciplinar da estética filosófica, em meados do século XVIII, se deu concomitantemente a uma série de eventos históricos decisivos para o que veio a se tornar o mundo moderno das artes. Remonta ao mesmo momento histórico, em primeiro lugar, a consolidação do assim chamado "sistema moderno das artes", isto é, a formatação moderna das Belas Artes ou *Beaux Arts* – pintura, escultura, arquitetura, música, poesia, teatro e dança – como linguagens artísticas tendencialmente autônomas de fruição e contemplação, em oposição à doutrina tradicional que as concebia em geral como artes práticas ou aplicadas (Kristeller, 1980). É também do mesmo momento histórico a emergência de um conjunto de instituições fundamentais para a consolidação do que Peter Bürger denominou "instituição-arte", isto é, um campo social determinado, normativamente autônomo e progressivamente institucionalizado de produção, circulação e recepção artísticas (Bürger, 1974). Esse é o caso paradigmaticamente da fundação dos primeiros grandes museus de formatação moderna do ocidente, como o British Museum (1753) e o Louvre (1793), via de regra instituições públicas estatais destinadas à aquisição, conservação e exposição de acervos de arte clássica e atual, já tendencialmente classificadas segundo as diretrizes do sistema moderno das artes então em cristalização.

A eles coaduna-se o emergente mercado de artes em sua formatação capitalista moderna, com seus agentes, triangulações e sistema de valorização específicos. E, não por último, pertence a esse conjunto de instituições também a emergência, consolidação e/ou reformatação de uma série de disciplinas teórico-acadêmicas fundamentais para o mundo moderno das artes, como é o caso da moderna teoria da arte (com o *Laooconte*, de Lessing, de 1766), a história da arte (com a obra de J. J. Winckelmann) e a crítica de arte como atividade prática e teórica profissional desempenhada não apenas (embora com frequência) pelos próprios artistas, mas também por teóricos que receberão a denominação específica de *críticos*. Ao que tudo indica, a primeira ocorrência do termo *art criticism* se dá já em 1719, pelo pintor inglês Jonathan Richardson na obra *An Essay of the Whole of Art Criticism.*

Parece evidente que esses eventos estão até certo ponto interrelacionados e, juntos, indiciam uma transformação substantiva no mundo das artes que, ao menos em suas grandes linhas, com críticas e rupturas diversas, ainda vige. Seria possível interrogar em que medida a estética e a filosofia da arte em particular, ao instituírem-se como disciplinas nesse contexto histórico, refletiram ou mesmo pressupuseram internamente cada um desses eventos fundamentais para o moderno mundo das artes. Em certo sentido, a própria história da estética e da filosofia da arte pode ser lida do ponto de vista dessa interrogação. Neste texto, pretendo voltar-me para a relação sistemática entre a filosofia da arte e uma disciplina em particular: a crítica de arte.

Pode-se dizer que essas disciplinas se codeterminam internamente? Há entre elas uma preponderância da filosofia da arte, dada a sua vocação filosófica a uma maior generalidade ou mesmo a alguma concepção de universalidade? Se sim, essa preponderância é de que ordem: normativa, metateórica, descritiva? Ou deve a filosofia da arte necessariamente ser remetida à crítica de arte em função da própria natureza de seu objeto? Como isso impactaria a própria constituição lógica da disciplina? Em que medida se pode afirmar que elas ao menos parcialmente se sobrepõem quanto a seu método ou objeto de investigação?

Para abordar essas questões formuladas aqui em grande generalidade, pretende-se interrogar um modelo teórico específico que se voltou para a relação entre filosofia e crítica de arte, a saber, o recente livro de Noël Carroll, *On Criticism* (2009). Particularmente, Carroll reativa o que poderia ser considerada uma pequena tradição da filosofia da arte que concebe a disciplina em estreita relação com a crítica de arte, especificamente como *metacrítica de arte*. Segundo essa concepção, que tem seus principais representantes sobretudo em certa tradição americana contemporânea[1] – Monroe Beardsley, Arnold Isenberg, Arthur Danto, entre outros, em parte resgatados por Carroll –, a estética compreendida como metacrítica de arte "não apenas *aborda virtualmente todos os problemas maiores da filosofia da arte*, mas ela o faz de um modo no qual o que está em jogo ao resolver esses problemas é cristalino, precisamente porque ela é conectada diretamente com dilemas prementes sobre a crítica" (Carroll, 2009, p. 2, ênfase minha).[2]

Ao partir do modelo teórico proposto por Carroll, pretendo não apenas utilizá-lo como ocasião para abordar aquelas questões, como também contribuir para a sua recepção – a qual, pode-se dizer, foi consideravelmente escassa até então, e não apenas entre nós. Se é verdade que o livro foi objeto de uma recepção em geral favorável particularmente no que concerne à (de fato notável) clareza de sua exposição e à consistência do seu projeto geral (Bokiniec, 2010; Carter, 2009; Forceville, 2009), não se pode dizer que o livro se beneficiou de uma leitura crítica substantiva. A presente contribuição pretende também oferecer ao menos alguns elementos de uma tal leitura.

---

[1] Em que pese toda a diferença entre as tradições a que pertencem, também um filósofo como Theodor W. Adorno reconhece que a estética possui uma inegável função metacrítica ou – em sua terminologia – "artístico-prática" (*kunstpraktische Funktion*), posição que, sem dúvida, possui representantes também em outras tradições. Como escreve o filósofo na *Teoria estética*: "Em seu uso corriqueiro, palavras como material, forma e figuração, que fluem facilmente da pena dos artistas contemporâneos, possuem algo de esquemático (*Phrasenhaftes*); curá-las disso é uma função artístico-prática da estética" (Adorno, 1970, p. 507). A esse respeito, tomo a liberdade de remeter a leitora ao meu artigo (Pucciarelli, 2018).

[2] Todas as traduções de citações utilizadas neste artigo são de minha autoria, exceto onde indicado o contrário.

II.

Ao conceber a filosofia da arte como *metacrítica de arte* ou como *filosofia da crítica de arte*, como postula a tradição a que Nöel Carroll se filia, devemos investigar primeiramente o que se compreende por *crítica*. Sobre qual crítica ou qual conceito de crítica se volta a metacrítica ou a filosofia da crítica de arte? Segundo Carroll,

> Crítica, como eu utilizo o termo, é um gênero de discurso verbal. Talvez haja um sentido no qual se possa dizer que uma pintura 'critica' alguma outra pintura, ou uma peça de música puramente orquestral critica outra. Mas suspeito que essa forma de dizer é, muito provavelmente, metafórica. E, em todo caso, o sentido de crítica no qual irei me concentrar é linguístico – crítica dita ou escrita sobre obras de arte, nas formas de arte citadas [dadas no sistema moderno das artes] (Carroll, 2009, p. 12).

Essa delimitação do conceito de crítica é relevante. Afastamo-nos, assim, não apenas de usos tendencialmente metafóricos da crítica como o mencionado, segundo os quais obras de arte criticam-se mutuamente ou criticam gêneros, estilos ou meios em função de certa relação interartística ou intertextual. Distanciamo-nos também de outros sentidos normativamente saturados de crítica muito populares em certas tradições modernistas, segundo os quais obras de arte ou construtos estéticos específicos seriam eles mesmos críticos quanto a conformações sociais, padrões estéticos e de sensibilidade vigentes, ou mercadorias culturais. Tampouco se aplica aqui um conceito de crítica atribuível ao público fruidor em seus hábitos e expedientes de recepção e juízo, de acordo com os quais o próprio público seria dotado (ou desprovido) de potência crítica no ato mesmo da fruição e da contemplação de obras de arte. Por fim, Carroll se distancia também de disciplinas e teorias que oferecem modelos hermenêuticos abrangentes para interpretação de obras de arte usualmente baseados em processos sub-intencionais (como o inconsciente na tradição psicanalítica ou a ideologia na marxista), e que se autodenominam "críticas" ou reivindicam algum estatuto de criticalidade. Carroll tende a subsumir essas disciplinas e teorias ao conceito dantiano de *Deep Interpretations*[3] (*Ibid.*, p. 42).

Todos esses conceitos de crítica ou de criticalidade são tendencialmente irrelevantes para a empreitada de Carroll em *On Criticism*. Antes, ao circunscrever a crítica a um gênero de discurso verbal sobre obras de arte, o filósofo a limita à *prática crítica* como ela supostamente se dá no interior do mundo moderno das artes em

[3] "Então, entender o que um autor, considerado agente e autoridade ao mesmo tempo, teria a intenção de dizer é central para essa ordem de interpretação que, *exatamente por essa razão*, deve ser distinguida do tipo de interpretação – hermenêutico ou o que chamo de interpretação *profunda* – que quero examinar aqui. Ela é profunda, precisamente porque não há aquela referência à autoridade que é uma característica conceitual do que podemos igualmente denominar interpretação *de superfície*." (Danto, 2014, p. 86).

funcionamento. Trata-se, em outros termos, daquela atividade de elaboração e mediação discursiva a respeito de obras de arte desempenhada por um autor ou intelectual na esfera pública ou em circuitos intelectuais comparáveis, atividade que se sedimenta, via de regra, em textos de gêneros diversos como o artigo jornalístico, a resenha crítica, o ensaio e a monografia acadêmica. Pressupõe-se assim, na verdade, não apenas a consolidação da crítica de arte como atividade interna ao mundo moderno das artes e da instituição-arte na modernidade, mas também uma série de instituições do mundo burguês que a tornam possível, como é o caso da própria esfera pública. É notável que, para o filósofo, em franca oposição a uma já considerável tradição que vem diagnosticando uma *crise da crítica* desde meados do século XX[4], a prática crítica não apenas não se encontra em crise no interior do moderno mundo das artes, mas encontra-se em franca expansão: "não apenas há mais crítica do que nunca; há também mais arte disponível hoje do que em qualquer outro período da história" (*Ibid.*, p. 2). Essa expansão a um só tempo fundamentaria e justificaria a revitalização da filosofia da arte como filosofia da crítica de arte.

É ao conceito de crítica que emerge dessa prática específica que se volta a metacrítica de arte ou filosofia da crítica de Carroll. Como afirma o filósofo, trata-se aí efetivamente de um exemplo de "filosofia de x", isto é, uma filosofia que não "possui" seu objeto internamente, mas é uma "investigação de segunda ordem" que tem como objeto uma prática determinada, e "procura determinar o que torna coerente aquela prática – procura iluminar os fins daquela prática assim como os conceitos e padrões de raciocínio que tornam possíveis a realização racional dos fins daquela prática" (*Ibid.*, p. 3). Em síntese: o objeto de investigação – no caso, a própria prática crítica – é tido como *dado* e o filósofo volta-se para esse objeto para extrair dele *a posteriori*, *reconstrutivamente*, os conceitos que o regem e os padrões de racionalidade e de coerência que o tornam possível. Essa reconstrução não deve impingir no objeto critérios ou ideais que lhe são estranhos, mas operar como que imanentemente segundo a própria natureza do objeto: "Não tentarei impor à prática um ideal de crítica a partir de alguns primeiros princípios epistemológicos retirados de algum outro lugar" (*Ibid.*, p. 23). Diferentemente do que se poderia supor, no entanto, sua natureza reconstrutiva não faz da filosofia da crítica de arte carrolliana uma disciplina unicamente *descritiva*, o que a identificaria com uma espécie de sociologia

[4] A crise da crítica é um diagnóstico amplamente difundido (e também algo difuso) no mundo contemporâneo das artes a partir de um conjunto complexo de sintomas de ordem intraestética (como a mudança de estatuto da forma e da autonomia estética na produção artística contemporânea) e extraestética (como o considerável recuo da relevância e centralidade da crítica no interior do sistema das artes e na esfera pública tradicional), que parecem apontar, se não para uma situação de obsolescência da crítica, ao menos para sua transformação estrutural. Para um bom panorama das discussões, cf. Foster et alli (2002), Elkins (2003), Butt (2004) e Elkins & Newman (2008).

empírica da crítica. Ao contrário, a filosofia reconstrutiva da crítica que advoga Carroll possui uma dimensão abertamente *normativa*:

> [H]á uma dimensão normativa na minha investigação da crítica. Não apenas descreverei o que os críticos fazem, uma vez que os próprios críticos nem sempre concordam acerca do que fazem ou do que deveriam fazer. Ao passo que irei intervir nesses debates a favor de um lado ou outro, não devo ser visto como um observador neutro (embora eu deva logo acrescentar que sustento que sou um observador objetivo). […] Como eu disse, essa é uma *reconstrução* da prática, uma reconstrução governada pela norma da racionalidade. Isto é, tentarei preservar tanto quanto possível a prática e as nossas intuições sobre ela, ao passo que simultaneamente torno-a internamente coerente. (*Ibid.*, p. 3 e ss., ênfase do autor).

Ao concebê-la como uma disciplina reconstrutiva de segunda ordem em relação à prática crítica realmente existente, Carroll pretende revitalizar a autocompreensão da filosofia da arte como metacrítica e, no mesmo movimento, distingui-la lógica e metodologicamente de toda sociologia da crítica. Com isso, embora a filosofia da crítica seja consideravelmente *deflacionada* como disciplina justamente em função de seu caráter derivado, mantém-se sua especificidade como disciplina propriamente filosófica distinta de quaisquer teorias meramente descritivas. Ao mesmo tempo, ao posicioná-la em proximidade à prática crítica e ao mundo da arte propriamente dito, contribui-se consideravelmente para situá-la e articulá-la com outras disciplinas e instituições desse mundo, o que é importante para uma disciplina com esse caráter. Do ponto de vista da fundamentação da disciplina, portanto, a empreitada de Carroll é muito engenhosa e digna de todo interesse. Devemos interrogar, no entanto, se ela não sucumbe a certos problemas já conhecidos das teorias reconstrutivas que procuram ser, a um só tempo, imanentes e normativas quanto a seu objeto. O grande risco advindo de sua explícita pretensão normativa consistirá em sucumbir a um descolamento da prática real da qual ela se pretende derivada, o que a converteria, contra suas próprias pretensões, em uma teoria abstrata da crítica de arte. A própria suposição de que haveria uma "norma da racionalidade" (*Ibid.*, p. 4) tendencialmente independente das próprias práticas, que presidiria a reconstrução normativa e que lhes conferiria coerência interna, já indicia o risco de um tal descolamento.

III.

O teor normativo da metacrítica de arte de Noël Carroll se manifesta explicitamente em sua tese central, segundo a qual a essência última de toda crítica residiria na *avaliação fundada em razões* de obras de arte. Evidentemente, a crítica não é *apenas* avaliativa, como se o crítico apenas manifestasse sua aprovação ou desaprovação em

relação à obra – imagem, aliás, corrente em certa caricatura do que seja a crítica. Antes, por ser fundada em razões, a crítica se vale, ou pode se valer, de uma série de outros componentes – descrição, contextualização, classificação, elucidação, interpretação e análise – para embasar a avaliação, não raro diluída entre esses outros componentes. Mas essencial à crítica, para Carroll, permanece apenas a avaliação.

Para fundamentar essa tese, o filósofo lança mão basicamente de dois argumentos, um de natureza histórica (relativo à história da crítica de arte desde suas origens iluministas) e outro de natureza sistêmica (relativo ao mundo da arte). O argumento histórico se pretende efetivamente mais descritivo do que normativo e afirma que a crítica de arte se constituiu e consolidou historicamente como uma prática fundamentalmente avaliativa, ainda que recentemente se possa constatar um recuo da dimensão avaliativa da crítica e muitos críticos não reconheçam sua prática como essencialmente avaliativa. De fato, Carroll menciona uma pesquisa empírica publicada em 2003, na qual 160 críticos atuantes em artes visuais e arquitetura nos Estados Unidos foram entrevistados e 75% afirmaram não ver sua prática como avaliativa (Rubinstein, 2003, p. 39-45). Não obstante, Carroll afirma que essa opinião, ainda que difundida nas últimas décadas, não é representativa de toda a história da crítica: "Eu defenderia que o espectro de críticos contemplados acima é consideravelmente reduzido se comparado a tendências históricas duradouras na prática crítica (sem mencionar a crítica contemporânea de formas artísticas distintas das belas artes)" (Carroll, 2009, p. 16).

Para além disso, Carroll reitera, com razão, que os críticos podem ter uma percepção equivocada ou confusa acerca de sua própria prática – razão pela qual, ademais, a metacrítica é necessária. Esse seria o caso, por exemplo, do célebre filósofo e crítico Arthur Danto, que concebia explicitamente a crítica como uma atividade antes explicativa do que avaliativa (cabendo à constituição do cânone a depuração avaliativa das obras e a consolidação da tradição), mas que praticava a avaliação implicitamente tendo como critério sua doutrina dos significados incorporados. Ou seja, mesmo quando julgam apenas explicar, descrever ou contextualizar, os críticos avaliam – ainda que implicitamente e de maneira diluída na peça crítica.

Embora esse argumento histórico tenha seu interesse, ele é claramente insuficiente para embasar uma afirmação normativa sobre a natureza ou essência da crítica de arte. De uma suposta regularidade histórica não se pode depreender uma propriedade essencial da prática, sob pena de se incorrer em uma confusão categorial entre ser e dever-ser – sobretudo de uma prática cuja autocompreensão é, no mínimo, controversa. Talvez por perceber a fragilidade desse argumento histórico, Carroll lança mão também de um argumento sistêmico para fundamentar a tese normativa

de que toda crítica é necessariamente avaliativa. Segundo esse argumento, a avaliação constitui a *diferença específica* e a *razão de ser* da crítica frente a outros discursos e práticas do mundo da arte, como a história, a teoria e a sociologia da arte. Embora todos esses discursos possuam componentes em comum na visão de Carroll, apenas a crítica é propriamente avaliativa:

> Mas o que diferencia o discurso histórico da crítica propriamente dita? A noção de que a crítica engaja-se adicionalmente com a avaliação nos oferece uma diferença ou razão de ser cuja sugestão é também amplamente embasada nas opiniões cotidianas. Assim, quem é cético com a asserção de que a crítica é essencialmente concernida com a avaliação é confrontado com o desafio de propor outra distinção do que a que estou avançando – uma linha divisória mais efetiva ou mais persuasiva entre a crítica e modos comparáveis de discurso. (É claro que o cético pode querer negar também que haja uma diferença entre a crítica e essas outras formas de discurso, mas isso aparentemente iria desafiar as intuições prontamente disponíveis no uso ordinário). (*Ibid.*, p. 17)

É preciso destacar também aqui o notável esforço de Carroll em fixar a área de competência e a função da crítica entre outros discursos do mundo da arte e, assim, em fortalecê-la em um cenário em que sua autocompreensão é oscilante e em que sua crise vem sendo recorrentemente diagnosticada. Pois é uma das funções da filosofia da arte entendida como metacrítica, reitere-se, elaborar, esclarecer, auxiliar reflexivamente e, com isso, fortalecer a própria crítica de arte. Contudo, esse argumento sistêmico também apresenta fragilidades. Embora Carroll tenha plena consciência de que a formatação atual das disciplinas e discursos é resultado de um processo aberto e em transformação do conhecimento e do próprio mundo da arte, seu argumento sistêmico parece pressupor uma estruturação tendencialmente estanque e uma articulação racional entre essas disciplinas e discursos. Pois, segundo esse ponto de vista, o que lhes concederia sua razão de ser seria algo como uma delimitação de suas funções e áreas de competência segundo normas de coerência racionais. Parece haver aí, inclusive, a sugestão implícita de que essas disciplinas e discursos se *autodefiniriam* historicamente segundo essas normas de coerência (sua *differentia specifica*), dando certa consistência racional para a sua história a despeito de amostragens particulares que demonstrem o contrário, como é o caso da pesquisa empírica supramencionada.

Como se vê, trata-se aí de uma concepção francamente *idealista* da formatação do conhecimento e dos discursos do mundo da arte, em que seu conceito parece anteceder e determinar sua constituição histórica concreta. Embora ela possa ter interesse heurístico como *tipo-ideal* das diferentes práticas e discursos do mundo da arte, essa concepção tende a ignorar sua historicidade concreta, seus rearranjos e

reformatações contextuais e, não por último, suas contaminações recíprocas. A razão de ser das disciplinas e discursos não deriva de uma racionalidade extrínseca, mas só existe em sua prática concreta, nas negociações materiais contingentes que conformam a prática científica e o mundo das artes em cada contexto específico. Se se pode afirmar que a avaliação crítica de obras de arte tendeu a se concentrar em uma disciplina específica desde o Iluminismo, daí não se depreende, como o próprio Carroll parece conceder, que ela não esteja factualmente ou não possa vir a estar disseminada por outras disciplinas, discursos e práticas. É perfeitamente concebível, ademais, que a configuração disciplinar moderna da crítica de arte desapareça e que, não obstante, a atividade propriamente avaliativa persista sob outras configurações, em modalidades distintas de discurso sobre as artes – como evidentemente havia avaliação antes da consolidação disciplinar da crítica de arte.

Com isso, não se pretende subscrever a tese de que a filosofia da arte como metacrítica deva ser uma disciplina meramente empírica, como certas variantes de sociologia da crítica. Carroll tem toda razão, reitere-se, em distinguir a metacrítica também metodologicamente das disciplinas meramente descritivas. No entanto, ainda que ela necessariamente tenha uma dimensão supradescritiva, a filosofia da crítica carece de um diálogo interdisciplinar mais estreito e horizontal com as demais disciplinas e discursos do mundo da arte, para que suas pretensões normativas não se descolem das práticas concretas às quais ela precisa estar em constante remissão. Com isso, é a própria metodologia da metacrítica que deveria ser internamente impactada, historicizando, *a partir das práticas concretas*, a própria norma de racionalidade com a qual ela opera reconstrutivamente.

IV.

O núcleo da filosofia carrolliana da crítica é sua doutrina da avaliação. Noël Carroll pode ser considerado um crítico da *produção*, e não da *recepção* artística: a avaliação crítica não deve se pautar nas eventuais *reações* da audiência na contemplação e fruição de obras de arte, mas no *sucesso ou insucesso* de certos "atos artísticos" (*artistic acts*) desempenhados pelo artista e consolidados na obra. Em sua terminologia, derivada de George Dickie (Dickie, 2001), a crítica ocupa-se não do "valor de recepção" (*reception value*) da obra, mas de seu "valor de sucesso" (*success value*). Originalmente entrelaçados, esses valores passam a se dissociar com a autonomização, pela arte, da religião e do culto, e com a concepção, então progressivamente hegemônica, de que a arte, sendo desprovida de funcionalidade, pode provocar reações diversas e potencialmente insondáveis na audiência.

Daí não se pode depreender, no entanto, que à recepção advenha o primado sobre a produção na atividade crítica. Pois, como demonstra Carroll, há valores na

obra que são relevantes para a crítica e que não necessariamente são diretamente experienciáveis pela recepção. Esse é o caso, por exemplo, dos valores da originalidade e do impacto histórico de uma obra, que exigem uma contextualização e classificação crítica de ampla envergadura para serem aferidos e nem sempre se deixam registrar adequadamente na recepção. Ademais, ainda que a crítica tenha uma relevante função mediadora entre obra e público, facilitando a recepção[5], essa função só se legitima de fato se se parte do pressuposto de que a obra possui valor em si, o que se deixa aferir como valor de sucesso.

Por sua vez, o que subjaz a um ato artístico propriamente dito – cujo sucesso ou insucesso será avaliado pela crítica – são *intenções artísticas*. A doutrina da intencionalidade artística é um dos elementos mais polêmicos do pensamento de Carroll, sem dúvida o mais debatido desde sua primeira formulação ainda em obras da década de 1990.[6] Não pretendo problematizar todos os seus componentes, o que transcenderia os limites de *On Criticism* e também deste estudo. Interessa-me investigar apenas o que ela revela sobre o teor normativo de sua metacrítica da arte.

---

[5] Em virtude de sua função mediadora, Curtis L. Carter acusa Carroll de paternalismo crítico. Considero essa crítica infundada porque se trata de uma atividade argumentativa (e consequentemente democrática) e facilitadora (o crítico auxilia a audiência a encontrar seus caminhos na recepção, mas não tem a última palavra sobre ela): "The role of the critic is to say what is valuable in art and give supporting reasons based on the artist's intentions, classification of the work into its proper category, and examination of the particular features of the work. One reading of this claim might suggest an uncomfortable paternalism with respect to the relation of critics and readers. But perhaps Carroll only means for the critic to assist the reader, and not to actually determine what is in fact valuable, thus leaving the actual determination of artistic value in the hands of the artist." (Carter, 2009, p. 421)

[6] Uma primeira onda de discussão sobre o intencionalismo moderado de Carroll foi disparada com a publicação de seu influente artigo sobre arte, intenção e conversação (Carroll, 1993), que é sumarizada pelo próprio filósofo em uma réplica às objeções (Carroll, 1997). Carroll retoma parte das críticas em *On Criticism* (2009, p. 134-152), que sumarizo aqui com suas respectivas respostas entre parênteses: 1) a intenção do artista não pode violar certas convenções elementares da linguagem (talvez, mas para o intencionalismo moderado a obra deve poder acomodar a intenção); 2) a intenção é transcendente às obras (pelo contrário se pensamos que a própria obra é a maior fonte da intenção); 3) o intencionalismo pressupõe uma continuidade falsa entre o mundo da arte e o mundo das intenções ordinárias, porque lida com sentido da arte como se fosse sentido ordinário (essa tese é hiperbólica – o mundo da arte se relaciona ao menos negativamente com o mundo ordinário – e, de qualquer modo, obras de arte têm uma dimensão comunicativa ou expressiva a que reagimos intuitivamente); 4) o discurso crítico sobre as intenções do artista em geral vai muito além dos discursos dos próprios artistas sobre suas obras (isso é natural porque essa é a especialidade do crítico, que traz para o terreno discursivo o que pode estar dado em terreno extradiscursivo); 5) artistas desconhecem suas intenções (mas não há razão para pensar que elas não possam ser clarificadas no processo criativo); 6) nem tudo que há de valioso em uma obra foi intencionado pelo artista (perfeitamente, mas ele teve que integrar intencionalmente aquele componente 'arbitrário' ou 'inconsciente' em seu processo criativo para dar a obra por encerrada); 7) é a recepção, e não o artista, que confere sentido às obras (isso talvez até valha para certas artes, mas certamente não para todas – artes visuais e arquitetura, por exemplo – e, além disso, essa visão trata toda interpretação como performativa e acaba por fazer ruir a diferença entre a obra e sua interpretação, tornando as interpretações incomparáveis entre si, o que não é nada evidente). Para algumas tréplicas recentes, posteriores a *On Criticism*, cf. Maes (2010), Huddleston (2012) e Puolakka (2013).

Para o filósofo, alguma intencionalidade é condição de toda avaliação crítica porque não se pode atribuir valor artístico a atos puramente acidentais ou ações realizadas como que por reflexo, e que sequer são incorporados retrospectivamente no jogo de intenções de uma obra. Contra os argumentos anti-intencionalistas, Carroll insiste que não se pode confundir intencionalidade artística com intencionalidade discursiva, usualmente considerada seu paradigma, e com um modelo de consciência refletida sobre todos os passos do processo de criação artística. Antes, o filósofo advoga uma variante *moderada* de intencionalismo (*modest actual intentionalism*) segundo a qual o processo de criação envolveria necessariamente alguma agência, que, no entanto, pode se consumar e alterar *durante* o processo criativo.

Em outros termos, Carroll tem toda consciência de que a criação artística envolve contingência, acaso, erro e desvios de percurso que transcendem a agência do artista: um espectro de cores que só se revela no ato de repintura; uma novela que acaba se desenvolvendo em romance durante o processo de redação; uma alteração na melodia e, assim, em toda a estrutura da canção em função de uma modificação posterior na letra; e assim sucessivamente. Para que tenha algum valor artístico, no entanto, é necessário ao menos que esses desvios sejam ratificados *a posteriori*: "Certamente o artista não planejou todo componente de valor da obra de arte previamente. Não obstante, é importante reconhecer que todo componente da obra de arte é tipicamente intencional ao menos no sentido de que o artista ratificou sua presença no produto acabado" (Carroll, 2009, p. 147).

O crítico volta-se para esses atos artísticos e procura julgar seu sucesso ou insucesso a partir do que teria sido intencionado pelo artista no plano estético. Não é exatamente claro se Carroll concebe esses atos artísticos exclusivamente como atos de natureza técnica (referente à própria perícia do artista em seu *métier*), ou também de natureza estilística (relativa a decisões estéticas singulares que compõem cada parte da obra), conceitual (quanto ao projeto ou plano estético amplo da obra) ou de qualquer outro tipo. Tampouco é claro o que singulariza esses atos: por exemplo, conta como um ato artístico uma única pincelada ou o emprego de um certo tipo de técnica de pincelada em uma pintura?[7] De qualquer maneira, deve ser possível discernir e mesmo inventariar o conjunto de atos artísticos que compõem a obra de arte e remetê-los a alguma intencionalidade do criador. Essa intencionalidade oferece ao crítico um horizonte inicial para avaliação do sucesso dos atos artísticos que lhe são correspondentes. E, na medida em que as intenções do artista articulam-se com linguagens, épocas, gêneros, estilos, movimentos e formas do cânone, Carroll

[7] Via de regra, os (ótimos) exemplos elencados por Carroll são de natureza fundamentalmente técnica (Cf. Carroll, 2008, p. 50).

argumenta que elas oferecem também um horizonte de avaliação *comparativo*[8] e mesmo *objetivo* entre obras.

Em alguns exemplos esquemáticos: sendo a sonata e a sinfonia compostas de três partes centradas na exposição, transformação qualitativa do tema através do desenvolvimento [*Durchführung*] e re-exposição do tema, é possível avaliá-las segundo a perícia do compositor em manter a identidade temática através da diferença. Igualmente, um soneto pode ser avaliado pela fluência e naturalidade da linguagem não a despeito, mas justamente *em função* dos contratos métricos e rítmicos altamente restritivos da forma poética. Uma comédia pastelão – um dos exemplos de Carroll – pode ser avaliada segundo o sucesso com que representa trapalhadas dos protagonistas com alto grau de comicidade. Sendo cristalizados nas próprias formas e gêneros, os critérios advindos da categorização das obras possuem de fato algum grau de objetividade. Igualmente, pode-se afirmar que a história da arte foi progressivamente depurando as obras que passaram a desempenhar a função de paradigma no cânone. É por isso que a classificação ou categorização das obras desempenha uma função central na metacrítica da arte de Carroll:

> Assim, se o crítico pode estabelecer objetivamente – isto é, de um modo que é verificável intersubjetivamente – que uma obra de arte pertence a certa categoria e, além disso, que essa categoria ou essas categorias possuem certos propósitos que são melhor atendidos pela posse de certos componentes, o crítico terá os recursos lógicos e conceituais para formular juízos objetivos. (Carroll, 2009, p. 170)

O mérito de *On Criticism* reside não apenas em sua tentativa de revitalização da filosofia da arte como metacrítica e na tentativa de fortalecer a crítica de arte ao esclarecer seus pressupostos e fixar sua área de competência e função. Mais ainda, Carroll pretende afastar toda suspeita de subjetivismo da crítica e muni-la com critérios tendencialmente *objetivos* para seus juízos, o que torna sua empreitada incontornável. Mas, ao associar a objetividade da crítica com os critérios dados pela classificação e categorização, devemos interrogar, em primeiro lugar, em que medida a metacrítica da arte não erige à condição de norma uma determinada (e transitória) conformação histórica tanto dos gêneros e formas quanto do próprio cânone.

Pode-se argumentar – com Theodor W. Adorno (1970, p. 296-334), por exemplo – que a história das formas é, antes de tudo, a história de sua *transformação* operada

---

[8] Essa é também uma das críticas mobilizadas por Monika Bokiniec, que se estende à hipótese de Carroll de que a crítica de arte necessariamente conduz à crítica cultural (crítica entre linguagens e meios): "At this point the clever construction of the argumentation begins to creak: after having argued throughout the book that each category has its own set of success-value criteria, Carroll suddenly realizes that there is a hierarchy of genres or art forms. The thought comes out of nowhere and lacks any grounded argumentation." (2010, p. 111).

pelas obras, e que as obras mais relevantes voltam-se criticamente contra a reificação das formas. Desse ponto de vista, as obras-primas representariam antes *desvios em relação à norma* do que sua ratificação; a tarefa da crítica consiste em registrar esses desvios na norma operados pelas obras e, assim, alterar internamente seus próprios critérios, ao invés de aplicar verticalmente critérios estanques advindos da tradição. Embora Carroll demonstre ter toda consciência do caráter dinâmico dos gêneros e formas (e, com ele, também da crítica), seu modelo metacrítico acaba por sacrificar essa dinâmica em prol de uma hipóstase estanque da norma.[9]

Em termos de ontologia da obra de arte, é preciso avaliar ainda, correlativamente, se a metacrítica de arte carrolliana não precisa ignorar necessariamente o que alguns críticos – como Peter Osborne (2018, p. 83 e ss.), por exemplo – têm apontado como sendo a natureza *nominalista* da arte contemporânea. Trata-se da não correspondência da obra às formas e gêneros legados da tradição e mesmo de sua tendencial implosão pelas obras de arte contemporânea, como é o caso paradigmaticamente de obras transmidiais que sequer podem ser classificadas segundo o quadro de referências do sistema moderno das artes. O exemplo preferido de Osborne é a obra de Robert Smithson (*Ibid*., p. 99 e ss.). O nominalismo estético redunda no fato de que cada obra passa a ser *categorialmente singular* e, com isso, cada uma precisa criar seu próprio sistema de coerência crítica (por exemplo, através de expedientes de serialização). É verdade que Carroll demonstra ter consciência da autocompreensão nominalista (de parte) da arte contemporânea, mas ele a considera fantasiosa:

> Ainda que corajoso e inquieto, o mandamento de que toda obra de arte quebre com sua tradição e reinvente sua forma nunca foi de fato nada mais do que uma fantasia do desejo [*wishful fantasy*]. Ninguém poderia fazer uma obra que rompe completamente seus laços com a tradição, nem ninguém poderia entender uma tal obra. Tanto no lado da recepção quanto da produção, a mente humana simplesmente não funciona desse jeito. A própria ambição de agitar para uma revolução perpétua na arte é uma tradição, a tradição do novo. E o crítico astuto é um adepto de situar novas obras nos subgêneros desse novo século. (Carroll, 2009, p. 95 e ss.)

---

[9] Carter parece apontar para problema semelhante no que concerne à própria mutabilidade da norma em função da história da recepção de uma obra: "Carroll's account of authorial identity seems to work for art with little history of interpretation such as much contemporary art. But what about works of art with a more complex identity, resulting from an accumulated history of interpretation that becomes an important part of the work's identity? Is it possible that a work of art acquires new properties of interest beyond those supplied by the artist as a result of its interpretation over time or in a different cultural setting? If this is the case, might not the object of criticism change over time, requiring that the critic take into account relevant additional external properties it may have acquired?". (2009, p. 422).

Ainda que o diagnóstico de Carroll proceda do ponto de vista descritivo (o que não é evidente e demandaria um tipo de demonstração que ele mesmo não leva a cabo em *On Criticism*), é plena de consequências a decisão teórica de elevá-lo à norma da produção e recepção artística. Privilegiam-se e hipostasiam-se, assim, tendências hegemônicas em detrimento de contratendências que, mesmo que minoritárias no cânone, apontam para problemas prementes da produção artística contemporânea e, com eles, também da crítica de arte. Ao considerar essas tendências (supostamente) minoritárias como irrelevantes e mesmo fantasiosas para a prática crítica na contemporaneidade, pode-se caracterizar a metacrítica carrolliana como estética e criticamente conservadora.

V.

Sintetizemos nossas reflexões. Se é verdade que tanto a filosofia da arte quanto a crítica de arte têm sua origem no período do iluminismo europeu, a articulação entre as duas disciplinas não é evidente e tampouco estável através de sua história. Noël Carroll reativa uma tradição talvez minoritária que concebe a filosofia da arte como metacrítica de arte, definindo-a como uma disciplina reconstrutiva de segunda ordem em relação à prática crítica supostamente existente. Nisso, a metacrítica ou filosofia da crítica adquire um teor normativo em relação à crítica: ela não apenas descreve a prática real, como também apresenta seu dever-ser segundo a norma de racionalidade.

Se essa metodologia garante a especificidade da metacrítica em relação a outras disciplinas não filosóficas do mundo da arte, como a historiografia e a sociologia da arte, ela apresenta simultaneamente o risco de descolamento da prática real que, ao fim e ao cabo, é seu objeto e sua razão de ser. Tanto a sua concepção geral da crítica quanto sua própria doutrina da avaliação a partir da categorização e classificação de obras de arte evidenciam um tal descolamento. Em termos gerais, Carroll tende a erigir à condição de norma e, assim, a hipostasiar certas conformações históricas e transitórias da prática crítica, do cânone e da ontologia da obra de arte. Assim, sua metacrítica da arte arrisca se converter em uma teoria abstrata da crítica pouco equipada para a prática crítica e a produção artística contemporânea.

Paralelamente, dela se pode depreender algumas indicações para uma metacrítica de arte reformada. Ao invés de hipostasiar uma certa configuração da crítica e do cânone como norma invariante, seria preciso afirmar, desde suas decisões teórico-metodológicas fundamentais, sua historicidade. A norma pode se dar enquanto norma em um certo horizonte histórico restrito; o que se altera com sua referência explícita a esse

horizonte é a sua autocompreensão e o estatuto conferido a ela pela metacrítica (ambos transitórios). Tratar-se-ia, por certo, de enfraquecer um pouco a natureza da norma, mas sem tampouco negá-la pura e simplesmente enquanto norma.

Com isso, a filosofia da arte como metacrítica se abre a um diálogo interdisciplinar mais estreito com as demais disciplinas do mundo da arte, sem necessariamente alterar sua especificidade metodológica (ainda que historicizada). O mesmo vale para tendências estéticas contra-hegemônicas que perturbam a ontologia da obra de arte tradicional – aberta à classificação e categorização pelo cânone –, como é o caso das obras transmidiais. Se um horizonte relevante da arte contemporânea é de fato o nominalismo estético, a metacrítica de arte deve se voltar a ele não como tendência minoritária negligenciável, mas como oportunidade crítica. Justamente, o nominalismo estético permite à metacrítica encarar de frente a sua incontornável fragilidade normativa e mergulhar na obra como singularidade.

Evidentemente, trata-se aqui de indicações a serem desenvolvidas em trabalho posterior. Por fim, é importante reiterar os inegáveis méritos da metacrítica carolliana: a clareza e consistência da exposição; a revitalização da metacrítica da arte como discurso específico do mundo da arte; sua tentativa de fixar a área de competência e a função da crítica de arte; e sua contundente crítica ao subjetivismo na crítica de arte.

Bibliografia

Adorno, T. (1970). *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bokiniec, M. (2010). "Book Review: Noël Carroll, On Criticism". *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, v. 47, n. 3, 2010, p. 105-111.

Bürger, T. (2017). *Theorie der Avantgarde*. Göttingen: Wallstein.

Butt, G. (ed.) (2004). *After Criticism*: *New Responses to Art and Performance*. Londres: Blackwell.

Carroll, N. (1993). "Art, Intention and Conversation". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 51, n. 2, p. 245-52.

_____. (1997). "The Intentional Fallacy: Defending Myself". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 55, n. 3, p. 305-309

_____. (2009). *On Criticism*. New York and London: Routledge.

Carter, (2009). "Carroll, Noël: On Criticism". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 67, n. 4, p. 421-3.

Danto, A. (2014). *O descredenciamento filosófico da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica.

Dickie, G. (2001). *Art and Value*. Oxford: Blackwell Publishers.

Elkins, J. (2003). *What Happened to Art Criticism?* Chicago: Prickly Paradigm Press.

Elkins, J.; Newman, M. (ed.) (2008). *The State of Art Criticism*. Londres: Routledge.

Forceville, C. (2009). "Book Review: On Criticism by Noël Carroll". *Language and Literature,* v. 18, n. 4, p. 405-408.

Foster, H. et al. (2002). "Round Table: The Present Conditions of Art Criticism". *October*, v. 100, p. 200-228.

Huddleston, A. (2012). "The Conversation Argument for Actual Intentionalism". *The British Journal of Aesthetics*, v. 52, n. 3, p. 241-256

Kristeller, P. O. (1980). *Renaissance Thought and The Arts. Collected Essays*. Princeton: Princeton University Press.

Maes, H. (2010). "Intention, Interpretation, and Contemporary Visual Art". *British Journal of Aesthetics.* v. 52, n. 3, p. 241-256.

Osborne, P. (2013). *Anywhere or Not At All*: *Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso.

Puolakka, K. "Discussion on 'Criticism and Interpretation' by Noël Carroll". *Sztuka i filozofia* (Varsóvia), n. 42, p. 7-20.

Rubinstein, R. (2003). "A Quiet Crisis". *Art in America*, v. 91, n. 3, p. 39-45

Pucciarelli, D. (2018). "Da Teoria estética à Inestética: Conceito e função da estética em Adorno e Badiou". *Dois Pontos*, v. 15, n. 2, p. 23-31.

10.11606/issn.2318-8863.discurso.2023.215688

Arquitetura reflexiva entre expressão e desenho na estética de Kant

Miguel Gally
UnB

RESUMO

Este artigo pretende expor e ampliar de que modo a arquitetura bela ou reflexiva pensada por Immanuel Kant inclui uma crítica à tradição vitruviana. Partindo das interpretações de Paul Guyer (1977, 2011) sobre um sentido de expressão e do lugar histórico assumido por Kant na filosofia da arquitetura, tentaremos incluir nesse debate a importância teórica do projeto arquitetônico (desenho), visando, com isso, uma compreensão mais ampla da arquitetura reflexiva.

PALAVRAS-CHAVE

Kant; arquitetura; estética; expressão; desenho.

ABSTRACT

This paper aims to present and explore in which way beautiful or reflexive architecture, as thought by Immanuel Kant, includes a critique of the Vitruvian tradition. Starting from Paul Guyer's interpretations (1977, 2011) about the meaning of expression and the historical role played by Kant inside the philosophy of architecture, we will try to add to this discussion the theoretical importance of the architectural project (design), intending to understand at greater length the reflexive architecture.

KEY WORDS

Kant; architecture; esthetics; expression; design.

Introdução

Na filosofia da arte e da arquitetura, o termo "expressão" remete, *grosso modo* e levando em conta sua etimologia, a uma relação de identidade ou proximidade entre duas instâncias separadas, das quais uma é interna e outra é externa. Expressar é pôr para fora isso que está dentro: objetivando, tornando algo consciente ou mais claro para si e/ou para outros. Essa visão bastante vaga é pressuposta, entre outros, por Hans Ulrich Gumbrecht (2001, p. 653-4), que entende ter "expressão" [*Ausdruck*], dentro de sua curta história enquanto conceito filosófico (c. 250 anos), pelo menos dois sentidos: a) um mais específico, extremamente importante para as artes e que inclui um agente comunicativo consciente em batalha contra o *medium* para objetivar seu estado de consciência; e b) outro, mais geral, que remete a um sentido voltado para uma estética do cotidiano, a um pôr para fora quase involuntário presente em qualquer ato comunicativo: quando dizemos que alguém expressa bom gosto com sua roupa, ou que expressa sua angústia na opinião que emite etc.

Seja no uso mais específico, seja no uso mais geral, perguntar por quais propriedades são expressas na externalização ou na objetivação de propriedades internas que lhe deram origem parece fazer algum sentido. Entretanto, quando nos deparamos com a possibilidade da *expressão de ideias estéticas*, como pensada por Immanuel Kant, ficamos mais inseguros em conectar, nesse contexto, o externo ao interno (ou vice-versa) e a pergunta por aquilo que ideias estéticas expressam se transforma numa questão quase sem respostas. Isso porque o conteúdo expressado não se apresenta de maneira determinada; ou seja, há um conteúdo (uma intenção, uma regra etc.) que não pode nem deve ser revelado. Para Paul Guyer, essa condição indeterminada apontaria para uma espécie de pré-história do paradigma da expressão dentro da filosofia das artes, sendo já o início da superação do paradigma vitruviano, no caso da filosofia da arquitetura. Nossa hipótese é a de que essa superação pensada por Guyer passaria, ainda, pela defesa da primazia do desenho, que constituiria um paradigma intermediário dentro da filosofia da arquitetura, fornecendo as condições para ver o objeto arquitetônico como expressão a partir do desenho, leia-se, do projeto arquitetônico, e permitindo que se experimente espaços construídos como se fossem espaços desenhados.

Para dar conta dessa discussão, pretendemos fazer um breve recuo, expondo a ligação entre ideia estética e expressão, tal como surge na *Crítica do juízo (Kritik der Urteilskraft,* doravante *KU)*, e explorando que tipo de *relação* é defendida dentro mesmo da compreensão de "expressão". No ponto seguinte, apresentaremos a leitura oferecida por Guyer, em 1977, sobre a ideia estética, que cobre tanto a natureza quanto a arte; assim como aquela de 2011, quando então defende que Kant teria um lugar de destaque na filosofia da arquitetura por antecipar o paradigma da expressão.

Na sequência, abriremos um diálogo no sentido de propor que, ao invés de somente antecipar o que viria a ser o paradigma da expressão, como defende Guyer (2011), Kant o faz – enfatizaremos esse ponto explorando nossa hipótese central – recorrendo a algo não menos importante, que é pensar a arquitetura enquanto desenho. Embora não faça a vinculação entre desenho e projeto arquitetônico, Kant, ao privilegiar o desenho na e da arquitetura, segue na contramão da tradição vitruviana, que concebe essencialmente a arquitetura como arte de construir. Dessa maneira, seria possível pensar a introdução do paradigma da expressão a partir de uma compreensão de arquitetura que já não era mais simplesmente aquela da arte de construir, como pensara Vitrúvio e toda uma tradição que o sucede na modernidade, entre eles Christian von Wolff, mas sim, a partir de uma compreensão de arquitetura como arte de desenhar. Isso implicaria apreciar objetos arquitetônicos *como se* fossem projetos e projetos *como se* fossem obras arquitetônicas construídas tendo em mente o desenho de tais obras.

Ideia estética e expressão

Dizíamos, portanto, que a pergunta por aquilo que propriamente é expresso nas ideias estéticas parece ser uma questão sem respostas, pelo menos sem respostas fáceis, o que se explica porque sabemos que na estética crítica de Kant a intenção (interno) – seja o fim, a regra, o uso – não se mostra (externo) explicitamente na produção das artes belas (Kant, 1905, §45, B180, V306/307).[1] É nesse contexto, ao mesmo tempo concebendo as artes belas como livres e exigindo liberdade na recepção da natureza, que a beleza será definida por Kant como "expressão de ideias estéticas" ["*Ausdruck ästhetischer Ideen*"] (*Ibid.*, §51, B204, V320). Vejamos isso mais detidamente a partir do contexto de sua estética da recepção.

Embora a intenção esteja necessariamente presente na produção das artes belas, cabe a quem julga desinteressar-se nesse fim; na natureza bela, embora não haja intenção em sua produção, imaginamos haver uma – e somente assim a conformidade a fins estética, o princípio mesmo do ajuizamento do belo seria, digamos, ativado. Nesse contexto, Paul Guyer faz uma observação (1977, p. 68-70) muito importante sobre esse lugar da intenção na arte e na natureza quanto à sua vinculação com o tema da expressão. Ele sustentou que, se na natureza, mesmo bela, não há

[1] Por se tratar de um texto de uso recorrente nos estudos kantianos e com muitas traduções ao redor do mundo (em português: Kant, 1994, 2016), algumas conflitantes entre si, optamos por incluir, a cada referência: o parágrafo; a paginação da segunda edição usada por algumas edições (Kant, 1994, 2001), antecipada por um B; e a página do texto estabelecido pela edição Academia real prussiana de ciências (Kant, 1905), precedida do algarismo romano V, correspondente ao volume (5) dessa edição, no qual se encontra a *Crítica do Juízo* (KU). As traduções serão de nossa autoria.

intenção em seus produtos, deve-se pensar em quando, a partir dela, se *ocasionam* ideias estéticas, enquanto em produtos da arte, por causa da presença necessária da intenção, as ideias estéticas fariam parte da própria produção da arte bela. Em nenhum dos casos tal intenção pode ser determinada, sob o risco de se perder ou interromper a experiência estética do tipo livre, que implica uma comparação incessante de representações.

Ao insistir na equivalência entre natureza bela e arte bela levando em conta a equivalência entre a expressividade presente quando se ocasionam ideias estéticas e quando se expressam ideias estéticas, Guyer parece se distanciar do conceito de expressão enquanto ligação por proximidade ou identidade entre interno e externo, mas, no fundo, ele está se baseando naquele jogo próprio das faculdades de conhecer, pano de fundo epistemológico da comparação de representações que fundamenta a experiência estética. Resumindo o argumento de Guyer, o que acontece tanto na recepção do gosto reflexivo (frente à natureza e às artes), quanto na produção das belas artes pelo gênio, é que, seja expressando, seja ocasionando ideias estéticas, se ativa uma relação entre as faculdades de conhecer, aquela que nunca produz conhecimento.

Relembremos o argumento de Kant mais detalhadamente. Quando ele pensa em ideia estética, ele tem algumas referências. A ideia estética não é uma ideia da razão, porque é uma representação da imaginação conforme a fins, sendo que nenhum fim (leia-se conceito) a determina, enquanto a ideia da razão é um conceito para o qual não pode haver um correspondente empírico. A ideia estética, assim, livre de conceitos determinados, não é tampouco a *ideia estética normal*, aquela ideia que, embora seja também uma intuição vinculada à imaginação, é a da média aritmética, obtida intuitivamente e sem cálculo, por comparação de outras intuições da mesma classe de objetos.

A ideia estética também não é um *ideal de beleza*, porque um ideal pressupõe um conceito (Kant, 1905, §17, B53, V231). O que está em questão na ideia estética, portanto, é aquela relação de conformidade a fins ou a consciência da forma da finalidade sem qualquer fim determinado [*Zweckmässigkeit* (…) *ohne allen Zweck*], (*Ibid.,* §11, B35, V221), que vincula a uma intuição da imaginação variados conceitos, dando muito a pensar nesse esforço reflexivo.

Entender, assim, a arquitetura bela como expressão de ideias estéticas requer um conceito mais amplo de expressão, um pouco diferente daquele do início de nossa exposição, porque a estética kantiana, como se sabe, não comporta um fim determinado nesse algo que é expresso; nem pressupõe uma existência externa como suficiente, porque a existência no espaço da forma ou figura do objeto constitui apenas

uma provocação (nunca sendo a causa), embora decisiva para ativar o jogo livre das faculdades de conhecer (*Ibid.*, §12, B36/37, V222).

Quando, tendo em mente o belo, nos deparamos com a expressão de ideias estéticas, parece estar em evidência a expressão de uma relação experimentada necessariamente desde uma interioridade, mas ligada ao jogo das faculdades, entre a legalidade do entendimento e a liberdade da imaginação. Ou seja, esse "expressar-se", agora colocado de volta nos termos mais consolidados pela tradição, seria uma exteriorização de uma relação – daí sua indeterminação. Com isso, acredito que podemos entender melhor a estratégia de Guyer quando pensamos essa interioridade em termos de uma relação, ela mesma a ser exteriorizada. Guardemos isso um pouco.

Arquitetura e expressão

Mais recentemente, Guyer observa a peculiaridade da posição de Kant dentro da história da filosofia da arquitetura ao se dar conta de que ele inauguraria aí, de algum modo, a inclusão do conceito de expressão. Ele, então, partindo dos modos pelos quais tal filosofia é tratada por pensadores da arquitetura e filósofos, concebe um período que vai da compreensão vitruviana da arquitetura, que remonta do século I a.C. a Kant, e um outro período que começa imediatamente após Kant (Guyer, 2011, p. 8). O que marcaria, segundo ele, a divisão entre esses modos de definir a arquitetura é que, ora ela não é entendida como expressão, e sim enquanto equilíbrio entre função/uso e decoração/beleza/agradável, como veremos a seguir; ora ela é claramente tematizada como expressão, pensando nos casos, entre outros, de Hegel, Schopenhauer e Schelling. Kant estaria justamente no meio dessas duas tradições, segundo Guyer, porque defende a arquitetura como expressão, mas não segundo uma determinação específica, como ficaria marcado na história subsequente da estética.

Lembremo-nos que, na arquitetura[2], para Kant, a destinação ou o uso estão inevitavelmente presentes enquanto intenção (Kant, 1905, §51, B207, V322). E é isso que impede Kant de ser visto na filosofia da arquitetura como um autor que pensa a arquitetura esculturalmente, como simples expressão, sem levar em conta o uso e seu caráter público, observação crítica feita por Saville (1993, p. 164). Mas nem por isso a arquitetura deixa de poder ser vista como expressão de uma ideia estética, ainda com Kant. Isso acontece porque a arquitetura bela está na fronteira com as

[2] Embora o termo usado por Kant para se referir à arquitetura na *KU* seja *Baukunst* que, traduzido literalmente, diz "arte de construir", no uso cotidiano, já em sua época, tratava-se de um termo equivalente a *Architektur*. É importante lembrar que Kant também se refere à *Architektur*, mas quando discute a dimensão sistemática do pensamento enquanto uma arquitetônica da razão pura [*Architektonik der reinen Vernunft*] (1905, Bd. III, p. 538 ss).

artes mecânicas em geral (Kant, 1905, §44, B177/178, V305), por causa da forte presença do uso enquanto seu fim. Sabemos, ainda, que toda arte precisa ter uma intenção pensada por quem a produz, e o gênio entra em cena justamente nesse momento, minimizando sua obviedade.

A escolha pela arquitetura é, portanto, fundamental aqui para entender a peculiaridade dessa compreensão de expressão vinculada à ideia estética, porque se a intenção aqui é um uso/serventia mais do que qualquer outra coisa, como não considerá-lo central no ajuizamento da arquitetura bela? Isso é tão grave que Kant acredita poder acontecer mesmo um impedimento da relação estética desinteressada e reflexiva nesses casos (*Ibid.*, §51, B208, V322). Por outro lado, não podemos esquecer que estamos diante de uma estética da recepção e que o espectador é responsável por sua experiência estética: "um juízo de gosto seria puro tendo em vista um objeto de fim interno determinado somente se aquele que julga ou não tivesse nenhum conceito desse fim *ou se abstraísse* dele em seu juízo" (*Ibid.*, §16, B52, V231, grifo nosso). Ou seja, mesmo nesse caso extremo, na presença de um fim ou intenção não tão implícitos, como o uso ou a função desse objeto arquitetônico, um juízo de gosto reflexivo continuaria possível através dessa elevada e treinada capacidade de abstração presente no julgar desinteressado, que remeteria àquela comparação de representações possíveis presente na ideia estética.

Partamos do pressuposto, por enquanto, de que é realmente possível aquilo que Kant deixa entrever enquanto sendo uma *arquitetura reflexiva* (AR), aquela que tem seus usos ou funções abstraídos. Mas isso significaria o seguinte: ela expressa uma ideia estética sem abrir mão do uso (fim), e mais, tendo o uso como igualmente essencial. Para continuar, precisamos recuar um pouco e supor também a possibilidade de uma *arquitetura eficiente ou boa* e de uma *arquitetura agradável*, já que as artes são divididas por Kant em arte estética agradável (AA), arte estética livre (AR) e arte não-estética mecânica (AE) (*Ibid.*, §44, B177/178, V305). Desse modo, poderia haver dentro do mundo da arquitetura, interpretando Kant – essa é uma sugestão nossa (Gally, 2014) –, três tipos equivalentes: a *arquitetura eficiente ou boa* pensada como arte mecânica; a *arquitetura agradável* como arte estética não livre; e a *arquitetura reflexiva* como arte estética livre.

Vitrúvio, Kant e o desenho

Comparemos isso com Vitrúvio (c. I a.C.) e sua herança no mundo ocidental para a filosofia da arquitetura, já que suas ideias ainda estavam em discussão na época de Kant, sobretudo através de Wolff (1710, §1, 4, 8, 9) e seus seguidores, e serviram para a leitura feita por Guyer para situar Kant na história da filosofia da arquitetura.

Nesse que é o primeiro tratado escrito de arquitetura do ocidente, *Da Arquitetura,* Vitrúvio recomenda observar três princípios (1931, livro I, cap. 3, p. 35): *firmitatis*/o da durabilidade [*strength*]; *utilitatis*/o da função [*utility*]; e *venustatis*/o da beleza [*grace*]. Os princípios *utilitatis* e *firmitatis* são codependentes, desde que possam ser enquadrados como propriedades daquilo que estou chamando de arquitetura eficiente, ou seja, cumprindo um propósito bem definido sendo uma obra durável. Por outro lado, a arquitetura agradável vincular-se-ia apenas à sensação de conforto, suavidade, inventividade da imaginação etc. que a existência da obra arquitetônica pode provocar via tato, em virtude da sua aparência externa ou da divisão interna do objeto construído, pensando na luminosidade, na ventilação, eventualmente na privacidade etc. O que queremos mostrar, reforçando o que Guyer pesquisou e descobriu (2011), é que Kant pode sim estar dialogando, até mais radicalmente, com toda tradição vitruviana da filosofia da arquitetura. Vejamos esse ponto de contato entre Kant e Vitrúvio com mais cuidado.

O que Vitrúvio pensa como sendo arquitetura passa por um equilíbrio entre arquitetura eficiente e arquitetura agradável, se pudéssemos traduzir suas ideias em termos kantianos, uma arquitetura equilibradamente durável, bem planejada e agradável de estar e ver. Mas fundindo de tal modo essas características que o princípio *venustatis* passa a ser entendido como o da sensação de prazer ligada à proporcionalidade e à simetria das formas. Ou seja, a tradução estabelecida para o português de *venustas* enquanto "beleza" (Vitrúvio, 2006, p. 82) segue a visão propriamente vitruviana que privilegia a integração simétrica enquanto fonte de prazer do belo. Embora se saiba que *venustas* remete originariamente, enquanto derivado de Vênus, divindade do amor sexual, à qualidade do que possui ou excita amor sexual, sendo algo desejável, amável, gracioso etc. (Ernout et al., 2001, p. 722) – daí a possibilidade de entendê-la como beleza física (Durand, 1934, p. 1.657) –, o termo *venustas* é relativo, originariamente, ao prazer que não pressupõe necessariamente conceito, ao prazer da sensação sem regra.

Das Vergnügen é uma tradução para *venustas* (Georges, 1880, p. 3064), exatamente o termo que Kant usa (1905, §3, B10, V207) para aquilo que entende ser o sentimento de prazer relativo ao agradável [*Angehemen*] (*Ibid.*, §3, B7, V205) e que foi traduzido por Valério Rohden, justamente por isso, como "deleite" (Kant, 1994, p. 52). No entanto, para Vitrúvio, a simetria é que é a fonte desse prazer, ou seja, faria parte, dentro do vocabulário kantiano, do prazer do bom, que depende de um conceito (*Ibid.*, §4, B10, V207). Desse modo, os três princípios vitruvianos terminam constituindo um ideal da arquitetura com forte apoio na racionalidade matemática, o que provocou o próprio Wolff a desenvolver sua filosofia da arquitetura (cf. Gally, 2016).

Por sua vez, o que Kant entende como arquitetura reflexiva não encontra correspondente no pensamento de Vitrúvio, porque Kant relaciona a imediatidade (do agradável) e a mediatidade (do bom), não o bom e o agradável fundidos um no outro, como o fez Vitrúvio. Na arquitetura reflexiva, abre-se mão tanto da percepção meramente sensível quanto de um conceito determinado, quando Kant sugere ser a percepção refletida a novidade do belo. Assim, ela é imediata porque o que eu sinto somente eu posso sentir e ninguém pode fazê-lo por mim (autonomia), e é mediata porque sinto isso por causa do jogo das faculdades, cuja presença potencial pressuposta nos outros me permitiria esperar ou reivindicar uma concordância universal com meu juízo. Isso, evidentemente, sempre do ponto de vista da recepção da obra. E para tentar pôr Kant em diálogo com Vitrúvio, como provocou Guyer através de uma grande narrativa histórica, precisamos ainda retomar como é que o artista-arquiteto se relaciona com esse pressuposto do gosto, explorando melhor aquela compreensão kantiana ampla para o termo expressão.

Para Kant, sabemos, na arte bela, a intenção (fim, regra, uso) não transparece se esta for feita pelo gênio, aquele que seria o único responsável pela produção da arte bela. O gênio (arquiteto) em Kant tem a tarefa de, ao expressar uma ideia estética com sua obra, oferecer um ponto de partida para uma experiência de liberdade – daí não poder surgir de modo óbvio naquilo que produz, embora saibamos que pela abstração esse obstáculo sempre possa ser superado. Assim, ele precisa gerar as condições para provocar a imaginação a notar, sempre que possível, de outra maneira aquela forma que, intuída pela percepção dos sentidos, seria habitualmente determinada pelo entendimento. Ou seja, o gênio arquiteto expressaria a possibilidade de uma relação através dessa provocação, não um conteúdo específico.

Talvez pudéssemos colocar tal relação nesses termos mais gerais: a expressão de uma ideia estética é a expressão de uma relação marcada por uma indeterminação necessária entre o que tal obra é (ou para que serve) e o que ela pode ser (ou para que pode servir), sem que isso que ela seja iniba a busca pelo que ainda poderia ser, e sem que o que ela poderia ser contradissesse isso que é em sua forma. Se isso estiver certo, então a expressão de tal relação poderia ser vista como o próprio exercício do livre jogo das faculdades, ou seja, de uma liberdade estética ausente tanto na arquitetura mecânica (ou eficiente) quanto na arquitetura agradável.

E para que isso funcione, acreditamos, e aqui chegamos ao ponto mais central e conclusivo, é preciso pensar a arquitetura como *arte de desenhar, de projetar*, e não como arte de construir, algo que Guyer não observou. Ainda estamos diante da superação do paradigma vitruviano, como sugeriu Guyer, mas enfatizando não a expressão de uma obra construída ou executada, mas de um projeto, pensando ele mesmo também como uma relação potencial (por exemplo, entre o que é imaginado e o que pode

ser executado caso venha a ser construído; entre seus usos possíveis sem que nenhum deles prevaleça sobre outro etc.) e não como mera forma estática do desenho.

O ponto central do nosso argumento, portanto, é que se expressão é uma relação entre duas dimensões distintas, uma interna e outra externa, então passo a ter uma dificuldade a mais quando penso que em Kant é também a possibilidade de uma relação que está numa das duas dimensões. Mais uma vez: quando expresso algo, eu me esforço em relacionar duas instâncias; porém, quando eu expresso uma relação (leia-se, através de um projeto arquitetônico), não posso esperar que o contato entre essas duas instâncias aconteça da mesma maneira.

A dificuldade que encontramos quando vamos falar desse mistério que é a expressão de ideias estéticas na arquitetura talvez seja minimizada se a pensarmos como arte de desenhar. Ou seja, a intransponibilidade do uso na arquitetura assumida por Kant não interfere, ou interfere menos, na experiência estética reflexiva se pensarmos na arquitetura em termos de projeto (desenho), e não em termos de uma arte de construir.

Se este caminho iniciado aqui estiver correto, a posição importante de Kant não é apenas por ele ser uma porta de entrada histórica para o tema da expressão na filosofia da arquitetura posterior ao idealismo transcendental, como pensou Guyer. Isso porque poderia ser tão somente a retomada de uma questão já presente em *De Re Aedificatoria* de Leon Alberti (Brandão, 2000, p.197-228), e provavelmente também na arquitetura gótica, como mostra Panosfky (2001). Se não direta e explicitamente, certamente a noção de expressão já aparecia com algum destaque. No primeiro caso, como expressão da *concinnitas*. No segundo, como expressão do rigor metodológico, como o próprio Wolf tentou adaptar para seu racionalismo. Isso, entretanto, não pretende invalidar o argumento de Guyer, mas complementá-lo, porque Guyer estava atento tão somente à presença tematizada e explícita da expressão como princípio de explicação da arquitetura.

A posição importante de Kant parece estar ligada, assim, não somente à descoberta de uma maneira diferente e ampla de compreender "expressão", sendo uma maneira de tratar "expressado" tendo como referência uma relação. Tal ideia, dentro da filosofia da arquitetura, nos remeteria também ao lugar intermediário pressuposto da arte de projetar ou desenhar, entre a arte de construção e arte como expressão.

Pensando aqui o projeto como libertação para atividade criadora arquitetônica, Kant se aproximou do trabalho de Étienne-Louis Boullée (1728-1799). Esse arquiteto pensador expôs em 1799, num manuscrito que permaneceu inédito no acervo da Biblioteca Nacional da França (BnF) até o século XX, uma radicalização da arquitetura pensada como arte de desenhar, a qual não precisaria mais ser executada ou tornar-se obra construída para poder ser experimentada como arquitetura. Essa

postura parece ser a conclusão de uma importância dada ao desenho, inicialmente no Renascimento a partir da descoberta das técnicas de perspectiva, passando pelas discussões entre os clássicos Claude Perrault e Nicolas-François Blondel, no século XVII, sobre a legitimidade das formas arquitetônicas para construir e sua (des)vinculação com o passado classicista. Foi com isso que se abriu uma via de radicalização da importância dada ao desenho na arquitetura. É dentro desse contexto, já na segunda metade do século XVIII, que Étienne Boullée, em *Architecture. Essay on Art*, inicia seu livro provocando a tradição vitruviana da seguinte maneira:

> O que é arquitetura? Devo me juntar a Vitrúvio definindo-a como sendo a arte de construir? Não, porque há um flagrante erro nessa definição. Vitrúvio confundiu o efeito pela causa. (1976, p. 83, tradução nossa)

O que Boullée reforçava, de maneira transparente e bastante consciente, era que a concepção projetual e o planejamento da obra são essencialmente a própria arquitetura; sendo isso, para ele, mais importante do que a execução mesma, enquanto propósito e efeito do desenho. Daí poder ser arquitetura uma arte de desenhar no sentido de ser uma arte de projetar construções segundo formas, porque seria sua causa.

Para Kant, entretanto, não se tratava de suprimir a condição de obra construída: bastaria que a arquitetura fosse ajuizada como se fosse uma "figura [*Gestalt*] no espaço" (§14, B42, V225), seja enquanto obra construída seja enquanto projeto:

> Na pintura, na escultura, e em todas as artes plásticas, na arquitetura, na jardinagem, desde que sejam artes belas, é essencial o desenho [*Zeichnung*], no qual não o que deleita [*vergnügt*] na sensação, mas sim o que apraz por sua forma constitui o fundamento de todo o projeto [*Anlage*] para o gosto (*Ibid.*, §14, B42, V225).

Essa apologia do desenho enquanto ponto de provocação para a experiência estética nos faz pensar numa figura dinâmica no espaço desenhado, como é o projeto arquitetônico, porque se mostraria como uma provocação suficientemente abstrata para manter o jogo reflexivo que sustenta a experiência estética do belo. Curiosamente, Kant usa *Anlage* para se referir ao plano da teoria do gosto que tem no desenho e na forma seu ponto de partida fundamental, um uso metafórico com origem no vocabulário arquitetônico da época (Mozin et all, 1823, p. 45), sendo sinônimo de *Entwurf* e *Plan*, enfim, de projeto.

Conclusão

Resumindo nosso percurso, pretendemos expor e deixar mais claro, com e contra Paul Guyer, no sentido de ampliar suas descobertas, que a importância de Kant está

ligada a uma maneira de conceber "expressão" a partir da exteriorização de uma relação, e não de um conteúdo, e que a contextualização dessa invenção dentro da filosofia da arquitetura nos remeteria ao lugar intermediário pressuposto da arte de projetar ou desenhar espaços na filosofia da arquitetura, ou seja, entre arte de construir e a expressão como paradigma da arquitetura. Com isso, a superação atribuída por Guyer a Kant deveria também ser confrontada pela defesa da primazia do desenho. O que, por sua vez, forneceria as condições para ver o objeto arquitetônico como expressão, mas a partir do desenho, permitindo também que se experimentem espaços construídos como se fossem espaços desenhados e vice-versa.

Bibliografia

Boullée, É. (1976) "Architecture. Essay on Art" In: Roseneau, H. *Boullée & Visionary Architecture*. Trad. Helen Roseneau. Londres: Academy Editions, p. 83-116.

Brandão, C. (2000) *Quid Tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

Durand, R. (1934) *Dictionnaire illustre Latin-Français*. Paris: Félix Gaffiot.

Ernout, E.; et al. (2001) *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck.

Gally, M. (2016) "Reflexões entre estética e filosofia da arquitetura a partir de I. Kant e Ch. Wolff". In: Damião, C. et al. *Confluindo tradições estéticas*. Goiânia: Ricochete, p. 83-98.

_____. (2014) "Estética das arquiteturas entre fantasia, eficiência e reflexão: Estudos sobre Kant e Oscar Niemeyer". In: Peixoto, E.; Dernt, M. F. (orgs.). *Arquitetura, estética e cidade: questões da modernidade*. 1ª ed. Brasília: Editora FAU/UnB, p. 150-167.

Georges, K. E. (1880) *Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch*. Leipzig: Hahnsche Verlag.

Gumbrecht, H. (2001) "Ausdruck". *Aesthetische Grundbegriffe: historisches Woerterbuch in sieben Bänden (Hrsg. Karlheinz Barck et al)*. Stuttgart/Weimar: Metzler, p. 653-662.

Guyer, P. (1977) "Formalism and Theory of Expression in Kant's Aesthetics". *Kant-Studien*, v. 68, p. 46-70.

_____. (2011) "Kant and Philosophy of Architecture". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 69, p. 7-19.

Kant, I. (1994) *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. V. Rohden e A. Marques. Rio de Janeiro: Forense.

_____. (2016) *Crítica da faculdade de julgar*. Trad. Fernando C. Mattos, Petrópolis: Vozes.

_____. (2001) *Kritik der Urteilskraft* (KU). Hamburg: Felix Meiner.

_____. (1905) *Kants Gesammelte Schriften*, Bänden III, V. (Hrsg. Von der Königlichen Preussischen Akademie). Berlim; Leipzig: Walter de Gruyter.

Panofsky, E. (2001) *Arquitetura gótica e escolástica: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média*. Trad. Wolf Hoernk. São Paulo: Martins Fontes.

Saville, A. (1993) *Kantian Aesthetics Pursued*. Edinburgo: Edinburgh University Press.

Mozin, D. J.; Biber, J. Th; Hoeler, M. (1823) *Neues vollstaendiges Woerterbuch der deutschen und franzoesischen Sprache*. Sttutgart; Tuebingen: J.G. Cotta Buchhandlung.

Vitrúvio, M. V. P. (1931) *On Architecture/De Architectura*. Trad. Frank Granger. Cambridge: Harvard University Press.

_____. (2006) *Tratado de arquitetura*. Trad. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes.

Wolff, C. (1710) "Anfangsgründe der Baukunst. Der erste Theil, von den allgemeinen Regeln der Baukunst". *Der Anfangsgründe aller mathematischen Wissenschaften – Erster Theil, welcher einen Unterricht von der mathematischen Lehrart, die Rechnenkunst, Geoetrie, Trigonometrie, und Baukunst in sich enthalt*. Halle: Saale, Bd. 1, p. 273-373. Acesso em 31/03/23. Disponível em: https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/wolff_anfangsgruende01_1710?p=405.

10.11606/issn.2318-8863.discurso.2023.215689

Ouvir, sentir e compreender: sobre o papel das emoções na experiência estético-musical

Gerson Luís Trombetta
UPF

RESUMO

O artigo examina o papel das emoções na experiência com a música (instrumental), desenvolvendo três teses básicas: 1) a música pode ser considerada como um "texto narrativo", que realiza um modo específico de engajamento; 2) as emoções aparecem na experiência musical basicamente de duas formas: como expressão (ou "clarificação"), onde o agente psicológico portador de tais emoções é a *persona* musical, e como algo que deve constituir a experiência do ouvinte; 3) as respostas emocionais do ouvinte constituem um processo ativo e necessário para o preenchimento das "lacunas" da narrativa musical e compõem decisivamente o processo de compreensão da obra musical.

PALAVRAS-CHAVE

música; emoções; narrativa; compreensão; teoria da recepção.

ABSTRACT

The article examines the role of emotions in the experience with (instrumental) music, developing three basic theses: 1) music can be considered as a "narrative text", which performs a specific mode of engagement; 2) emotions appear in the musical experience basically in two ways: as expression (or "clarification"), when the psychological agent carrying such emotions is the musical *persona*, and as something that should constitute the listener's experience; 3) the listener's emotional responses constitute an active and necessary process for filling in the "gaps" of the musical narrative and decisively compose the process of understanding the musical work.

KEY WORDS

music; emotions; narrative; understanding; reception theory.

A capacidade humana de experimentar/ouvir sequências de sons é o que garante sentido à música. Tais sequências não possuem um conteúdo representacional imediato, como uma figura (na pintura), a descrição de uma cena (na literatura) ou a imitação de um evento histórico (no teatro). Ouvir uma melodia, um ritmo, um acorde ou uma cadência é, em cada caso, estar consciente de uma forma de sons. Objetivamente falando, a obra musical é uma estrutura de sons e, se a obra é valorizada como música, o que se valoriza não é separado da composição dos sons. Por consequência, o valor da música é inerente às formas de som que compõem a música e está intimamente ligado à compreensão da sua estrutura. Entretanto, como destaca Budd (2003, p. ix), ainda que o valor da música seja especificamente musical, supondo um ato compreensivo da forma sonora, e embora a música seja, por essência, uma arte abstrata (por não representar ou referir-se diretamente a algo no mundo físico), seria um erro deduzir que a experiência com a música não se relaciona com o "não-musical".

Além de ouvir e identificar sequências sonoras, nossa experiência musical é também acompanhada por associações diversas e por vivências emocionais. Determinado trecho de uma sonata, por exemplo, pode ser associado a um momento feliz da vida, desencadeando um sentimento de nostalgia. A simples lembrança de um tema musical pode despertar tristeza ou medo, por estar ligada a um momento traumático. Como não mencionar os efeitos intensos que o segundo e o quarto movimento da Nona Sinfonia de Beethoven desencadeavam nas emoções de Alex DeLarge, no clássico "Laranja Mecânica" (1971) de Stanley Kubrick? Associações desse tipo são portadoras de alta carga de subjetividade e contingência, o que inviabiliza considerá-las como protagonistas do processo de compreensão da música. Há, porém, outro tipo de experiência durante a escuta, que está conectada com o modo como percebemos as qualidades musicais e suas complexas interrelações. Emoções emergentes dentro da experiência musical (como medo, esperança ou euforia) podem ser sentidas como sendo "da música" (ou seja, como de alguma forma residindo na música). A música nos confronta não apenas com nossas próprias emoções, mas com outras emoções, ou as emoções dos outros. Isso lembra como, em um encontro interpessoal, temos uma noção dos estados emocionais de outra pessoa sem sermos necessariamente contagiados por eles.

Na argumentação que segue, opto por delimitar a análise da música no que diz respeito ao aspecto sonoro, ou seja, pela análise da música puramente instrumental, que carece de um texto, de um contexto dramático, um programa para ilustrar, ou outra coisa que lhe permita ter um conteúdo representativo. Interessa demonstrar sob que condições de possibilidade tal música se relaciona com as emoções. O que procuro examinar é o despertar das emoções na apreciação da música como música,

deixando de lado os apelos subjetivos. A questão crucial é quanto ao papel que o despertar das emoções desempenha na compreensão, na apreciação e na valoração da música. Como argumenta Budd (2011, p. 233), não existe consenso fácil sobre a questão crucial. Num extremo está a opinião de que a música opera exatamente produzindo emoções no ouvinte. No outro extremo está a bem conhecida posição de Hanslick (2002) segundo a qual não existem tais emoções e a música é basicamente uma estrutura formal acessível cognitivamente.

Sem desconsiderar os riscos de um recorte nesse amplo "mercado teórico", inscrevo três teses no artigo agora apresentado, expostas na sequência em itens específicos: 1) a música pode ser considerada como um "texto narrativo", que realiza um modo específico de engajamento; 2) as emoções aparecem na experiência musical basicamente de duas formas: a) como expressão (ou "clarificação"), onde o agente psicológico portador de tais emoções é a *persona* musical. Tal posição é representada especialmente por R. G. Collingwood (*The Principles of art*). Conforme essa abordagem, a arte realiza uma espécie de "comunicação clarificadora" das emoções. Criar uma obra de arte, pois, não tem a ver com uma expressão direta de sentimentos, é, sim, um trabalho delicado de "clarificação" das emoções; b) o segundo propósito é analisar a presença das emoções na experiência receptiva da arte, de modo especial da literatura e da música; 3) as respostas emocionais do ouvinte, analogamente ao que acontece na leitura de um texto ficcional, constituem um processo ativo e necessário para o preenchimento das "lacunas" (no sentido proposto por Wolfgang Iser) da narrativa musical e compõem decisivamente o processo de compreensão da música. Preencher uma lacuna, para além de uma atividade cognitiva, envolve necessariamente respostas emocionais. Ao respondermos emocionalmente a um texto, por exemplo, nossa atenção é alertada para aspectos decisivos da *persona* e do enredo. Ao mesmo tempo, se almejamos realizar uma abordagem crítica da obra, isso requer uma reflexão cuidadosa sobre nossas reações emocionais, avaliando o que as provocou e se eram justificadas

I. Música como "texto narrativo"

Nas considerações a seguir procuro demonstrar como é possível experimentar a música como um texto, uma estrutura narrativa na qual um enredo – ainda que mínimo – se estabelece. A experiência musical corresponderia, então, à atividade de acompanhar e compreender tal narrativa. Isso é mais fácil de "experimentar" na música instrumental tonal, na qual a estrutura narrativa parece bem mais explícita, como na "forma sonata". A tese que sustento é que a música, em sentido mais amplo (incluindo as composições pós-tonais), pode ser entendida como "texto" também em sentido

amplo. Narrativas não se reduzem a uma forma única, do tipo apresentação dos personagens e do contexto, momento tenso e final feliz. Pensemos, por exemplo, no texto "atonal" de "O inominável" de Samuel Beckett, no qual há uma narrativa bem mais complexa. Da mesma forma, muitas composições pós-tonais podem ser consideradas como modelos de narrativa tão complexos quanto o de Beckett.

O intuito de estabelecer as relações entre narrativa literária e música instrumental poderia recorrer às abordagens formalistas que examinam o enredo ou a sintaxe narrativa, como o trabalho feito pelo formalismo russo (como o de Vladimir Propp, em *Morphology of the Folktale)* e continuado pelos estudos estruturalistas. Essa abordagem propõe generalizar a narrativa, identificando elementos recorrentes dentro das partes e regras de combinação, do mesmo modo como os gramáticos, por vezes, fazem com as línguas. As estruturas que os teóricos literários encontram na narrativa se assemelhariam às estruturas que os teóricos da música encontram nas composições musicais (Maus, 1991, p. 2). A suposição de tais sucessões abstratas possibilita a descrição geral do "texto musical". Portanto, a música instrumental, tal como é representada pela análise formalista, se assemelha à narrativa, uma vez que é composta por objetos identificáveis dispostos, ao menos parcialmente, em padrões previsíveis. É importante estabelecer uma oposição clara ao modelo de "analogia formalista" por dois motivos básicos: o primeiro é que tal analogia depende da descrição da forma musical como recurso para definir a própria música, o que é bastante parcial, uma vez que não leva em conta nem a diversidade das próprias composições e nem o papel ativo da "experiência musical" na construção do conceito de música.[1] Em segundo, a analogia formalista desconsidera os complexos processos que envolvem a compreensão de uma "narrativa". Desenvolverei melhor esse argumento no item 3. Basta, por agora, registrar que a compreensão de uma narrativa – como um conto literário, por exemplo – implica uma "tarefa", um "trabalho", uma conduta ativa do leitor para "preencher" as "lacunas" ou "hiatos" que todo texto possui. Preencher tais lacunas é no que consiste, propriamente, a "compreensão". Reduzir a "narrativa" a apenas uma estrutura de partes "encaixadas" é uma abordagem por demais restritiva. Até mesmo a noção de "encaixe" precisa supor a presença de um leitor capaz de compreender tal "encaixe".

[1] Para ilustrar esse argumento, tomo emprestado o exemplo sugerido por Pessoa Jr. (2007) de um iPod tocando sozinho em um deserto. Será que um iPod nessa condição produz música? Se nos aproximarmos dele, com certeza ouviremos música. Mas a questão a ser colocada é se está acontecendo "música" na ausência de qualquer ouvinte. Para Pessoa Jr. "sem a presença de um animal nas redondezas, teremos uma complexa vibração do ar, mas não teremos 'música', pois não há experiência subjetiva das vibrações sonoras", não há uma "vivência" ou uma "experiência musical" (2007, p. 65).

Maus (1991 e 1997) propõe que, para compreender a "música como narrativa", é melhor iniciar assumindo o protagonismo da capacidade do ouvinte de interpretar antropomorficamente os eventos musicais. Os ouvintes podem ouvir sucessões musicais como uma história, porque eles podem encontrar nelas algo como ações, pensamentos e personagens. Isso possibilita considerar tais sucessões como formando algo como uma história, na qual estes personagens e ações vão se juntar para formar algo como um enredo.

Ainda que entender a música instrumental como uma trama de ações seja uma boa hipótese para explicar nosso interesse por ela, cabe perguntar se é suficiente para garantir a analogia com o texto narrativo (ficcional). Para Maus (1991, p. 21), existe uma ambiguidade no termo "narrativa". As associações etimológicas da palavra sugerem uma ligação imediata com sua fonte, ou seja, o narrador. Mas há casos mais complexos onde o narrador não é explícito ou não há propriamente uma "narração". Esse é o caso de uma pintura que retratasse a cena de uma história reconhecível. Poderíamos denominá-la de "pintura narrativa", ainda que não haja obviedade na presença do narrador. Para não entrar nos labirintos das distinções dos gêneros narrativos, faço a opção, aqui, de adotar a definição de uma narrativa mínima, a saber: algo que sinaliza a relevância de um enredo.

Se já é difícil operar com as ambiguidades do termo "narrativa", por decorrência também é complexo resolver o encadeamento entre narrativa e música. Uma distinção importante que pode contribuir para clarear esta relação é aquela proposta por Chatman (1978) entre história e discurso na narrativa. A história consistiria em certos eventos que, de acordo com a ficção, ocorreram mais cedo que a narração, enquanto o discurso consistiria na narrativa ficcional propriamente dita. Por exemplo, no conto "Las babas del diablo", de Julio Cortázar, a distinção entre história e discurso é temporal. O discurso sobre Roberto Michel (personagem principal do conto) evoca um tempo passado onde a história teve lugar. Isso é provado pelo uso do tempo pretérito na tessitura narrativa. Haveria algum sentido em preservar essa distinção quando está em jogo a relação entre narrativa e música? É possível manter a distinção entre história e discurso na música?

Para Maus (1991, p. 22-23), um argumento pode indicar que a música não tem qualquer utilidade para tal distinção. É o argumento da inexistência de um "tempo pretérito" no tecido musical. A música não possui "recursos linguísticos" para lidar com uma suposta discrepância temporal (uma história) que a sustentaria. Tal déficit, se for levado acriticamente às últimas consequências, eliminaria a possibilidade de compreendê-la como texto narrativo. Defendo, aqui, a hipótese que a distinção entre história e narrativa é um "eco" de uma ingênua visão dualista, como se houvesse

uma realidade subjacente a ser recuperada na aparência do discurso. Para a "experiência musical" a existência ou não de uma "única história subjacente" não produz efeito algum. Não há sentido em experimentar uma composição com o propósito de "ouvir" nela um "documento" que registra um passado único. O que a música instala, por outro lado, é um momento em que a narrativa assume o papel de "própria história". O ouvinte experimenta as ações e as emoções no mesmo tempo em que elas se expressam em música. Na experiência musical, não há disjunção temporal entre o tempo da narrativa e o tempo da escuta. O momento tenso de uma sonata de Beethoven é parte de uma narrativa que está se estabelecendo no "agora" da experiência musical onde o ouvinte tem participação ativa ("preenche lacunas", como diremos mais adiante).

Vista dessa maneira, a música produz o que Hutcheon (2013, p. 50-51) considera uma forma específica de "engajamento", o "mostrar". Diferentemente do modo "contar", que abarca todas as linguagens narrativas preponderantemente verbais, do modo "interagir" (que exige a participação ativa do fruidor – do seu corpo, inclusive –, como instalações de arte contemporânea e teatro participativo) ou mesmo do modo "mostrar" visual (como a pintura ou o cinema), o modo "mostrar" musical possui características e potencialidades específicas. O "mostrar" efetuado pela peça musical permite um fluxo contínuo entre a exterioridade da obra e a interioridade do ouvinte, sem que nenhuma palavra seja pronunciada. Essa forma de engajamento tem a possibilidade de revigorar "marcas" de outros textos que o ouvinte carrega, além de dialogar com emoções específicas (vivenciadas no momento da experiência ou "lidas" na música). A imagem utilizada por Hutcheon (2013, p. 168), para expressar jogos de engajamento assim, é a de um "palimpsesto". Como um pergaminho constantemente raspado e reescrito, em cada nova experiência estética construímos uma nova narrativa; e cada nova narrativa é afetada pelas camadas anteriores, por marcas de outros textos e experiências que se acumularam em nossa mente.

II. Música e emoções: a atividade do ouvinte e a *persona* musical

A expressividade musical não se limita às características emocionais aparentes, ou seja, gestos musicais que se assemelham a comportamentos característicos de uma pessoa num determinado estado emocional, tais como expressões vocais de tristeza ou raiva (suspiros, gemidos, gritos, etc.) e comportamentos expressivos de alegria (sorrir e saltar de leve), ou tristeza (mover-se pesada e lentamente, de cabeça baixa, como numa procissão fúnebre). Há formas bem mais sutis de despertar e expressar emoções no contexto musical. Collingwood (1938), caracterizou a arte propriamente dita como "expressão", ou seja, como "clarificação" das emoções. No trabalho artístico, o autor examina as suas emoções, não estando simplesmente possuído por elas.

Para o artista, o seu estado emocional é comparável a um modelo que posa para um quadro (Carroll, 1999, p. 63). Seu trabalho consiste em pesquisar meios para descobrir sua textura e contornos adequados. Criar uma obra de arte, pois, não tem a ver com um momento de "livre fluxo de sentimentos"; é, sim, um esforço delicado de detalhar e "clarificar" as emoções. O artista, movido por uma vontade análoga à do cientista, busca esquadrinhar as emoções escolhendo a melhor possibilidade para expressá-las. Ao concluir, sugere Carroll (1999, p. 64), o artista terá captado com rigor o seu sentimento e permitido aos ouvintes/leitores fazerem o mesmo. A "expressão", assim, não é mera descrição geral de uma emoção, mas é particularizada por imagens específicas, metáforas, ritmos, etc. (Collingwood, 1938, p. 109). Por óbvio, não faz parte dessa teoria a ideia de que o público possa, pela via da arte, experimentar a "mesma" emoção do artista. A emoção do artista é um dado limitado ao seu corpo; entretanto, o que é partilhável entre artista e espectadores é o mesmo tipo de "emoção clarificada". O que atrai na direção da arte é o fato de ela dar a oportunidade de experimentar emoções mais elaboradas, elucidadas e estruturadas do que o habitual.

Mesmo reconhecendo o papel fundamental da teoria da expressão para compreender as relações entre arte e emoções, não é essa a perspectiva que proponho utilizar como argumento central. O que está em jogo não é só o processo criativo do artista e suas estratégias para expressar as emoções. É preciso examinar mais de perto a experiência feita pelo ouvinte e como a narrativa musical interage com suas emoções. Presumo que a noção de *persona* pode funcionar como o fator que vincula as emoções expressas na música (no sentido de Collingwood) às respostas emocionais do ouvinte.

Teóricos contemporâneos[2] diferem sobre o conceito de *persona* no contexto musical, não obstante concordem que, quando julgamos ouvir uma emoção na música, imaginamos ou temos a sensação de uma pessoa a quem essa emoção pertence (Cochrane, 2010, p. 264). O que atrai nessa visão é que ela explica como um ouvinte pode fazer a transição entre a percepção de padrões de som e a percepção de um estado psicológico. Uma vez que apenas os seres psicológicos possuem emoções, é possível associar a música a uma emoção, na medida em que adicionamos à equação um ser psicológico. Além disso, a *persona* pode explicar como a música (abstrata) sugere emoções sem indicar situações específicas onde elas nascem. Se a música estiver de alguma forma ligada a uma *persona*, podemos comparar as emoções expressas pela música com as emoções expressas por outras pessoas.

---

[2] A diversidade de abordagens sobre o tema da *persona* no contexto musical pode ser conferida em trabalhos como de Davies (1997), Kivy (2006), Noordhof (2008), Nussbaum (2007) e Robinson (2005).

A principal crítica que se pode fazer à teoria da *persona*, segue Cochrane (2010), é que coloca uma exigência demasiadamente grande ao ouvinte. Podemos concordar, alerta o autor, que um ouvinte pode imaginar que a música emotiva pertence a uma *persona* ou que sua imaginação seja estimulada a fazer isso. Estaremos longe de reconhecer, no entanto, que os ouvintes imaginem *necessariamente* uma *persona* e, certamente, podemos ser capazes de ouvir música como expressiva sem sequer pensarmos numa *persona*. No final, porém, sustenta Cochrane (2010, p. 266) precisamos aceitar um argumento a favor da teoria da *persona*: as emoções implicam necessariamente a presença de pessoas que as experimentam. Esse sentido mínimo é tudo o que devemos adotar para seguir adiante. Apelamos à *persona* apenas na medida em que seja necessário para explicar uma ligação mínima entre música e emoções. Assegurar uma resposta uniforme à música é uma questão bastante distinta. Podemos ser flexíveis no que diz respeito às diferentes formas em que os ouvintes podem ver sentido nas suas imaginações sobre a ligação com uma *persona*; podem até mesmo considerar a si mesmos como *personas* da música. Em qualquer caso, o ouvinte consegue ter acesso direto à natureza qualitativa de uma emoção, onde a *persona* funciona como uma moldura que a unifica.

Robinson e Hatten (2012) reforçam que uma música pode ser devidamente ouvida como contendo uma *persona*, e a definem como uma ficção onde um agente virtual expressa emoções. Peças mais complexas são tecidas por um fio que dramatiza o percurso psicológico de uma *persona*, deixando a experiência do ouvinte cheia de nuances emocionais. A música tem a capacidade de despertar ternura, consolo, resignação, e outras emoções complexas por induzir a empatia com a "*persona* musical" enquanto o indivíduo se desloca pela viagem psicológica proposta pela música. É bem verdade também que tal experiência é não raramente acompanhada pela transformação de estados fisiológicos reais (coração bater mais forte, sorrir ou chorar) ou de provocação de certos comportamentos (como, por exemplo, a recusa de continuar a audição por conta de algum desconforto emocional). Mas isso não é o mais fundamental. Ouvir música (como "ouvinte qualificado"), é ser capaz de perceber um ou mais agentes virtuais implícitos ("*personas*"), que podem genuinamente viver um roteiro de estados emocionais.

Ainda que seja possível apontar maneiras em que a música suscite respostas emocionais imediatas através, por exemplo, de mudanças rítmicas ou de gestos vocais que sugiram pavor, não significa que a simples audição produza, por uma relação de causa e efeito, algo equivalente às emoções humanas vividas fora do ambiente estético. Sigo de perto a ideia proposta por Robinson e Hatten (2012, p. 104), na qual as emoções, no ambiente estético, são desencadeadas sempre que sentimos que a trajetória emocional da "*persona* musical" é suficientemente "fiel à vida". Tais emoções podem ser de

empatia (sentir com) ou simpatia (sentir por), e podem ser imaginadas com a mesma frequência com que são sentidas. Quando experimentamos tais emoções ao ouvir músicas, acionamos de maneira mais qualificada nossa capacidade de compreender a música. Ali acompanhamos "emocionalmente" a trama de uma "*persona*" e, por intermédio da monitoração cognitiva ou reflexiva de tais respostas emocionais, podemos alargar o entendimento do que acabamos de ouvir.

A questão central do artigo me parece bem madura agora e poderia ser formalizada assim: como incorporar as emoções, sejam elas empaticamente lidas na *persona* musical ou vividas pelo ouvinte (pelos estímulos sensoriais), no processo de compreensão da narrativa musical? Tal formulação sinaliza para uma segunda questão: qual é o papel do ouvinte enquanto agente habilitado para, ao mesmo tempo, realizar vivências emocionais e "ler" as emoções expressas pela *persona*, no contexto da experiência musical? Julgo encontrar na teoria do leitor implícito, de Iser (1979, 1996 e 1999), pistas preciosas para responder tais indagações.

III. "Preencher vazios": a experiência emocional no processo de compreensão da música

Pensando no que acontece quando experimentamos a literatura, e no que consiste uma narrativa, é fácil constatar que ficamos mais afetados e inquietos quando há um apelo à curiosidade, à descoberta sobre "o que vai acontecer" no momento seguinte. Isso significa que o leitor está, em grande parte das narrativas, sendo provocado e convidado a participar ativamente de sua construção. Embora alguma forma de "leitura-resposta" que envolva emoções, também conhecida como teoria da recepção, seja amplamente aceita nas teorias literárias, não é uma visão muito popular no campo da filosofia. Na filosofia, a objeção mais comum é a seguinte: se as respostas emocionais das pessoas vão determinar o significado de um romance, então como é possível explicar que pessoas diferentes respondam de maneira muito diferente à mesma obra e, posto isso, como podemos chegar a um acordo sobre a interpretação mais adequada? Por agora, proponho deixar essa questão mais geral de lado e mirar em como as emoções fazem parte de nossa intepretação/compreensão das obras, tanto literárias quanto musicais.

Pode parecer bem "suspeito" e intrigante que ter nossas emoções despertadas seja um caminho seguro para qualificar nossa compreensão de algo. Desde Platão, desconfiamos dessa via. Se estou atravessando um momento de grande angústia ou vivendo um abalo emocional por alguma perda, não estou em um estado mental adequado para me concentrar em qualquer outra atividade. Muito provavelmente as experiências que fizer durante um estado de abalo emocional serão parciais ou, para ser mais rigoroso, prejudicadas. Obviamente, no encontro com uma narrativa

literária ou musical, eu deveria focalizar a atenção no que percebo e em suas qualidades, reagindo apenas às suas exigências e deixando em outro plano os meus sentimentos. Também não parece uma boa perspectiva para compreender o texto, interpretar as tramas de acordo com emoções despertadas imediatamente em mim. Se estou lendo um romance e a descrição de uma aventura suscita lembranças de algo feliz que vivi na infância, é certo que o prazer associado a tal memória não tem nada a ver diretamente com a aventura descrita. É possível, inclusive, que a "aventura do romance" produza consequências trágicas, bem diferentes do cenário idílico harmonizado com minha infância feliz.

O mesmo raciocínio pode ser aplicado à experiência com a música. A escuta musical permite uma série de entrecruzamentos idiossincráticos. Posso ficar triste no meio de uma sonata de Chopin por remeter imediatamente a uma desilusão amorosa; posso ficar eufórico ao ouvir certos temas de Mozart por remeterem a momentos de conquista e confraternização. Compreender, porém, é algo mais exigente; não pode ser reduzido a navegar como um barco à deriva, levado pelo fluxo incontrolável das ondas emocionais. Por outro lado, sem a presença das emoções – seja por empatia ou por vivência –, a compreensão de um objeto estético fica decisivamente comprometida.

Robinson (2005) argumenta que, ao ler um romance ou acompanhar uma narrativa musical, há momentos constantes em que estamos emocionalmente envolvidos. Estes tendem a ser ocasiões em que o autor está "chamando nossa emoção" para registrar acontecimentos que são importantes para delinear o caráter da narrativa e assinalar tópicos fundamentais do enredo. Por certo, emoção não é tudo. É preciso compreender o significado das palavras, as convenções do gênero, os contextos e muitos outros aspectos. Ou seja, para que ocorra efetivamente uma "compreensão" é preciso que o leitor "preencha" os "vazios" do texto. É como se o texto (narrativo) se apresentasse como um "queijo suíço" onde os "buracos" são a condição para que o leitor atue sobre ele.

A noção de "vazio" como base da interação do texto com o leitor é sustentada, de modo especial, por Iser (1979, 1996 e 1999). Inicialmente, Iser (1979) aborda o processo de interação a dois, quando os indivíduos estão frente a frente. Em tal circunstância, as entonações da voz e a linguagem corporal assumem relevância. Os gestos e as expressões faciais podem, por exemplo, expressar aprovação ou denunciar a incompreensão de uma sentença emitida pelos participantes. No entanto, indica Iser (1979, p. 86), mesmo muito próximos, não temos como ver como os outros nos vêem, "não temos a experiência de como os outros nos experimentam" (*Ibid.*). A inviabilidade de acessarmos a forma como o outro nos vê produz a necessidade de

produzirmos interpretações que sejam suficientes para preencher os "vazios" abertos no espaço entre as falas.

Na relação texto-leitor, o processo de preenchimento fica mais intenso, pois "o texto não pode sintonizar, ao contrário do parceiro na relação diádica, com o leitor concreto que o apanha" (*Ibid.*, p. 87). Nesse contexto, os "vazios" representam a "assimetria fundamental entre texto e leitor" (*Ibid.*, p. 86) e desempenham papel decisivo na comunicação que ocorre no processo de leitura. Os "vazios" convidam o leitor a completar a tessitura narrativa com conhecimentos e informações advindas de outros textos ou de outras partes da narrativa.

No caso do texto ficcional (literatura), além de registrar a reação do autor ao mundo, ele necessita radicalmente da experiência do leitor por não se apresentar como completo. Para Lima, é do lastro negativo, da não-completude do texto que resulta uma ordem positiva: "o hiato em que sempre ocorre cada ato de interação, a transparência mútua impossível, nos obriga à prática cotidiana da interpretação" (1979, p. 23). A interpretação – que poderia também ser denominada de compreensão – portanto, cobre os vazios contidos nos espaços que se estabelecem na interação.

> Por esta razão, é preciso descrever o processo de leitura como interação dinâmica entre texto e leitor. Pois os signos linguísticos do texto, suas estruturas, ganham sua finalidade em razão de sua capacidade de estimular atos, no decorrer dos quais o texto se traduz para a consciência do leitor. Isso equivale dizer que os atos estimulados pelo texto se furtam ao controle total por parte do texto. No entanto, é antes de tudo esse hiato que origina a criatividade da recepção (Iser, 1999, p. 10).

Como sugere Iser, o "queijo suíço", no contexto literário, demanda projeções do leitor. Entretanto, "a comunicação entre o texto e o leitor fracassará quando tais projeções se impuserem independentes do texto" (Lima, 1979, p. 23). Se fomentado por fantasias ou expectativas estereotipadas do leitor, o processo de compreensão tende a fracassar, o que não é surpresa alguma. É elementar que o processo de leitura suponha um mínimo de competência do leitor em deixar o texto regular suas projeções. Iser está enfatizando o efeito que o texto causa no leitor, apostando na tese do "leitor implícito" embutido na estrutura dos textos: "o leitor implícito não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das pré-orientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis" (Iser, 1996, p. 73). O leitor implícito resgata o significado da obra de acordo com um horizonte de expectativas e exigências historicamente vinculado.

Faz parte do processo de compreensão do leitor implícito, além de aspectos cognitivos, um conjunto de atividades que denominaríamos de emocionais. Tais atividades dizem respeito tanto ao "caminho emocional" trilhado pelo leitor (durante a

leitura) quanto à sua capacidade de entender as emoções expressadas pelos personagens da trama ficcional. Como argumento adiante, as emoções também preenchem os "vazios", de modo especial se a narrativa em jogo for musical. Mantendo essa dinâmica da experiência receptiva da literatura, o ouvinte atento precisa a todo momento "preencher as lacunas (hiatos)" da narrativa protagonizada pela *persona* musical. A música oferece ao ouvinte a oportunidade de acompanhar a trajetória emocional de tal *persona*, o que sinaliza um aspecto decisivo para a compreensão da música. Se os textos "só adquirem sua realidade ao serem lidos" (*Ibid*., p. 73), o mesmo pode ser dito da música. As condições que permitem atualizar o texto (inclusive musical) "se inscrevem na própria construção do texto, que permitem constituir o sentido do texto na consciência receptiva do leitor (*Ibid*.). A noção do leitor explícito designa, então, uma "estrutura do texto que antecipa a presença do receptor" (*Ibid*.). A leitura e a escuta musical, vistas de maneira análoga, são processos dinâmicos, atividades sintéticas que exigem do leitor/ouvinte constantes recomposições e complementações dos dados percebidos de tal forma que se forme um "novo texto" ou, em termos mais precisos, uma nova compreensão. É um ato de comunicação intersubjetivo, um diálogo entre o autor e o leitor/ouvinte que deixa uma "sensação de acréscimo":

> Só quando o leitor produz na leitura o sentido do texto sob condições que não lhe são familiares (*analogizing*), mas sim estranhas, algo se formula nele que traz à luz uma camada de sua personalidade que sua consciência desconhecera. Tal tomada de consciência, no entanto, se realiza através da interação entre texto e leitor; é por isso que sua análise ganha a primazia" (*Ibid*., p. 98).

Leitores e ouvintes diferentes preenchem "hiatos" de diferentes formas. Tais diferenças podem ser explicadas, parcialmente, pelas diferenças de conhecimento prévio carregadas pelos leitores ou pelos ouvintes. Se o ouvinte é um profundo conhecedor da biografia do compositor e a música foi inspirada em algum acontecimento biográfico específico (como uma frustração amorosa, por exemplo), é bem provável que dirija sua atenção para elementos da narrativa que, de alguma forma, indiquem isso. A despeito da diversidade compreensiva, o que importa destacar é a participação ativa do ouvinte. Não é por acaso que a argumentação exposta aqui está toda amparada na analogia com o ato da leitura. Compreender a música é "ler a música"; "ler a música" implica "preencher lacunas" não só cognitivas (estruturas sonoras, alterações na cadência, diversidade de instrumentos e timbres e presença de uma *persona*) como emocionais (percebidas em si mesmo pelo ouvinte durante a experiência ou percebidas como pertencentes à *persona* que conduz a narrativa musical).

Compreender é, em termos musicais, o resultado de uma audição atenta, e é tecida pelas respostas de ouvintes mais ou menos qualificados. Entendo por "leitores/ouvintes qualificados", não aqueles portadores de alto grau de conhecimento técnico ou algum nível de iniciação, mas sujeitos minimamente capazes de assumir uma compreensão da estética e dos princípios formais que regem o texto literário que estão a ler ou a música que estão a ouvir.

Se aceitarmos o argumento que a criatividade da recepção do texto (literário) tem como condição o "preenchimento de lacunas (hiatos)" (Iser, 1999), então caberia perguntar se tal processo é exclusivamente cognitivo. Para Robinson (2005, p. 120), as inferências no processo de "preenchimento de lacunas (hiatos)", para além de processos cognitivos, envolvem respostas emocionais. Ao respondermos emocionalmente a um texto, nossa atenção é alertada para aspectos decisivos dos personagens e da trama. O argumento fica mais claro se estabelecermos uma distinção entre "experienciar" e "interpretar". A interpretação tem mais a ver com refletir e relatar nossas experiências com a narrativa, tendo a perspectiva do todo. Já a "experiência" tem a ver com o "monitoramento" constante, quanto às nossas "respostas emocionais" ao que acabamos de ler/ouvir, se elas fazem sentido na relação com o que veio antes e com o que virá depois. Ou seja, na "experiência" com a obra, as nossas "respostas emocionais" compõem o processo de compreensão em uma dupla perspectiva: a) se eu rir, chorar, tiver calafrios, ficar tenso ou alegre em todos os lugares apropriados, então posso afirmar que compreendi a narrativa; b) se almejo não só ter uma experiência emocional rica, mas também realizar uma abordagem crítica da obra, isso requer uma reflexão cuidadosa sobre minhas reações, avaliando o que as provocou e se estavam devidamente justificadas (Robinson, 2005, p. 123). Dessa forma, as avaliações das "respostas emocionais" (recepção) podem fazer parte das referências que o crítico utiliza ao dar uma interpretação reflexiva do trabalho como um todo.

Em resumo, para Robinson (2005, p. 108), há uma série de formas em que a emoção pode contribuir para a nossa compreensão das obras literárias e musicais. As emoções atuam para alertar sobre aspectos como enredo, personagens e cenários. Sem respostas emocionais, aspectos importantes das narrativas podem simplesmente não ser acessados e compreendidos (*Ibid.*, p. 106). As emoções mais tenras e suaves (sentimentalismo)[3] devem ser adicionadas à equação, mesmo com toda a carga crítica que as acompanha, por uma razão central: no cotidiano, somos sentimentalistas, e o somos de modo honesto e espontâneo. Apreciamos melodias suaves e paisagens

[3] No artigo "Literatura, sentimentalismo e kitsch", publicado recentemente (2020), argumentei a favor da ideia de que o espectro das emoções mais ternas e suaves – e não só as emoções mais "elevadas" como o sublime – deve ser levado em conta na análise literária ou musical. Sem isso, não estaríamos levando em conta a complexidade do humano ao experimentar esteticamente uma obra.

bucólicas, sorrimos diante do sorriso de uma criança, gastamos tempo assistindo pandas e outros animais em atitudes carinhosas e organizamos decorações que evocam emoções ternas nos ambientes em que habitamos. Isso significa que o sentimentalismo ocupa um espaço importante do nosso escopo emocional que guia as experiências com o mundo. Tomá-lo a sério como parte da experiência emocional com a música, é, ao mesmo tempo, compreender aspectos da própria arte (enquanto pode produzir em nós tais sentimentos) e compreender melhor o "humano" como tal e o que determina suas escolhas e julgamentos. Solomon (1991), argumenta que as críticas ao sentimentalismo são críticas às emoções ternas e, indiretamente, às emoções em geral. Afinal, é uma crença comum na cultura que as emoções – por oposição à razão – são sinais de fraqueza ou excesso. Subjacente ao argumento de Solomon, portanto, está a defesa do valor das próprias emoções. Nosso desdém pelo sentimentalismo sinaliza o desconforto do racionalista com qualquer manifestação de emoção (Solomon, 2004). Para o autor, não há nada de errado com as emoções ternas e nada de errado com o choro ou o prazer fácil durante a escuta de uma música sentimental. No campo da experiência estética, as emoções não podem ser catalogadas em aceitáveis e inaceitáveis. Nenhuma emoção é imoral ou patológica enquanto tal e todas as emoções podem ser, em algum momento, inadequadas e excessivas (*Ibid.*, 2004, p. 7)

A negação do valor estético do sentimentalismo é explicável, em boa parte, pois, diferentemente do orgulho racionalista, nos expõe abertamente, revelando tendências sobre as quais temos menos orgulho. Seu descarte, porém, inviabiliza a compreensão do ponto de vista do sentimentalista e elimina a oportunidade de acessar a complexidade da condição humana. Para Goodman, "é evidente que a quantidade ou intensidade da emoção não é uma medida da sua eficácia cognitiva" (2006, p. 264). Uma emoção terna pode ser tão relevante e informativa quanto uma mais "pesada". Descobrir "que uma obra exprime pouca ou nenhuma emoção pode ser esteticamente tão significativo como descobrir que expressa muita" (*Ibid.*, p. 264). As tentativas de distinguir experiências estéticas mais relevantes a partir de um gradiente que privilegia certas emoções e descarta outras, no mínimo não prestam atenção na riqueza de todo o espectro emocional que constitui o humano. Emoções ternas – sentimentalismo – também entram na "equação" do preenchimento das lacunas e constituem tanto a experiência do ouvinte quanto permitem compreender as expressões da *persona* musical. Realizam, pois, um papel crucial no processo de compreensão da música.

Por fim, gostaria de marcar uma brevíssima nota sobre o alcance das relações entre emoções e arte. É absolutamente legítimo que composições musicais, obras literárias ou outras formas de arte, não tenham a intenção de nos envolver emocionalmente.

Elas podem licitamente atrair e divertir de uma maneira mais racionalizada ou podem chamar a atenção apenas por sua complexidade técnica. É importante lembrar que muitas obras de arte, reconhecidas por sua qualidade, não tinham o apelo emocional como objetivo estético central. Pensemos, por exemplo, na música concreta de Pierre Schaeffer, nos experimentos de John Cage ou em um quadro de Mondrian. É difícil apontar o que há de emocional na experiência com elas. As emoções, indubitavelmente, são parte da nossa experiência com a arte, mas, ao mesmo tempo, estão longe de ser uma condição *sine qua non* para algo existir como arte.

Bibliografia

Beckett, S. (1989) *O inominável*. Trad. Waltensir Dutra. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Budd, M. (2003) *Music and emotions: the philosophical theories*. Londres; Nova York: Routledge, E-book.

_____. (2011) "Music's arousal of emotions". In: Gracyk, T.; Kania, A. *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Londres; Nova York: Routledge, p. 233-242.

Carroll, N. (1999) *Philosophy of art: a contemporary introduction*. Londres: Routledge.

Chatman, S. (1978) *Story and discourse*: *narrative structure in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press.

Cochrane, T. (2010) "Using the *persona* to express complex emotions in music". *Music Analysis*, v. 29, n. 1-3, mar/out, p. 264-275.

Collingwood, R. G. (1938) *The principles of art*. Oxford: Clarendon.

Cortázar, J. (1978) "Las babas del diablo". *Las armas secretas*. Madri: Cátedra, p. 123-140.

Davies, S. (1997) "Contra the hypothetical *persona* in music". In: Hjort, M.; Laver, S. (eds.). *Emotion and the arts*. Oxford; Nova York: Oxford University Press, p. 95-109.

Goodman, N. (2006) *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Trad. Vítor Moura e Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva.

Hanslick, E. (2002) *Do belo musical*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70.

Hutcheon, L. (2013) *Uma teoria da adaptação*. 2 ed. Trad. André Cechinel. Florianópolis: UFSC.

Iser, W. (1979) "A interação do texto com o leitor". In: Jauss, H. R. et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 83-132.

_____. (1996). *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (v. 1). Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34.

_____. (1999) *O ato da leitura: uma teoria do efeito estéti*co (v. 2). Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34.

Kivy, P. (2006) "Critical Study: Deeper than Emotion". *British Journal of Aesthetics*, v. 46, n. 3, p. 287-311.

Lima, L. C. (1979) "O leitor demanda (d)a literatura". In: Jauss, H. R. et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 9-39.

Maus, F. E. (1991) "Music as Narrative". *Indiana Theory Review*, v. 12, primavera/outono, p. 1-34.

_____. (1997) "Narrative, Drama, and Emotion in Instrumental Music". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 55, n. 3, verão, p. 293-303.

Noordhof, P. (2008) "Expressive Perception as Projective Imagining". *Mind & Language*, v. 23, n. 3, jun, p. 329-358.

Nussbaum, C. (2007) *The Musical Representation: meaning, ontology, and emotion*. Cambridge, MA: MIT Press.

Pessoa Jr., O. (2007) "É possível haver música sem som?". In: Duarte, R; Safatle, V. *Ensaios sobre música e filosofia*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, p. 63-72.

Propp, V. (1968) *Morphology of the Folktale*. 2 ed. Austin: University of Texas Press.

Robinson, J. (2005) *Deeper than Reason: emotions and its roles in literature, music and art*. Nova York: Oxford University Press.

Robinson, J.; Hatten, R. S. (2012) "Emotions in Music". *Music Theory Spectrum*, v. 34, n. 2, outono, p. 71-106.

Solomon, R. (2004) *In Defense of Sentimentality*. Nova York: Oxford University Press.

_____. (1991) "On Kitsch and Sentimentality". *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, v. 49, n. 1, inverno, p. 1-14.

Trombetta, G. L. (2020) "Literatura, sentimentalismo e kitsch". *Desenredo*, v. 16, n. 3, set/dez, p. 644-656.

10.11606/issn.2318-8863.discurso.2023.215690

Ajuizamento e prazer – ou sobre "a chave da crítica do gosto". Notas sobre o § 9 da terceira *Crítica*

Ricardo Barbosa
UERJ

RESUMO

Em sua "Analítica do belo", Kant frequentemente se antecipa ao problema da "Dedução dos juízos estéticos puros", mesclando a investigação sobre as condições sob as quais um juízo de gosto pode ser considerado um juízo puro com a justificação de sua pretensão de universalidade, como ocorre no §9, no qual discute se o prazer antecede ou sucede o ajuizamento do objeto. Essa questão é apontada como "a chave da crítica do gosto" porque sua resposta já coloca em evidência o que é afirmado *a priori* num juízo de gosto.

PALAVRAS-CHAVE

Kant; crítica do gosto; beleza; ajuizamento; prazer.

ABSTRACT

In his "Analytic of the Beautiful", Kant often anticipates the problem of the "Deduction of the Pure Aesthetic Judgments", mixing the investigation of the conditions under which a judgment of taste can be considered a pure judgment with the justification of its claim to universality, as in §9, in which he discusses whether pleasure precedes or succeeds the judging of the object. This question is pointed out as "the key to the critique of taste" because its answer already puts in evidence what is affirmed *a priori* in a judgment of taste.

KEY WORDS

Kant; critique of taste; beauty; judging; pleasure.

I.

A *Crítica da faculdade do juízo* foi a consequência inesperada de um projeto bem mais restrito e pontual: o de uma *Crítica do gosto*. Ao que tudo indica, Kant começou a trabalhar nessa nova *Crítica* no outono de 1787, imediatamente após a conclusão da *Crítica da razão prática*. A descoberta de que os sentimentos de prazer e desprazer também estariam sob um princípio *a priori* trouxe consigo a exigência de uma investigação semelhante às que já realizara sobre os usos teórico e prático da razão (Dumouchel, 1994; Giordanetti, 1999). Essa descoberta veio de encontro a uma das mais arraigadas convicções de Kant, como ele mesmo disse a Reinhold numa conhecida carta do final de dezembro de 1787 (AA: X, 488), pois até então estivera convencido de que a esfera do gosto repousava apenas sobre princípios empíricos. Àquela altura, o público culto já esperava pela nova *Crítica* de Kant.

O *insight* que o levou a reformular e ampliar consideravelmente o seu projeto foi o da descoberta do juízo reflexionante. Ela resultou na incorporação da *Crítica do gosto* ao que em meados de 1788 já é designado como uma *Crítica da faculdade do juízo*, da qual aquela passaria a ser uma parte. A chamada "Primeira Introdução à Crítica da faculdade do juízo" data dessa época e consigna toda a grande transformação desencadeada por aquele *insight*. De acordo com ela, Kant previa uma obra em duas partes, cuja primeira, intitulada "Crítica da faculdade de juízo estética", seria dividida em dois livros: um sobre o belo, o objeto propriamente dito de uma crítica do gosto, e outro sobre o sublime. Conforme os resultados da pesquisa histórico-filológica, a "Analítica do belo" é certamente anterior àquele *insight*, do qual a "Dedução dos juízos estéticos puros" e a "Dialética da faculdade do juízo estética" já apresentam alguns traços (Tonelli, 1954; Dumouchel, 1998 e 1997). Estreitamente ligadas entre si, a "Analítica", a "Dedução" e a "Dialética" são os três núcleos centrais do primeiro projeto de uma nova *Crítica*, constituindo as camadas de texto mais antigas da *Crítica da faculdade do juízo*. Lembremos que, na "Analítica", mal se fala em "reflexão". Quando terminamos a leitura da "Introdução", somos como que lançados de volta ao ambiente inicial da *Crítica do gosto*.

Pois bem, o que estava em jogo no projeto original da terceira *Crítica*, permanecendo um dos problemas centrais para o projeto definitivo da obra, era a análise das *condições* sob as quais ajuizamos a beleza e somente ela, livre de laivos de quaisquer naturezas, e a legitimação do *direito* com o qual erguemos uma pretensão de universalidade e necessidade para um juízo singular, cujo fundamento de determinação é o próprio sentimento daquele que ajuíza. Kant mesclou as duas tarefas no curso de uma análise do juízo de gosto segundo as quatro funções lógicas de julgar. Essa análise é pouco convincente de um ponto de vista estritamente lógico, mas esse não é o nosso ponto aqui. O que resulta dessa análise pode ser formulado em poucas

palavras: a beleza é o sentimento do mais *puro* prazer, ou seja, de um prazer desinteressado e contemplativo, livre de inclinações sensíveis e demandas conceituais, o que lhe permite erguer consigo uma pretensão de validade universal e necessária.

Embora Kant observe corretamente que sob o estrito aspecto lógico da quantidade o juízo de gosto é um juízo *singular*, a antecipação do problema da *validade* do prazer já o leva ao encontro da legitimação de sua pretensão de universalidade. De acordo com Kant, ela já poderia ser inferida do resultado da análise do juízo de gosto sob o aspecto da qualidade, pois daquilo que apraz "independente de todo interesse" presume-se que possa candidatar-se ao assentimento de todos (*CFJ*, B 17). Mesmo sendo um juízo singular cujo fundamento de determinação é o próprio sentimento daquele que ajuíza, quem ajuíza o belo não fala apenas por si, pois "crê ter em seu favor uma voz universal e reivindica a adesão de qualquer um" (*CFJ*, B 25). Ao contrário do que julgamos agradável, belo é o que pode ser universalizado no sentimento de prazer estético. Assim, antes mesmo de apontar todas as condições unicamente sob as quais um juízo de gosto pode ser considerado um juízo puro, Kant já começa a discutir o problema de sua pretensão de universalidade e a explicitar o que a justifica.

Essa antecipação do problema da "Dedução" é particularmente evidente no §9, com o qual se encerra o segundo momento da "Analítica do belo". Seu título é sugestivo: "Investigação da questão, se no juízo de gosto o sentimento de prazer precede o ajuizamento do objeto ou se este ajuizamento precede o prazer". Como Kant declara, essa é *a* questão: "A solução desse problema é a chave da crítica do gosto e por isso digna de toda a atenção" (*CFJ*, B 27). Esse parágrafo pode suscitar perplexidades, mal-entendidos e confusões. Clement Greenberg, por exemplo, referiu-se a ele algumas vezes, ora contornando, ora de certo modo desfigurando a questão levantada por Kant, com cuja tese, no entanto, à sua maneira, concordava (2002, p. 43-44, 112, 130, 148).[1] O §9 também atraiu o interesse de muitos especialistas, particularmente nos ambientes acadêmicos norte-americanos e alemães, suscitando interpretações divergentes e muitos debates.[2] No que se segue, não discuto interpretações nem recapitulo o debate. Tomo o texto kantiano com o propósito essencialmente didático de explicitar a sua tese.

---

[1] Os "erros" de Greenberg são frequentemente mais úteis e interessantes do que os "acertos" daqueles leitores de Kant que Fichte já chamava de *Buchstäbler*. Afinal, o interesse de Greenberg não era por Kant, e sim por boa parte das questões pelas quais Kant estava interessado, o que faz toda a diferença.

[2] Cf. Fricke, 1990, p. 38-71; Allison, 2001, p. 110-118; Kulenkampff, 2001; Ginsborg, 2008, p. 69-77; Wenzel, 2005, p. 46-53.

II.

Kant pergunta se o sentimento de prazer precede o ajuizamento do objeto ou se este precede aquele – porque o que está em jogo nesse problema é o nexo entre o prazer e sua comunicação. Naturalmente, a comunicação do prazer não é a simples verbalização de um sentimento, como se se tratasse de uma informação. O juízo de gosto até pode ser informativo, mas não se confunde com uma informação. Na questão kantiana, comunicar [*mitteilen*] tem o sentido enfático de dividir, de compartilhar ilimitadamente um prazer – como quando, por exemplo, aplaudimos ao final de um concerto. Esse prazer antecede ou sucede o ajuizamento? Bem, tudo depende do que se entende por ajuizamento, o que nos remete de volta à diferença entre o prazer com o agradável e o prazer com o belo. O primeiro é um simples gozo dos sentidos, um prazer imediato com uma sensação, algo que nos ocorre passiva e privadamente. Como Kant argumenta, seria contraditório se erguêssemos uma pretensão de universalidade para o que não pode ser universalizado; portanto – e eis aqui sua tese – como a universalidade do belo não pode ter o seu fundamento numa simples sensação, o prazer não pode anteceder o ajuizamento.

Em face disso, podemos compreender melhor o que significa um *ajuizamento*. As edições brasileira e portuguesa da terceira *Crítica* trazem uma nota esclarecedora. Os tradutores Valério Rohden e António Marques observam o seguinte: "A tradução de *Urteil* por juízo e *Beurteilung* por ajuizamento (outros traduziram-no por julgamento) teve em vista marcar mais uma diferença terminológica do que conceitual, não explicitada em Kant". Pode-se até admitir que a diferença seja antes terminológica que conceitual, mas desde que também se admita que as razões para tal distinção são antes conceituais que simplesmente terminológicas.

Aliás, creio que esse é o espírito da nota, pois ela assim continua: "A diferença de sentido entre ambos os termos foi modernamente elaborada por W. Windelband (*Präludien*, 1884, p. 52 e ss.[3]), para quem *Urteil* expressa a união de dois conteúdos representacionais, e *Beurteilung* a relação da consciência ajuizante com o objeto representado, não ampliando o conhecimento, mas expressando aprovação ou desaprovação" (*apud* Kant, 1993, p. 47).

Windelband elabora de tal modo essa diferença que resulta claro que as deliberações do gosto só podem ser ajuizamentos, o que confere ao *juízo* de gosto a aparência de um juízo cognitivo, pois tudo se passa como se a beleza fosse uma propriedade do objeto, quando em verdade apenas expressamos nossa aprovação ou desaprovação afetiva, independentemente de conceitos. Pois bem, se reformularmos a

[3] Cf. Windelband, 1884, p. 29 e ss. – e não p. 52 e ss., como figura erroneamente na nota dos tradutores. Para a distinção entre *Urteil* e *Beurteilung* vide também Windelband, 1920, p. 245-6.

questão de Kant a partir da distinção terminológico-conceitual de Windelband, o resultado será o seguinte: no juízo de gosto a expressão de aprovação ou desaprovação precede ou sucede a relação da consciência ajuizante com o objeto representado? E se ainda traduzíssemos *Beurteilung* por *apreciação*, secundando assim Dumouchel, que optou por *appréciation* (1994, p. 428), então a pergunta seria se no juízo de gosto o sentimento é anterior ou posterior à apreciação do objeto.

Ora, o sentimento só pode ter a precedência se for o do prazer da sensação, o que é o caso do agradável; porque, no caso do belo, não se trata do prazer da sensação, e sim do prazer do próprio ajuizamento. E se tomarmos a expressão "juízo de gosto" em sentido rigoroso, ou seja, conforme a estrita definição kantiana do gosto como "a faculdade de ajuizamento do belo" (*CFJ*, B 4, nota), então sequer poderemos falar num ajuizamento do agradável, pois ao agradável e ao desagradável apenas *reagimos* com prazer ou desprazer, sem que haja propriamente um ajuizamento. Christel Fricke chamou a atenção para esse ponto (1990, p. 47). Compartilhamos com todos os animais a receptividade ao agradável, e com todos os seres racionais o respeito pelo bom; mas o belo compartilhamos apenas entre nós, seres humanos (*CFJ*, B 15), "naturezas mistas", como disse Schiller (1990, p. 103, nota).

Kant sempre admitiu que apenas conhecimentos e representações ligadas a conhecimentos podem ser comunicados universalmente, pelo que acedem à objetividade, reivindicando o acordo de todos. E uma vez que sentimentos como o de prazer ou desprazer não desempenham papel algum na cognição, não poderiam ter lugar numa filosofia transcendental, que se ocupa apenas com conhecimentos puros *a priori* (*KrV*, B 830). No entanto, como o ajuizamento do belo, mesmo sendo subjetivo e prescindindo de conceitos, espera pelo assentimento de todos, o "fundamento determinante do juízo sobre essa comunicabilidade universal da representação" só pode ser o estado do ânimo nesse momento, ou seja, só pode estar na relação das faculdades enquanto "referem uma representação dada ao *conhecimento em geral*" (*CFJ*, B 28) – e esse estado do ânimo pode ser universalmente compartilhado. Foi isso o que Kant passou a admitir na época em que cuidava do exame da razão prática pura, convencendo-se assim da necessidade de uma *Crítica do gosto*.

Para que de um dado objeto resulte algum conhecimento, é preciso que a imaginação componha o múltiplo da intuição e o entendimento unifique as representações mediante conceitos. Uma vez que o juízo de gosto prescinde de conceitos, as faculdades cognitivas ajuízam (ou apreciam) o objeto *desoneradas* de suas funções cognitivas; por isso, já não mais trabalham, e sim jogam livremente entre si. Não fosse o acordo das faculdades nesse jogo o mesmo acordo exigido para um conhecimento *em geral*, não haveria aqui uma *síntese*; não fosse *livre* esse acordo, a síntese não seria *estética*.

O ajuizamento estético mobiliza as condições subjetivas universais e necessárias a uma síntese cognitiva (o acordo entre as faculdades), embora em proveito de uma síntese afetiva, estética; pois o que juízo de gosto expressa, ao predicar a beleza de uma coisa, é um sentimento de aprovação. Gostar significa tanto quanto *aprovar pelo sentimento*.

O que pode ser universalmente comunicado é justamente esse estado do ânimo, ou seja, esse acordo entre as faculdades cognitivas, pois ele é a condição subjetiva para um conhecimento em geral e, enquanto tal, válido para qualquer sujeito.

> Esse ajuizamento simplesmente subjetivo (estético) do objeto ou da representação pela qual ele é dado precede, pois, o prazer no mesmo objeto e é o fundamento deste prazer na harmonia das faculdades de conhecimento; mas esta validade subjetiva universal da complacência, que ligamos à representação do objeto que denominamos belo, funda-se unicamente sobre aquela universalidade das condições subjetivas do ajuizamento dos objetos. (*CFJ*, B 29)

Na "Primeira Introdução", Kant apresenta a mesma solução – com a diferença que, agora, esse prazer é descrito como o prazer da *reflexão*. Reformulada de acordo com a nova conceptualidade, a pergunta seria se no juízo de gosto o sentimento de prazer precede ou sucede a reflexão.[4]

III.

A questão está basicamente respondida. O prazer que "ligamos à representação do objeto que denominamos belo" é também o que sentimos pela possibilidade de compartilhar universalmente o nosso estado de ânimo. O ajuizamento (a apreciação) precede esse prazer nascido da "harmonia das faculdades de conhecimento". Kant faz aqui um último e instrutivo comentário: "O fato de que o poder comunicar seu estado de ânimo, embora somente com vistas às faculdades cognitivas, comporte um prazer, poder-se-ia demonstrar facilmente (empírica e psicologicamente) a partir da tendência natural do homem à sociabilidade. Isso, porém, não é suficiente para o nosso objetivo" (*CFJ*, B 29-30).

---

[4] "O juízo-dos-sentidos estético contém finalidade material, o juízo-de-reflexão estético, porém, finalidade formal. Mas, como o primeiro de modo algum se refere à faculdade-de-conhecimento, e sim imediatamente, pelos sentidos, ao sentimento de prazer, então somente o último deve ser considerado como fundado sobre princípios próprios da faculdade do juízo. Ou seja, se a reflexão sobre uma representação dada precede o sentimento de prazer (como fundamento-de-determinação do juízo), a finalidade subjetiva é *pensada*, antes de ser *sentida* em seu efeito, e o juízo estético pertence, nessa medida, ou seja, segundo os seus princípios, à faculdade-de-conhecimento superior, e em verdade à faculdade do juízo, sob cujas condições subjetivas e, no entanto, também universais, é subsumida a representação do objeto." (Kant, 1970, p. 31, AA: XX, 224-225) Cito a tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, com pequenas modificações (Kant, 1980, p. 185).

Ora, *isso* a que Kant se refere seria uma espécie de dedução *social* do juízo de gosto; afinal, de que vale contemplarmos a beleza se não podemos compartilhar uns com os outros o nosso prazer? O humano impulso à comunicação do prazer não se deixa conter sem desprazer. No entanto, é justamente isso – a justificação social da universalidade do belo – que não é suficiente *para o filósofo transcendental*; pois o que está em jogo para ele é o fato de imputarmos esse prazer a qualquer um, *como se* o juízo fosse objetivo e a beleza uma propriedade do objeto – quando ela, a beleza, diz Kant, "sem referência ao sentimento do sujeito, por si não é nada. Mas", como ele concluiu, "temos de reservar a discussão dessa questão até a resposta àquela outra: se e como juízos estéticos *a priori* são possíveis" (*CFJ*, B 31).

Como se vê, já no início da "Analítica" Kant dá um primeiro passo em direção à "Dedução", o que não se pode dizer que contribua para a clareza dos seus propósitos. Mas ele segue avançando nessa direção ao concluir esse segundo momento da "Analítica" pelo exame do que chama de uma "questão menor": como tomamos consciência do acordo das faculdades no juízo de gosto? *Esteticamente*, ou seja, pelo sentido interno e a sensação, ou *intelectualmente*, "pela consciência de nossa atividade intencional, com que pomos aquelas em jogo"? (*CFJ*, B 30)

A resposta de Kant é previsível e antecipa a que ele dará àquela pergunta sobre como são possíveis juízos estéticos *a priori*. Segundo Kant, tomamos consciência do acordo das faculdades através da sensação, portanto esteticamente, já que uma tomada de consciência intelectual é possível apenas no caso de um juízo de conhecimento. Como a atribuição do predicado da beleza independe de conceitos, fundando-se inteiramente no sentimento, o acordo subjetivo das faculdades só se deixa conhecer pela sensação. "A vivificação de ambas as faculdades (da imaginação e do entendimento) para uma atividade indeterminada, embora unânime através da iniciativa da representação dada, a saber, daquela atividade que pertence a um conhecimento em geral, é a sensação, cuja comunicabilidade universal o juízo de gosto postula" (*CFJ*, B 31).

Essa sensação é justamente a do efeito do jogo livre das faculdades sobre o ânimo. Como na resposta que Kant dará à pergunta pelo que é afirmado *a priori* no juízo de gosto, é preciso distinguir entre o *prazer* e sua *validade*; pois o prazer, isto é, aquela "sensação do efeito do jogo livre das faculdades sobre o ânimo" é simplesmente imprevisível. Não há e nem pode haver princípio algum que nos permita saber de antemão o que só a experiência é capaz de nos mostrar e "tampouco uma regra segundo a qual alguém devesse ser coagido a reconhecer algo como belo" (*CFJ*, B 25). Portanto, que haja prazer, que o prazer seja sentido, é algo inteiramente *contingente*; mas isso não significa que não se possa, em princípio, esperá-lo de todos, por mais improvável que o seja.

Essa crença pode parecer demasiado estudada e, por isso, demasiado estranha à nossa experiência habitual. No entanto, essa impressão se dissolve à luz de algumas simples advertências feitas por Kant na "Dedução". A pretensão de universalidade do juízo de gosto não se ergue nem "sobre uma reunião de votos" nem sobre "uma coleta de informações junto a outros acerca de seu modo de ter sensações [*empfinden*]", e sim "sobre uma autonomia do sujeito que julga sobre o sentimento de prazer (na representação dada), isto é, sobre o seu próprio gosto" (*CFJ*, B 135). Como insiste Kant, "é reclamado que o sujeito deva julgar por si" (*CFJ*, B 137). Eis aqui a máxima da *Aufklärung* nas questões de gosto, a máxima do esclarecimento estético: "Ajuíza por ti mesmo!". Essa exigência de autonomia no ajuizamento coloca em evidência o que significa um juízo estético *a priori* e como ele é possível; pois ajuizar com autonomia significa antes de tudo que cada um deve ajuizar independentemente de qualquer outro, isto é,

> sem ter necessidade de, pela experiência, andar tateando entre os juízos de outros e através dela instruir-se previamente sobre a complacência ou descomplacência deles no mesmo objeto; por conseguinte, deve proferir seu juízo de modo *a priori* e não por imitação, porque uma coisa talvez apraza efetivamente de um modo geral. […] O gosto reivindica simplesmente autonomia. Fazer de juízos estranhos fundamentos de determinação do seu seria heteronomia (*CFJ*, B 137).

Tudo se passa como ao final de um belo concerto. Não espero pelo aplauso de ninguém para aplaudir. Ajuízo e compartilho o meu prazer *a priori*, ou seja, com autonomia, independentemente da experiência dos outros, dos quais também posso esperar a mesma reação. Pode até ser que eu aplauda sozinho, que ninguém me acompanhe nesse prazer. Mas *enquanto* aplaudo, expressando um prazer contingente, uma vez que poderia não o ter sentido, ergo uma pretensão de universalidade para a *validade* desse aplauso. O juízo de gosto é *sintético* e *a priori*. A síntese diz respeito ao prazer de cada um, que é sempre contingente, sempre dependente da experiência. Já o *a priori* diz respeito à *validade* desse prazer; pois se é do *belo* que se trata, então já não mais ajuízo apenas por mim nem me prendo à condição de membro contingente de uma plateia igualmente contingente. Kant poderia ter parafraseado a si mesmo e dito que, embora o prazer *comece* com a experiência, isso não significa que tenha nela a sua *origem* e, portanto, o fundamento de sua pretensão de universalidade. O horizonte da validade do prazer é o de uma comunidade ilimitada

de seres racionais, porém sensíveis – os únicos, aliás, dotados de um sentido para a beleza. Essa é a tese de Kant.[5]

Bibliografia

Allison, H. E. (2001) *Kant's Theory of Taste: A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dumouchel, D. (1998) "Genèse de la *Troisième Critique*: le rôle de l'esthétique dans l'achèvement du système critique". In: Parret, H. (ed.). *Kants Ästhetik – Kant's Aesthetics – L'esthétique de Kant.* Berlim; Nova York: W. de Gruyter, p. 18-40.

_____. (1997). "L'esthétique pré-critique de Kant. Genèse de la théorie du goût et du beau". *Archives de Philosophie*, v. 60, n. 1, p. 59-86.

_____. (1994) "La découverte de la faculté de juger réfléchissante". *Kant-Studien*, 85, n. 4, p. 419-442.

Fricke, C. (1990) *Kants Theorie des reinen Geschmacksurteils.* Berlim, Nova York: W. de Gruyter.

_____. (2001) "'Esquematizar sem conceitos': a teoria kantiana da reflexão estética". *Cadernos de Filosofia Alemã*, n. 7, p. 5-14.

Ginsborg, H. (2008) "Interesseloses Wohlgefallen und Allgemeinheit ohne Begriffe (§§1-9)". In: Höffe, O. (org.). *Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft*. Berlim: W. de Gruyter, p. 59-77.

Giordanetti, P. (1999) "Kants Entdeckung der Apriorität des Geschmacksurteils. Zur Genese der Kritik der Urteilskraft". In: Klemme, H. F.; Ludwig, B.; Pauen, M; Stark, W. (org.) *Aufklärung und Interpretation. Studien zu Kants Philosophie und ihrem Umkreis. Tagung aus Anlass des 60. Geburtstag von Reinhard Brandt*. Würzburg: Königshausen & Neumann, p. 171-193.

Greenberg, C. (2002) *Estética doméstica – observações sobre a arte e o gosto*. Trad. André Carone. São Paulo: Cosac & Naify.

Kant, I. (1993) *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

[5] Que essa comunidade ilimitada de seres racionais, porém sensíveis, como que se enraíze no "substrato suprassensível da humanidade" (*CFJ*, B 237) – ou na "consciência em geral", entendida como a "organização supraindividual da razão humana" (Windelband, 1911, p. 174) –, parece convergir com a argumentação de Kant. Como Christel Fricke observou, "o que Kant chama no §9 de 'ajuizamento meramente subjetivo do objeto' é uma atividade racional que produz resultados intersubjetivos" (2001, p. 13). Que a intersubjetividade operante aqui se deixe entender num sentido não mais metafísico-transcendental e sim histórico-"transcendental", enquanto uma intersubjetividade vertebrada e inervada pela capacidade linguística humana, de modo que as condições para o ajuizamento público ou privado da beleza e da arte, assim como para o resgate de pretensões de validade problematizadas através da experiência estética, possam ser reconhecidas como as mesmas condições universais e necessárias vigentes numa ilimitada comunidade de comunicação, é sem dúvida uma questão central para uma crítica pragmático-linguística do gosto e, talvez, até mesmo a sua chave.

_____. (1970) *Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*. Gerhard Lehmann (ed.). Hamburgo: Felix Meiner.

_____. (1980) "Primeira introdução à Crítica do juízo". Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. In: *Kant II*. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril, p. 163-203.

Kulenkampff, J. (2001) "A chave da crítica do gosto". *Studia Kantiana*, 3, 1, p. 7-28.

Schiller, F. (1990) *A educação estética do homem. Numa série de cartas.* Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras.

Tonelli, G. (1954) "La formazione del testo della *Kritik der Urteilskraft*". *Revue Internationale de Philosophie*, v. 8, nº 30 (4), p. 423-448.

Wenzel, C. (2005) *An Introduction to Kant's Aesthetics. Core Concepts and Problems*. Malden: Blackwell.

Windelband, W. (1884) *Präludien: Aufsätze und Reden zur Einleitung in die Philosophie*. Freiburg im Breisgau; Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).

_____. (1911) *Die Geschichte der neueren Philosophie in ihrem Zusammenhange mit der allgemeinen Kultur und den besonderen Wissenschaften. Zweiter Band. Von Kant bis Hegel und Herbart.* Leipzig: Breitkopf & Härtel. – 1 ed. 1880.

_____. (1920) *Einleitung in die Philosophie*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) – 1ª ed. 1914.

10.11606/issn.2318-8863.discurso.2023.215691

Os pássaros e o vírus: Hitchcock na pandemia[1]

Pedro Duarte
PUC-Rio

RESUMO

O que o grande cineasta Hitchcock tem a nos dizer sobre a pandemia que vivemos? Como a Covid-19 abriu uma possibilidade de assistir ao filme *Os pássaros* que não era evidente em sua época? Nessa via de mão-dupla, é como se Hitchcock pudesse nos ajudar a pensar a pandemia atual, mas apenas porque ela permitiu enxergar algo novo em *Os pássaros*. É o caso de pensar o que elementos da natureza não-humana, sejam pássaros ou vírus, dizem sobre o antropocentrismo da civilização moderna.

PALAVRAS-CHAVE

Hitchcock; pandemia; natureza; antropocentrismo.

ABSTRACT

What does the great filmmaker Hitchcock have to tell us about the pandemic we are experiencing? How did Covid-19 open a possibility to watch the movie The Birds that was not evident in its time? In this two-way street, it is as if Hitchcock could help us think about the current pandemic, but only because the pandemic itself allowed us to see something new in The Birds. The aim of the article is to think about what the elements of non-human nature, whether birds or viruses, may say about the anthropocentrism of modern civilization.

KEY WORDS

Hitchcock; pandemic; nature; anthropocentrism.

[1] Este artigo é resultado de pesquisas apoiadas pela Faperj (Bolsa Jovem Cientista do Nosso Estado) e pelo CNPq (Bolsa de Produtividade em Pesquisa), a quem agradeço aqui.

Obras de arte, quando são vistas em um contexto histórico posterior ao que foram criadas, podem ganhar sentidos surpreendentemente diferentes. Tiradas de sua época, jogadas em outra, elas continuam a falar, mas dizem outras coisas. Os acontecimentos contemporâneos abrem em obras do passado brechas que, se é que estavam lá originalmente, não eram percebidas. Nessas brechas, entramos e descobrimos sentidos novos, que escapam não apenas às intenções do artista, mas a todo o campo de significados que o momento histórico pretérito, em que a obra aparecera, enxergava para julgá-la, compreendê-la, criticá-la. Não se trata, nesse caso, de repisar a velha – e acertada – tese de que toda obra de arte contém, em si, inúmeras possibilidades de interpretação. Trata-se de atentar para os inevitáveis limites e as incontornáveis aberturas que a história determina para essas possibilidades. Se toda obra de arte é infinitamente interpretável, como defendera o romantismo desde o século XVIII, é digno de nota, porém, que sua peculiar infinitude não possa vir toda à tona de uma só vez, ou arbitrariamente, mas que dependa de condições históricas precisas para que essa ou aquela interpretação consiga se manifestar. Em alguns casos, esse processo é sutil e complexo. Em outros casos, é evidente e simples. Isso é o que pode acontecer com o filme *Os pássaros*, de Alfred Hitchcock, de 1964, caso o assistamos em nossa contemporaneidade mais atual, desde o ano de 2020, que foi marcada, em todo o planeta Terra, por uma mesma realidade: a pandemia de Covid-19.

Em outras palavras, a questão seria: o que o grande cineasta Hitchcock tem a nos dizer sobre a pandemia que vivemos? Ou ainda: como a pandemia de Covid-19 abriu uma possibilidade de assistir ao filme *Os pássaros* que, se já existia antes, não era, entretanto, evidente? Nessa via de mão-dupla, é como se Hitchcock pudesse nos ajudar a pensar sobre a pandemia atual, na mesma medida em que a pandemia permitiu enxergar em *Os pássaros* um filme diferente daquele ao qual estávamos acostumados até agora. Em suma, trata-se de pensar o que os pássaros do filme, como elementos da natureza não-humana, têm a ver com o novo coronavírus que ameaça os humanos durante a pandemia de Covid-19, e o que ambos, pássaros e vírus, dizem sobre a cultura moderna que os teme.

Não foi estranho, desde que começou a pandemia de Covid-19, a manifestação de filósofos. Pelo contrário, boa parte dos mais importantes pensadores contemporâneos foi veloz em expressar uma reflexão acerca do que estava acontecendo no mundo. Essa velocidade foi tão grande que o primeiro grande filósofo ocidental a escrever sobre a pandemia o fez antes mesmo que a Covid-19 fosse declarada uma pandemia pela Organização Mundial da Saúde – a OMS. Era ainda o longínquo fevereiro de 2020 quando Giorgio Agamben publicou seu polêmico texto *A invenção de uma pandemia*. Seguiram-no tantos outros nomes que nenhuma lista seria exaustiva: Jean-Luc-Nancy, Slavoj Žižek, Paul B. Preciado, Byung-Chul-Han, Achille

Mbembe, Jacques Rancière, Bruno Latour, Emanuele Coccia, Alain Badiou, Judith Butler, José Gil ou Franco 'Bifo' Berardi são somente alguns deles. Não faltam perspectivas filosóficas sobre a pandemia e, ainda assim, aqui é o caso de se perguntar: o que Hitchcock tem a nos dizer sobre a Covid-19? Será possível, em um gesto assumidamente anacrônico do ponto de vista histórico, porém instigante do ponto de vista estético, perguntar o que o pensamento cinematográfico de um diretor do século XX tem a nos dizer, ou a nos mostrar, sobre um evento do século XXI?

Se isso for de fato possível, a saber, voltar a Hitchcock para pensar a pandemia de Covid-19, duas exigências deverão ser cumpridas: uma é entender o que havia na linguagem artística do seu cinema que permitiu a ele, em um filme como *Os pássaros*, ainda em 1964, antecipar algo sobre o desafio contemporâneo em que a pandemia nos deixa; a outra é compreender, a partir daí, qual seria a perspectiva específica que se cristaliza com Hitchcock sobre a pandemia. Para já antecipar o que deverá ser depois explicado: a primeira exigência diz respeito à forma como no cinema de Hitchcock, insistentemente, personagens são colocados em uma situação de impotência das suas ações, como se fossem dominados por uma cadeia de relações que não conseguem entender mas que determina seus destinos, e assim acabam menos fazendo coisas do que vendo coisas; a segunda exigência versa sobre o modo como, especificamente no filme *Os pássaros*, essa cadeia de relações não é, como de hábito em sua obra, constituída por pessoas em um suspense investigativo, mas por animais que, misteriosamente, voltam-se contra os humanos, conferindo à natureza uma força de resistência à dominação civilizatória. Num certo sentido, a peculiaridade de *Os pássaros* na obra de Hitchcock foi ter transferido o suspense em geral situado entre os seres humanos para a relação deles com natureza, e isso, evidentemente, é decisivo para fazer dele um pensador da pandemia, um pensador para o qual a principal questão por ela colocada é a de que, por mais esforços civilizatórios que façamos, a centralidade que damos a nós mesmos pode ser descentrada pela alteridade da natureza.

No filme *Os pássaros*, a protagonista Melanie Daniels, interpretada pela atriz Tippi Hedren, tem um encontro com o advogado Mitch Brenner, interpretado por Rod Taylor, em uma loja de passarinhos na cidade de São Francisco nos Estados Unidos. Tudo é trivial na cena, com a submissão dos animais ao que se convencionou chamar de estimação. Eles estão presos: subordinados às vontades e ao controle humano prosaicamente, o que não exclui, é claro, o eventual afeto dirigido a eles. De certo modo, tudo o que virá a seguir no filme é uma reversão do que essa entrada exibe. Mitch Brenner mora em Bodega Bay, uma pequena cidade para a qual, estando em São Francisco, é preciso atravessar um rio ou um lago para chegar. Melanie Daniels faz a travessia. Tudo é filmado dando a ela e ao seu rosto centralidade:

a câmera a acompanha no pequeno barco a motor de modo a deixar bem no meio do quadro a sua figura. Cabe à natureza apenas servir como um belo pano de fundo, com água e montanha. Só vemos Melanie à frente com o olhar para Mitch, que a aguarda na costa. Nós, espectadores, ficamos na expectativa da realização do flerte romântico entre eles, e nada mais. No entanto, uma tomada de câmera subitamente interrompe esse jogo dual e horizontal entre os personagens, e aponta verticalmente para cima, para o céu, onde um pássaro com som estridente faz um movimento descensional. Numa montagem rápida, a próxima tomada volta para Melanie, mas o pássaro invade de fora o quadro e bica violentamente sua bela cabeleira loura, a despenteando e fazendo sangrar. O pássaro rouba a cena, e depois voa de volta para longe, deixando no ar, entretanto, uma estranheza: o ataque não parece circunstancial, mas quase proposital. E o quadro do filme, cuja linguagem de Hitchcock deixara até então todo ocupado pelos seres humanos, vê-se perturbado por um elemento externo e imprevisto: uma ave, um animal, a natureza. E era tudo apenas o começo, como vamos saber depois, ao longo do filme.

Já aqui, porém, a questão filosófica latente do filme está colocada: uma crítica ao antropocentrismo, ou seja, à centralidade do ser humano. Isso não se dá apenas no discurso, ou seja, nos diálogos dos personagens, mas na estrutura da linguagem visual. Daí que seja tão crucial essa câmera que, desde o começo, permite que Melanie esteja tomando a cena, ocupando o quadro. Nós, espectadores, nem percebemos como banalizamos a centralidade do ser humano nessa imagem, que reduz a natureza atrás de si a uma paisagem tão bela quanto inofensiva, tão agradável quanto sem potência, tão tranquila quanto plácida. Mas, se é assim, o pássaro, que não é nem água e nem montanha dando moldura para o passeio de barco de Melanie, interrompe a serenidade antropocêntrica com sua entrada repentina no quadro em que reinava o ser humano, e com sua bicada parece então nos lembrar: a terra não é somente nossa, nós não a dominamos.

Todo modo de filmar adotado por Hitchcock assume, nesse contexto, a posição do ser humano. Daí o sentimento de invasão suscitado pela ave, como se ela tivesse se intrometido em um espaço que não seria seu. O sentimento de invasão deve-se à compreensão antropocêntrica do espaço que habitamos. Seria possível, contudo, fazer um experimento imaginativo e perguntar: o que sentiríamos e o que apareceria se, ao invés da perspectiva de Melanie, estivéssemos acompanhando a cena pelo ponto de vista da ave? Como seriam as coisas se, ao invés da horizontalidade entre os humanos, víssemos, de cima para baixo, em pleno voo, uma cabeleira loura se movimentando pela água em um barco? Será que o sentimento de invasão, ou de violência, persistiria? De certo modo, não é apenas Melanie quem se vê incomodamente descentrada de sua pequena e tranquila viagem de barco. É a própria visão

antropocêntrica do mundo – dela, nossa e talvez de boa parte do cinema – que cambaleia, ainda timidamente nesse começo do filme, mas que depois cairá de modo cada vez mais rápido. Nós, que nem víamos o pássaro, cujo surgimento em cena vem de fora do quadro, somos levados a reconhecer sua presença em nosso mundo e, mais do que isso, a imaginar como ele pode sentir-se no centro do mundo. O filósofo Friedrich Nietzsche, no século XIX, que evidentemente nunca pôde assistir aos filmes de Hitchcock, sugeriu certa vez como um animal voador podia conceber-se no centro do mundo.

> Se pudéssemos entender a mosca, perceberíamos que ela navega no ar animada por essa mesma paixão e sentindo em si que voar é o centro do mundo. Nada há de tão desprezível e de tão insignificante na natureza que não transborde como um odre ao menor sopro dessa força do conhecer, e assim como todo carregador quer também ter o seu admirador, o homem mais arrogante, o filósofo, imagina ter também os olhos do universo focalizados, como um telescópio, sobre suas obras e seus pensamentos. […] No desvio de algum rincão do universo inundado pelo fogo de inumeráveis sistemas solares, houve uma vez um planeta no qual os animais inteligentes inventaram o conhecimento. Este foi o minuto mais soberbo e mais mentiroso da "história universal", mas foi apenas um minuto. Depois de alguns suspiros da natureza, o planeta congelou-se e os animais inteligentes tiveram de morrer. Esta é a fábula que se poderia inventar, sem com isso chegar a iluminar suficientemente o aspecto lamentável, frágil e fugidio, o aspecto vão e arbitrário dessa exceção que constitui o intelecto humano no seio da natureza. Eternidades passaram sem que ele existisse; e se ele desaparecesse novamente, nada se teria passado; pois não há para tal intelecto uma missão que ultrapasse o quadro de uma vida humana. Ao contrário, ele é humano e somente seu possuidor e criador o trata com tanta paixão, como se ele fosse o eixo em torno do qual girasse o mundo. (Nietzsche, 2001, p. 7-8).

Com certo humor e eloquência, Nietzsche sugeria que, assim como o ser humano faz do intelecto que é seu a faculdade supostamente primordial do universo, predestinada a descobrir os mistérios do mundo e entender a realidade, talvez também uma mosca, ou um pássaro, como no caso de Hitchcock, conceba que a sua faculdade peculiar, voar, é a mais importante de todas. Pode ser que a mosca de Nietzsche e o pássaro de Hitchcock – assim como o coronavírus – naveguem pelo ar animados pela mesma paixão com que nós, em geral, julgamos nossa presença no mundo: como se estivessem no centro. É claro que se trata, nesses casos, de um experimento imaginativo. Não fazemos ideia de como a mosca, o pássaro ou o vírus sentem. O que esse experimento procura é desbancar a certeza do antropocentrismo, obrigando-nos a reconhecer que as outras formas de vida que habitam a terra junto conosco só são inferiores a nós porque julgadas em vista de certos critérios adotados

por nós mesmos, como a superioridade do intelecto mental e racional. Em suma, é apenas para o próprio ser humano, e pelas vantagens que traz para ele, que o intelecto é tratado com tanta paixão, como se o mundo orbitasse em torno de seu eixo. Os outros seres pouco ou nada têm a ver com isso. Vivem outras vidas.

Se Nietzsche fosse um cineasta, como Hitchcock, poderíamos ver, na passagem já citada, estratégias de plano e narrativa, de câmera e de enredo. O que Nietzsche faz é ampliar a cena, no espaço, e alongar o enredo, no tempo. O resultado do procedimento é que a existência humana, arrogantemente focada em si, vê-se diminuída na nova escala. Desse modo, o planeta Terra é colocado no espaço de um universo cheio de sistemas solares e a invenção do conhecimento pelos seres humanos representa apenas um minuto no tempo de uma natureza na qual eternidades se passaram sem esse conhecimento e outras podem vir após seu desaparecimento. Lembrar da mosca, do pássaro ou do vírus é uma forma de se dar conta desse plano aberto, para falar em termos cinematográficos, no qual um espaço e um tempo cósmicos nos ultrapassam, alterando a escala com a qual lidamos. O intelecto e o conhecimento, deslocados da arrogância antropocêntrica, têm seu papel humano, demasiado humano, admitido. Importantes para nós, mas exclusivamente para nós, eles são modos para defendermos nossa sobrevivência e existência; não são, porém, maneiras de esclarecer desinteressadamente o mistério inteiro do ser e dos outros seres. Se Hitchcock é um cineasta que talvez filosofe em imagens sobre a relação entre ser humano e natureza, Nietzsche é um filósofo que talvez crie imagens sobre a relação entre ser humano e natureza. Nos dois casos, o antropocentrismo é tirado do seu centro, é perspectivado: por uma mosca, por um pássaro, pela Terra, pelo cosmos, pela eternidade, pela natureza.

No decorrer do filme *Os pássaros*, os ataques das aves sucedem-se uns aos outros e vão crescendo quantitativa e qualitativamente: cada vez mais pássaros se juntam contra os seres humanos, em episódios cada vez mais violentos ou assustadores. Se aquele primeiro episódio poderia ser considerado circunstancial, pouco a pouco os personagens vão se dando conta de que não. Ao contrário, algo está acontecendo que não cessa, que parece obedecer a uma série de aumento exponencial. Os esforços antropocêntricos de compreensão intelectual e de ação corporal fraquejam clamorosamente. Os pássaros arrasam com uma festa infantil, pousam sinistramente em um trepa-trepa na frente de uma escola antes de perseguirem crianças em um voo coletivo arrasador, destroem um posto de gasolina e provocam um incêndio ali, cercam e invadem casas. Nada parece poder entender ou parar o que se passa. Não é mais a natureza domesticada como objeto diante do sujeito que está ali para ser conhecida. É uma natureza selvagem, embora organizada em si e por si, é uma natureza terrível e ameaçadora para o sujeito. Essa natureza desarticula a ciência, o

saber. Isso estimula o pânico, expectativas escatológicas de fim do mundo, culpabilidades místicas e outras atitudes do gênero, uma vez que a natureza surge como desconhecida.

O momento no qual, em *Os pássaros*, isso fica evidente é quando, em um restaurante ou bar da cidade, boa parte daquela pequena comunidade encontra-se e conversa, já aflita com a estranheza da situação. Há de tudo ali, como se Hitchcock traçasse um sucinto mapa de reações comuns diante do desconhecido: há um homem meio ébrio que, em cada oportunidade, grita que é o fim do mundo; há quem insista, a despeito das evidências, que nada fora do ordinário está ocorrendo e que, com o tempo, a ordem voltará; há a tentativa moralizante de culpar uma pessoa de maneira quase mística, no caso, a forasteira Melanie, que teria trazido consigo o mal; um homem afirma que é uma guerra. Há ainda uma ornitóloga, que, por conta de seu saber especializado, não aceita a hipótese de que os pássaros possam estar deliberadamente atacando os seres humanos, mas observa que, se por acaso fosse isso, certamente obteriam sucesso, pois existiriam 8.650 espécies somente nos Estados Unidos e 100 bilhões de aves no mundo. São muito diversos os temperamentos dos personagens, mas há um denominador comum em suas interpretações: nenhuma dá conta do que está acontecendo. O viés religioso do juízo final não diz praticamente nada sobre os pássaros; o viés da manutenção da normalidade diminui irrealisticamente a originalidade do evento; o viés culpabilizante concentra a causa do terror em um lugar que não se relaciona com ele, mas apenas coincide; o viés militar impõe um entendimento bélico aplicável ao conflito entre civilizações sobre a relação com a natureza; e o viés científico é paralisado diante de acontecimentos que não sabe (ao menos ainda) explicar.

Essa situação não é tão diferente assim do momento do mundo tomado pela pandemia de Covid-19. Também para nós, desde 2020, a natureza pareceu ter despertado do sono em que fora posta pelo domínio técnico e civilizatório da modernidade que visava controlá-la. Como no caso dos pássaros do filme de Hitchcock, o vírus da SARS-CoV-2 pode matar. Mesmo quando não mata, pode fazer os seres humanos adoecerem. Isso tudo é objetivo e assusta. Dá medo. No entanto, a angústia enraíza-se em que tais mortes escapam das causas já estabelecidas e por isso aceitas para ela. Mais ainda: parecem anunciar um processo que não se conhece e não se sabe onde pode levar. O futuro que devém deste presente não tem mais qualquer clareza, nem se pode saber se nele haverá lugar para nós. Como grita o bêbado no bar do filme de Hitchcock: será o fim do mundo? O que experimentamos com a Covid-19 em seu começo foi uma sensação à qual estávamos desacostumados por conta do projeto ocidental de dominação cognitiva e tecnológica da natureza: a an-

gústia diante do inexplicável que nos afeta. Rapidamente, o mundo todo foi infestado não só por um novo vírus, mas por essa sensação de não saber. Nesse contexto, a sociedade globalizada do século XXI por vezes parecia o pequeno bar de Bodega Bay, com os catastrofistas afoitos anunciando o fim do mundo, com os negacionistas aferrados à normalidade ignorando a pandemia, com exclusivistas culpando somente a China pelo mal e com os ativistas que logo queriam transformar o desafio em batalha. No meio disso tudo, claro, estavam também cientistas, pressionados entre um fenômeno recente ainda incompreensível e a carência social para que seu saber respondesse rapidamente à novidade.

Não por acaso, o intelectual norte-americano Mark Lilla escreveu, em 22 de maio de 2020, um artigo para o jornal *The New York Times* em que defendia justamente que a pandemia, então no começo, obrigava-nos a uma humildade do conhecimento especialmente difícil, uma vez que, diante de um perigo imediato, nós ansiamos por escutar uma voz de autoridade que nos dê garantias e seguranças sobre o que está por vir e como nos preparar, ou seja, não lidamos bem com a incerteza (Lilla, 2020). Suportamos mal, em nossa experiência com o novo coronavírus e assim como os personagens de *Os pássaros*, que ninguém saiba o que se passa e o que está por vir, nem cientistas e nem governos. Em princípio, essa poderia ser uma situação propícia para a filosofia, definida na antiguidade pelo espanto, por Platão, e na modernidade pela dúvida, por Descartes. Ou seja, a filosofia poderia ser o paciente pensamento diante de algo que espanta e não é ordinário, que deixa dúvidas e não gera certezas. Se isso é verdade, então *Os pássaros*, de Hitchcock, tem algo de um pensamento filosófico, embora expresso cinematograficamente, pois seu filme diz respeito não só a aves, mas à experiência de não saber e não saber o que fazer.

Para o filósofo francês Gilles Deleuze, a experiência do cinema de Hitchcock é a de uma crise da imagem-ação em particular e da imagem-movimento em geral. Isso porque, no cinema clássico, a operação narrativa fundava-se justamente na capacidade que o personagem teria de agir diante de uma situação e, assim, colocá-la em movimento. Mas, o que os filmes de Hitchcock explicitam é que os personagens não sabem o que fazer ou como responder adequadamente ao que se passa, daí a sensação de que eles estão perdidos ou paralisados em uma rede de relações que ignoram. "O herói de *Janela indiscreta* acede a imagem mental não só porque é fotógrafo, mas porque se encontra num estado de impotência motora: de certo modo ele se encontra reduzido a uma situação ótica pura" (Deleuze, 1985, p. 228). Recorde-se o filme: o personagem interpretado por James Stewart quebra a perna e, assim, fica imóvel. Por consequência, tem aguçada sua visão, tornando-se o atento observador parado, via câmera fotográfica, de tudo que se passa nos prédios à frente de sua janela. É como se, ao declínio da capacidade sensório-motora que permitiria

ser afetado por sensações e dar seguimento a elas motoramente por ações, correspondesse uma intensificação da situação ótica pura, ou seja, da capacidade de olhar.

No caso de *Os pássaros*, também é algo assim que ocorre, embora de maneira não tão óbvia quanto no caso emblemático de *Janela indiscreta*. Mas, aos poucos, é como se os personagens perdessem sua capacidade sensório-motora, por causa da desconcertante e radical estranheza do que se passa. Num certo momento, já perto do fim do filme, Melanie Daniels sofrerá um ataque tão intenso das aves que ficará catatônica, o que, de fato, imobiliza seu corpo. Ela perde sua capacidade de reagir adequadamente. Sua paralisação, entretanto, não deixa de ser a encarnação particular e extrema do que, na verdade, atinge a todos, mesmo que em grau mais ameno. O que é original no filme é que essa crise da capacidade sensório-motora dos personagens, que tem como efeito um declínio da própria forma da imagem-ação e da imagem-movimento, coloca em questão, no conteúdo, a relação entres os seres humanos e a natureza, segundo Deleuze.

> Em *Os Pássaros*, a primeira gaivota que atinge a heroína é uma des-marca, pois ela deixa violentamente a série costumeira que a une a sua espécie, ao homem e à Natureza. Mas os milhares de pássaros, todas as espécies reunidas, quando captadas em seus preparativos, em seus ataques, em suas tréguas – são um símbolo: não são abstrações ou metáforas, são verdadeiros pássaros, literalmente, mas que apresentam a imagem invertida das relações dos homens com a Natureza, e a imagem naturalizada das relações dos homens entre si. (Deleuze, 1985, p. 228).

Os pássaros do filme de Hitchcock são verdadeiros pássaros, mas também são um símbolo. Ora, é como símbolo que esses pássaros possuem analogia com o vírus da Covid-19. Pois o símbolo que eles são é de uma imagem, embora invertida, das relações dos homens com a natureza, conforme apontou Deleuze. O mais importante do apontamento é a ideia de inversão. Pois as relações habituais na época moderna dos seres humanos com a natureza são de domínio, violência, controle, manipulação, extração. Crentes nas forças de seu sistema sensório-motor, assim como eram confiantes no poder do seu intelecto, os seres humanos pretendem submeter a natureza a seus desígnios. E acreditam concluir essa tarefa. Daí que se surpreendam tanto quando pássaros agem fora do que se previa, provocando horror, ou que fiquem completamente surpresos quando um vírus se espalha por todo o mundo em semanas, matando, adoecendo e confinando os seres humanos. Com a pandemia de Covid-19, tornou-se evidente que é um engodo a convicção antropocêntrica de que, numa velha disputa, a humanidade havia colonizado de vez a natureza. O triunfalismo moderno ocidental foi abalado. O vitorioso progresso que nada podia deter

teve que parar por alguns momentos. Nossas relações com a natureza se viram invertidas: ela é que nos determinava agora, e nós nos vimos, mais uma vez, frágeis diante dela.

Pois, afinal, pandemias são tudo, menos imprevisíveis. São constantes na história humana faz muito tempo. Data de 541 o que os especialistas identificam como a primeira pandemia de que se tem notícia. Ela se originou no Egito, atingiu a Alexandria e a Palestina; chegando até Constantinopla. Nenhum dado da época é preciso, mas estimativas falam em 10 mil mortos por dia, embora a maior parte das pessoas só tivesse sintomas leves. E a peste foi recorrente por dois séculos. Na literatura, desde a tragédia grega havia peste. Era o que acometia a Tebas de Édipo, na peça homônima de Sófocles. Mas não é peculiaridade da antiguidade. Na época moderna, com Shakespeare, uma epidemia desempenha um papel relevante em *Romeu e Julieta*. Frei João era o emissário incumbido de avisar a Romeu que a morte de Julieta era uma farsa, mas ele não consegue entregar o recado pois há uma peste em curso. Os guardas o impedem de chegar à cidade. O resto é bem conhecido: Romeu se suicida achando que sua amada faleceu e ela, após acordar, faz o mesmo. Uma epidemia foi responsável pela maior tragédia amorosa da ficção ocidental. Não nos falta um passado com epidemias. Mesmo recentemente, da aids ao ebola, elas estiveram conosco. No entanto, a despeito dessa série de doenças causadas pelos elementos naturais, a pandemia de Covid-19 nos pegou de surpresa. Ninguém a esperava, como se tivéssemos convencidos de que a ciência médica superara tais estorvos naturais. Mas não.

Da mesma maneira que Melanie Daniels no começo de *Os pássaros*, nós olhávamos exclusivamente para frente, para onde queríamos chegar, levados pelo barco da tecnologia e do progresso. Nem vimos, por isso, que havia natureza em cima, embaixo e pelos lados. Como ela não viu o pássaro, nós não enxergamos o vírus vindo – mesmo sendo ele o segundo de uma série, o SARS-CoV-2. É como se, a cada nova vez, a fúria prepotente do espírito ocidental tivesse que ser violentamente frustrada para aprender que os esforços civilizatórios para domar a natureza permanecem sempre aquém dela. Essa sabedoria era já exposta pelo pensador da cultura e criador da psicanálise Sigmund Freud.

> Ninguém, no entanto, alimenta a ilusão de que a natureza já foi vencida, e poucos se atrevem a ter esperanças de que um dia ela se submeta inteiramente ao homem. Há os elementos, que parecem escarnecer de qualquer controle humano; a terra, que treme, se escancara e sepulta toda a vida humana e suas obras; a água, que inunda e afoga tudo num torvelinho; as tempestades, que arrastam tudo o que se lhes antepõe; as doenças, que só recentemente identificamos como sendo ataques oriundos de outros organismos, e, finalmente, o

> penoso enigma da morte, contra o qual remédio algum foi encontrado e provavelmente nunca será. É com essas forças que a natureza se ergue contra nós, majestosa, cruel e inexorável; uma vez mais nos traz à mente nossa fraqueza e desamparo, de que pensávamos ter fugido através do trabalho de civilização. (Freud, 1974, p. 26-27)

Só há um ajuste a fazer na passagem de Freud e, surpreendentemente, diz respeito ao seu otimismo, certamente algo que não era constante em sua obra. Mas o problema é, justamente, que muita gente alimenta a ilusão de que a natureza já foi vencida e a ideologia do progresso tecnológico e científico está estampada na crença de que ela não apenas um dia se submeterá inteiramente ao homem, mas que ela já se submeteu. Ou, pelo menos, era assim até 2020. Com a pandemia, essa ilusão e essa ideologia sofreram um nada esperado rebaixamento cultural. Pois ela é exatamente um desses elementos, sobre os quais Freud versa, que escarnecem do controle humano. Não é terremoto, nem chuva ou inundação. Não é maremoto tampouco e nem vulcão ou tsunami. Não há qualquer monumentalidade visual na pandemia. O vírus é invisível. Com ele, porém, vêm a doença e a morte para as quais não temos remédio. Na parte final do acachapante trecho de Freud, ele podia estar falando dos pássaros do filme de Hitchcock ou do vírus da Covid-19, pois ambos se erguem contra nós, como forças de uma natureza majestosa e implacável, que revela como o trabalho da civilização para domesticá-la não é capaz de superar a fraqueza e o desamparo que se enraízam no modo pelo qual dependemos das suas condições.

Nos termos de Freud, o trabalho da civilização é entendido como um esforço humano para dominar a natureza, embora tal trabalho jamais seja completamente bem-sucedido. Mais precisamente, entretanto, esse trabalho define, sobretudo ainda que não exclusivamente, a civilização antropocêntrica ocidental. Isso foi o que fez o filósofo alemão Martin Heidegger, no século XX, constituir uma crítica ao humanismo. Não se tratava, é claro, de criticar os sentimentos de solidariedade ou compaixão entre seres humanos que se agrupam sob esse nome costumeiramente. Tratava-se de explicitar que na doutrina que se expressa como humanismo, conforme a própria palavra expõe, está a centralidade ontológica do ser humano sobre todo o resto, como a mosca de Nietzsche, o pássaro de Hitchcock ou o vírus da Covid-19. Humanismo seria um sinônimo de antropocentrismo, ou seja, enuncia a compreensão do ser para a qual tudo que não é humano, tudo que não é o "antropos", é menor, inferior, secundário e deve ser subordinado. O ser humano se coloca então como "déspota do ser" (Heidegger, 1995, p. 50). Em termos tipicamente modernos, o ser humano é o sujeito que dispõe da natureza como seu objeto. Essa civilização é que se surpreende quando um vírus desconhecido a ameaça, pois a natureza, então, mostra-se para além do objeto

supostamente dominado. Mostra-se viva por si. Em vez de nos assegurarmos como déspotas do ser, encontramo-nos lançados nele: sendo.

Não foi apenas Heidegger, porém, quem desferiu, a partir da filosofia, uma crítica ao humanismo no século XX. O pensador francês Michel Foucault, em *As palavras e as coisas*, de 1966, também compreendeu a história moderna pelo seu humanismo antropocêntrico, e cogitou que essa história, contudo, podia estar chegando ao fim. Depois de, ao longo de muitas páginas, narrar a centralidade do sujeito como condição de possibilidade para a constituição das ciências modernas que transformaram o ser humano não somente naquele que conhece, mas no objeto a ser conhecido, como ocorre na psicologia, na sociologia ou na antropologia, Foucault desconfia que pode estar contando uma história cujo sentido é mais passado do que futuro, ou seja, que o momento presente anuncie uma descontinuidade com o antropocentrismo vigente até então. O que muitas vezes ficou famoso como um diagnóstico do "fim do homem" na obra de Foucault seria, nesse sentido, menos o desparecimento físico deste ente que nós mesmos somos do que o término do entendimento humanista moderno de que o sujeito é o centro do saber e até do ser. Se for o caso, então a pandemia de Covid-19, deslocando o ser humano dessa sua autorreferência, ainda que de modo terrível, pode se tornar um momento da história do fim do antropocentrismo. Com esse fim, afirmou poeticamente Foucault, poder-se-ia "apostar que o homem se desvaneceria, como, na orla do mar, um rosto de areia" (Foucault, 1999, p. 536).

O final de *Os pássaros* sugere, ainda, uma outra imagem para este ocaso do antropocentrismo. Os personagens principais, confinados em uma casa, estão cercados pelos pássaros por todos os lados. Não sabem o que pensar ou o que fazer. O expansionismo da sociedade moderna pela terra encontra ali sua imagem invertida. Os seres humanos estão acuados. Precisam sair, mas não sabem como. Isso dá lugar não a um ativismo mais ativo, a uma postura de maior confronto ou embate, a um ímpeto bélico. Pelo contrário, o modo que encontram de escapar é a lentidão e não a pressa, a delicadeza e não a força, o silêncio e não o barulho. É com passos calmos e sutis que caminham entre os pássaros. Os animais, agora, é que dominam a cena, ou o mundo. O quadro é todo preenchido por eles. Quando vemos o que olham os personagens a paisagem é dominada pelos pássaros. Tomando um grande cuidado para não perturbar as aves, os seres humanos vão pisando o chão. Entram em um carro, fecham as portas devagar. Partem. Então, a câmera fica parada ali, da perspectiva da casa, e nós vemos o carro abrindo caminho em um mundo de pássaros, o carro vai ficando pequeno conforme se distancia e quase se mistura na paisagem. Os seres humanos ainda habitam esta terra, embora ela não seja mais sua. Um mundo vai se acabando e, quem sabe, outro vai começando. Pode ser que o vírus da

pandemia também nos force a admitir uma mutação pela qual precisamos reaprender um mundo que não é nossa posse, mas que pode ser uma morada partilhada com mais sutileza.

Bibliografia

Deleuze, G. (1985). *A imagem-movimento – Cinema 1*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense.

Foucault, M. (1999). *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes.

Freud, S. (1974). "O futuro de uma ilusão", In: *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas – Volume XXI*. Rio de Janeiro: Imago.

Heidegger, M. (1995). *Sobre o humanismo*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

Lilla, M. (2020). "No One Knows What's Going to Happen". *The New York Times*, Nova York, 22/05/2020. Disponível em: https://www.nytimes.com/2020/05/22/opinion/sunday/coronavirus-prediction-future.html. Acesso em: 10/05/2022.

Nietzsche, F. (2001). *Verdade e mentira no sentido extramoral.* In: *Revista Comum*, v. 6, nº 17. Rio de Janeiro: Facha.

Discurso em resenha

10.11606/issn.2318-8863.discurso.2023.215692

O conflito civil e lei na obra de Maquiavel, entre interpretações republicanas e liberais: um comentário ao *Maquiavelianas* de Sérgio Cardoso

Maria Isabel Limongi
UFPR/CNPq

A densidade do livro de Sérgio Cardoso transparece desde a capa, em que letras pretas garrafais saltam aos olhos, distribuindo no fundo branco o sonoro título "MAQUIAVELIANAS", repetido em letras vermelhas e menores, seguido do subtítulo "lições de política republicana", acompanhado do nome do autor e de seus interlocutores privilegiados: Newton Bignotto, que assina o prefácio, Helton Adverse e José Luiz Ames, que assinam comentários incluídos na edição. Pegar o livro em mãos, antes mesmo de abri-lo, me transportou de imediato para a situação do meu primeiro encontro com o autor. Estávamos em meados dos anos 80, eu havia ingressado no curso de filosofia, e Sérgio era meu professor de primeiro ano. Ele empunhava e erguia um volume do *Discurso da Servidão Voluntária* de Étienne La Boetie, há poucos anos publicado pela editora Brasiliense, com tradução de Laymert Garcia dos Santos, comentários de Claude Lefort, Pierre Clastres e Marilena Chauí, e chamava atenção para a materialidade do livro: a capa amarela e branca, a contracapa, a coleção de que fazia parte, a editora, os textos reunidos, a tradução para o português, a edição bilingue. O livro era um acontecimento, mostrava. Estava ali em nossas mãos, organizando uma discussão, para ser lido e estudado por jovens calouros do curso de Filosofia da Universidade de São Paulo, em pleno fervor do processo de redemocratização que em breve poria fim à ditadura militar.

Assim também, *Maquiavelianas* é um acontecimento.

Condensa uma longa história, todo o percurso de pesquisa do autor, cujas raízes estão fincadas e devidamente expostas, justamente, naquele livro amarelo e branco que o jovem professor dos anos 80 apresentava aos seus incautos estudantes. Estava tudo ali: Marilena Chaui leitora de Lefort, o Renascimento – La Boetie, Montaigne, Maquiavel –, o Brasil buscando o caminho da democracia. *Maquiavelianas* põe às claras a situação de sua escrita. E o faz seguindo um imperativo lefortiano. Pois foi

Lefort, com sua "intepretação extraordinária de Maquiavel", quem mostrou – nos revela Sérgio – não haver "como escapar de nossa situação, de nossa condição de leitores impregnados por certo contexto intelectual e histórico e pelo percurso pessoal e vital de nossas inquietações e interrogações" (p. 230).

Não apenas o livro põe à mostra "o percurso pessoal e vital", as entranhas do autor, como também seu contexto de interlocução, tendo sido elaborado em paralelo a uma série de encontros, discussões, colóquios e publicações coletivas, por meio dos quais um campo de pesquisa foi zelosamente organizado no Brasil em torno da obra de Maquiavel e do tema da República, na trilha aberta por Lefort e fertilizada por Bignotto. *Maquiavelianas* tem muitas vozes e foi escrito a muitas mãos. A prova é o modo como as intervenções de Helton Adverse e José Luiz Ames se encaixam como uma luva, entremeados aos textos de Sérgio Cardoso, com uma naturalidade incrível, no todo do livro. Não são intervenções externas, mas parte orgânica do argumento. O livro inscreve-se assim num refinado campo de interlocução, revelado em sua organização dialógica.

Nem por isso deixa de ter um caráter autoral, um objeto e uma tese bem definidos. Trata-se de abraçar e levar adiante a intepretação lefortiana do conflito civil na obra de Maquiavel, lapidando-a, distinguindo-a de outras interpretações, enfrentando suas dificuldades, mostrando seu interesse, e levantando uma questão que Lefort ele próprio não se pôs: como pensar o vínculo entre conflito e lei? De que maneira o conflito civil efetivamente produz uma determinada ordem legal? A pergunta se põe para a obra de Maquiavel, notadamente, mas como aporte para se pensar, com Lefort e para além dele, os processos de instauração da democracia ou a lógica da instituição democrática.

Como observa Newton Bignotto no prefácio, o conflito é "o elemento estruturante de todos os capítulos" (p. 12), aí incluídas as intervenções de Helton Adverse e José Luiz Ames. Quanto a isto, mais uma vez, Sérgio Cardoso não perde a chance de situar-se, mapeando o caminho que o conduziu até ali e devolvendo a bola ao autor do prefácio: "só com a reivindicação de um Maquiavel republicano – entre nós, com a publicação do livro pioneiro de Newton Bignotto –, com a passagem dos *Discorsi* para o primeiro plano de considerações, é que a afirmação da divisão civil (com todas as suas dificuldades de interpretação) torna-se o eixo do debate no campo da exegese e da própria disputa sobre o sentido da obra" (p. 225-6). Assim, explica-nos Sérgio, o tema do conflito ganhou o centro da cena dos estudos maquiavelianos no Brasil com o *Maquiavel republicano* de Newton Bignotto, como maneira de pensar a produção histórica da república (do governo das leis), e, por um viés republicano, a instituição democrática.

O que se segue é um breve comentário à discussão que Sérgio Cardoso entabula em seu livro com Helton Adverse e, em especial, com José Luiz Ames, em torno do tema do conflito civil na obra de Maquiavel. Com isso, atrevo-me a meter minha colher nessa discussão que tanto me instiga.

***

Importa a Sérgio Cardoso distinguir entre o que ele denomina a "matriz lefortiana" de interpretação do conflito na obra de Maquiavel, "de viés radical", e outra corrente interpretativa "de contorno mais liberal" (p. 226). No segundo grupo, está José Luiz Ames, acompanhado de Quentin Skinner e Maurizio Viroli. No primeiro, situa-se Sérgio Cardoso, ao lado de Claude Lefort e Helton Adverse (que, no entanto, não é mencionado nesse contexto).

De acordo com Cardoso, o comentário de Ames seria de "índole skinneriana", ainda que com diferenças importantes. Para Skinner, o conflito se dá entre partes diferentes e até certo ponto harmonizáveis da cidade, cabendo às instituições republicanas ou ao governo misto produzir o bem comum por meio da integração dos diversos humores, acolhendo e concedendo o devido lugar a cada parte da cidade. Para Ames, por seu turno, o conflito opõe desejos ou humores contrários e inconciliáveis – uma diferença relevante, já que a ênfase no caráter insuperável do conflito traz a marca inequívoca de Lefort, e Sérgio Cardoso não deixa de centrar suas fileiras com o colega brasileiro quanto a este ponto: sua leitura estaria "mais consoante com a expressão do texto maquiaveliano" (p. 41). Mas Ames não seria suficientemente lefortiano, do ponto de vista de Cardoso.

Segundo ele, Ames teria abraçado a tese, mais próxima da de Skinner, de que caberiam às instituições republicanas equilibrar os desejos em conflito (contrários) por "mútua obstrução" (p. 40). O efeito desta mediação institucional é mais "apaziguador" para Skinner do que para Ames. Enquanto o primeiro mostra-se confiante nas instituições republicanas, o segundo as compreende como um instrumento de dominação a serviço da ambição dos grandes. Para ambos, contudo – e aqui Sérgio Cardoso situa a diferença entre as matrizes skinneriana e lefortiana de interpretação –, o conflito não *produz* propriamente as instituições e as leis, sendo antes enquadrado por elas.

O problema está no fato de essa linha de interpretação perder de vista o caráter produtivo do conflito enquanto motor da história institucional, chave de leitura que interessa a Sérgio Cardoso desenvolver, em razão de seus interesses lefortianos. No lugar disso, para os intérpretes da matriz skinneriana, as instituições políticas guardariam uma certa exterioridade em relação ao conflito que lhes cabe estabilizar, já que ordenam a cidade *contra* e não *a partir* do ou *por meio* do conflito. Isto nos levaria de volta à figura do sábio legislador a quem cabe encontrar o bom desenho institucional,

aquele capaz de ordenar a cidade de maneira a fazê-la durar no tempo, contrapondo-se aos efeitos disruptivos dos humores civis e da história. Mas o problema é que Maquiavel procurou livrar-se dessa figura nos capítulos iniciais dos *Discorsi*, abrindo caminho para se pensar o conflito ele próprio como o motor, sempre instável, da história institucional romana. Skinner não teria dado a devida atenção a este ponto de ruptura do republicanismo maquiaveliano em relação ao republicanismo clássico, estando mais interessado em traçar as linhas de continuidade no interior da assim reivindicada tradição republicana. Em virtude desses compromissos, projetou sobre Maquiavel a clássica ideia do governo misto como forma de equilíbrio.

O caso da intepretação de Ames é, contudo, outro. É o que observa Cardoso, sem contudo abrir mão de situá-la no campo de influência de Skinner. De acordo com Ames, Maquiavel não pensa as instituições republicanas como equilibradas, mas como o produto da ambição dos grandes em seu desejo de dominar, sendo impostas pela força. Mesmo que a esta ambição se contraponha o desejo do povo de não ser dominado, o que faz com que o desejo de dominação nunca possa ser inteiramente satisfeito, é ainda o desejo dos grandes que responde pela instituição e, sobretudo, pela estabilização da lei. De tal modo que, conclui Sérgio Cardoso acerca da interpretação de Ames, na contramão de Skinner e da tradição republicana, "não haveria mais propriamente um poder da lei, apenas a força da dominação dos grandes (desejável esta, enfatizamos, desde que limitada pela existência do desejo popular, tendencialmente anárquico)" (p. 42).

Parece-me assim que o problema com a leitura de Ames, do ponto de vista de Sérgio Cardoso, não estaria propriamente em ser ela "de índole skinneriana", posto que Ames não se compromete com a ideia clássica de equilíbrio institucional e não abre mão de pensar as instituições civis como uma resposta particular ao conflito, tal como efetivamente se desenrola na história. O problema com a leitura de Ames, para Cardoso, estaria antes em não ser suficientemente *republicana*, sendo o republicanismo, ao lado da problemática lefortiana da invenção democrática, um dos seus focos de interesse enquanto intérprete de Maquiavel. Fiel à leitura de Bignotto, Sérgio Cardoso não abre mão de um Maquiavel republicano. Todo seu esforço está em salvaguardar a ideia republicana de um "poder da lei", à diferença do poder dos homens, de modo que a lei possa, a despeito de sua origem na divisão civil, falar em nome do todo ou do universal.

Eis o ponto preciso que Ames não está disposto a aceitar, como explicita em uma nota de seu comentário ao famoso episódio da revolta dos *ciompi,* narrado no livro III das *Histórias florentinas*, também objeto de comentário de Sérgio Cardoso. Escreve Ames: "em nosso entendimento, não se configura essa identificação entre plebe e a totalidade política, de uma plebe que se comprometeria a 'representar o

universale' como pensa Cardoso" (p. 220-21, nota 22). No lugar disso, a motivação do povo ao resistir aos grandes, o desejo popular é, em sua leitura, sempre circunstanciado e particular, não diferindo nesse ponto do desejo dos grandes.

Assim, a revolta dos *ciompi* eclode, segundo Ames, em função da "organização econômica da cidade em corporações" (p. 207). Muitos dos ofícios a que se dedicava o *popolo minuto* não tinham corporações, dentre os quais o dos trabalhadores da lã, denominados *ciompi*. Ocorre que, sem uma corporação, estes artesãos não tinham representação política, sofrendo a dominação daqueles que tinham assegurada a sua parte no governo da cidade e que se tornavam cada vez mais arrogantes. "É este contexto – escreve Ames – que serve de pano de fundo para a revolta dos *ciompi* de 1378" (p. 208). A expressão "pano de fundo" sinaliza a inscrição social e a motivação econômica do conflito, que, só num segundo momento, quando adentra o campo institucional, torna-se propriamente político. O primeiro momento – o pano de fundo – é social. Este pano de fundo é também o contexto em que o conflito ganha uma figura determinada. A revolta é de um grupo social determinado que reivindica sua parte nas estruturas do poder.

É aqui, nessa construção em dois andares – o social e o institucional, a sociedade e o Estado – que Cardoso identifica o viés liberal da leitura de Ames. Contrapõe-se a tal leitura, ao defender, na esteira de Lefort, que os termos do conflito – povo e grandes – devem ser entendidos como categorias políticas e não sociais. Por povo, Maquiavel não entende este ou aquele grupo desfavorecido na escala social, mas todo e qualquer ator político que resiste à dominação, buscando a proteção da lei. Cardoso mobiliza aqui a tese lefortiana da heterogeneidade dos desejos. O desejo do povo é negativo, desejo de não-dominação. E universal – não a reivindicação de um grupo social determinado, mas a reivindicação de cidadania e proteção legal comum a todo cidadão. O desejo dos grandes, em contrapartida, é positivo e particular: o desejo deste ou aquele meio de dominação. Segundo a formulação de Lefort: o desejo dos grandes é desejo de ter (riqueza e reputação), enquanto o desejo do povo é desejo de ser (cidadão). A divisão é, assim, política, não social.

O que Lefort e Cardoso têm no horizonte ao enfatizar esse ponto é uma ontologia do político a ser distinguida de uma sociologia ou economia política, como o transcendental se distingue do empírico. A expressão é de Sérgio Cardoso, intérprete de Lefort: "na perspectiva lefortiana [ele explica] o negativo indeterminado, portador da liberdade e do Direito que a realizaria, transcende toda posição social de fato; ou ainda: opera, eu diria, como "condição transcendental" da atividade de produção de leis e direitos" (p. 228). No caso da revolta dos *ciompi*, esta "condição transcendental" define a "lógica do jogo" (outra expressão de Sérgio Cardoso), sendo a revolta ela mesma, isto é, o evento historicamente situado, um de seus lances.

Segundo Cardoso, o que particulariza o jogo, o que lhe dá um contorno determinado e historicamente situado é o fato (ou os fatos) da dominação. Mas, o desejo popular ele mesmo é indeterminado, desejo de não-dominação. Importa insistir nesse ponto a fim de enfatizar que este desejo desempenha uma função lógico-política, ao operar como motor da história republicana. É quando o desejo popular opera de forma negativa e universal na produção da lei, que a lei deixa de ser mero instrumento de dominação nas mãos dos poderosos para encarnar a universalidade da cidadania, colocando-se acima das partes. Em contrapartida, o desejo do povo perverte-se, torna-se faccioso, quando, tendo se alojado no lugar do poder, passa a realizar um determinado desejo de ter, o desejo de uma parte, como se fosse o desejo do todo. As instituições que daí se seguem já não são republicanas, já não encarnam o poder de lei, mas o dos homens. Vislumbra-se aqui, penso eu, uma certa influência de Rousseau nas interpretações de Lefort e Cardoso: apenas a vontade geral é, por princípio, fonte de lei.

Este aceno ao transcendental, ao mesmo tempo em que salva, ao menos no plano da lógica, a universalidade da lei, abre um problema para o campo interpretativo de matriz lefortiana. É Sérgio Cardoso quem nos adverte, instigado agora por Helton Adverse, cuja leitura do conflito na obra de Maquiavel e de Lefort tensiona a sua própria nessa direção. "Como se dá a passagem da ontologia política à história efetiva, do transcendental ao empírico, da lógica do jogo ao jogo jogado?", pergunta-se. Enfrentar essa questão, da qual se esquiva Lefort, é importante para que se entenda, com Maquiavel (que situa sua reflexão no plano da verdade efetiva das coisas), o modo efetivo de atuação do desejo popular. Eis o que orienta o olhar de Sérgio para as *Histórias florentinas*.

Como mencionado, Helton Adverse é quem o instiga nessa direção, quando questiona se o desejo popular pode mesmo ser entendido, assumindo-se a perspectiva lefortiana, como meramente negativo. Longe de ser passivo, este desejo é princípio de movimento e ação, de instituição legal, a exemplo da instituição dos tribunos da plebe em Roma. Na medida em que ganha uma determinada inscrição institucional, tal desejo é portanto, em alguma medida, positivo. Ou seja, não é pura resistência, simples movimento de esvaziamento do lugar do poder, mas desejo de ocupar este lugar, ainda que em nome do universal da não-dominação.

Não cabe aqui reconstruir o modo como Cardoso enfrenta magistralmente essa questão em sua elaborada análise das *Histórias florentinas*. No lugar disso, vale retomar a discussão com Ames, para reconhecer, por contraste, o que parece estar por trás das inquietações de Cardoso. Para Ames, a passagem do desejo popular à lei não faz problema. Pois, para ele, o desejo produtor de lei tem sempre um caráter particular, social

e historicamente circunstanciado, que ora produz lei e institucionalidade como instrumentos de dominação, ora como forma de resistência à dominação. O problema coloca-se para Cardoso a partir do momento em que ele condiciona a universalidade da lei à universalidade do seu princípio instituinte ou do desejo que a produz.

Mas, se pudermos abrir mão desta condição, se pudermos pensar o caráter republicano da lei, isto é, seu caráter universal, não-particular ou não-partidário, como algo que se coloca no plano de sua formulação, no plano da institucionalidade, e não do seu princípio motor – ou seja, se entendermos que é a lei e não o desejo de lei que se expressa de forma universal ou geral –, podemos encontrar na intepretação de Ames um caminho mais simples e, ao que parece, mais próximo de Maquiavel (que não nos autoriza a pensar a política a partir de um campo transcendental, separando a forma do jogo de seus lances) para se pensar a república e o poder da lei.

Pois não me parece que a interpretação de Ames interdite a ideia de que a lei possa vir a ganhar uma formulação universal ou, ao menos, mais geral. Ainda que ela seja sustentada, segundo sua interpretação, pelo desejo de dominação de uma parte da cidade sobre outra, uma vez que sua instituição responde também, em alguns dos seus lances, como ele mostra em sua análise da revolta dos *ciompi,* ao desejo de resistência à dominação, a lei encontra no desejo popular, ainda que singular e determinado, o mecanismo através do qual é possível corrigir o que ela tem de excessivamente particular. A resistência popular, ao ganhar inscrição institucional, opera como fator, por assim dizer, generalizante ou inclusivo da lei, ainda que não propriamente universalizante, posto que é sempre possível torná-la ainda mais inclusiva. Ou seja, a interpretação de Ames não necessariamente condena a lei a ser um puro lance de força, deslegitimando seu poder enquanto lei posta acima das partes, se pensarmos nos diversos lances do processo histórico de sua instituição, feito de muitos desejos particulares que vão progressivamente se ajustando (ou não) a uma formulação de cunho mais geral. O que Ames recusa é que a lei seja pensada por Maquiavel como o produto de um desejo que, este, teria um caráter universal – o desejo de não-dominação ou de resistência à dominação em sua pura negatividade e indeterminação.

Assim, o caminho aberto pela interpretação de "contorno mais liberal" de Ames parece-me oferecer um caminho mais simples para pensar o processo histórico de instituição da lei a partir da obra de Maquiavel, sem abrir mão de seu caráter republicano. Ela tem ainda a vantagem de trazer para a discussão os operadores conceituais sociedade e Estado, que não estão em Maquiavel, mas que não soam dissonantes, sem os quais parece-me difícil pensar a lógica da instituição de direitos nas sociedades políticas contemporâneas.

10.11606/issn.2318-8863.discurso.2023.215693

A arte e sua sombra: o que é contemporâneo na nova exposição do Acervo do MAC-USP

José Bento Machado Ferreira
USP

Certa vez, nosso querido amigo Luís Nascimento almoçou comigo no Museu de Arte Contemporânea da USP, que ficava dentro do *campus* antes de ser transferido para o complexo criado por Oscar Niemeyer. Passamos muito tempo diante do *Quadro para jovens* (Max Ernst, 1940), observando as paisagens oníricas dispostas como um retábulo medieval: uma espiral esverdeada através da porta entreaberta para a escuridão, penhascos róseos e ensolarados, depois azulados sob uma lua envolta por auréolas, um céu dourado com um sol vermelho sob uma nuvem cinzenta e, por fim, espirais que se fecham. Admirado com a pintura, ele proferia interjeições de espanto. Então, vimos a "série trágica", *Minha mãe morrendo* (Flávio de Carvalho, 1947). Achou-a séria demais. Não o tocavam temas graves como o amor e a morte. Preferia o comum, "como tomar um café", dizia ele. Sempre discutíamos por causa disso. Que saudade! Se Luís visitasse a nova exposição do Acervo do MAC, certamente adoraria *O espectro de cor da minha vida em 1989* (Ana Amorim, 1989) depois de rever Max Ernst, uma coleção de sacos plásticos que contêm, cada um deles, "um objeto qualquer" que se apresentara à artista ao fim do dia (conforme texto curatorial): uma embalagem amassada, uma fotografia em preto-e-branco, um desenho, uma pilha, o recibo da compra de um cartão-postal, uma figura do cinema. Situado no extremo oposto de onde se encontra a "série trágica", o trabalho de Ana Amorim atua como um contrapeso, contrários que se complementam. Os encontros e achados reiteram procedimentos surrealistas, aproximando o trabalho da pintura que encantou nosso amigo.

Jovens estudantes se impressionam com a "série trágica" (fig. 1). Cativa-os o testemunho sobre o morrer, sobretudo depois da pandemia, quando milhares morreram por dia, muitas vezes sedados e isolados. Medidas protetivas restringiam os funerais e o então presidente da República zombava da dor e do luto. Nas discussões

em sala de aula, porém, os alunos questionam se o artista teria se apropriado indevidamente desse momento. Na seção sobre o "retrato" se insinua uma "apropriação", duas das ideias-força formuladas pela equipe de curadores formada pela professora e diretora do MAC-USP, Ana Magalhães, para montar a nova exposição do Acervo, *Tempos fraturados*, onde os impactantes desenhos ressurgem. A atual expografia foi inaugurada no dia 18 de março de 2023 e deve permanecer até 19 de março de 2028.

No dia 19 de abril de 1947, Flávio de Carvalho foi chamado para a casa de sua mãe, Ophélia (cf. Stigger, 2009, p. 4). O artista e arquiteto deixou sua casa em Valinhos, projetada por ele com formas brutalistas de concreto armado, para acompanhar a agonia da mãe em São Paulo. Diante dela, produziu uma série de croquis a caneta, depois transformados em nove desenhos a carvão sobre papel. Apresentados no MASP, os desenhos a princípio suscitaram "reação negativa" e posteriormente foram aclamados (idem, p. 5). Qualquer que fosse o estado de inconsciência de Ophélia ao ser desenhada pelo único filho, ela estava ao lado dele, não partiu sozinha.

Conforme o sociólogo José de Souza Martins, "abolimos os rituais, mutilamos a linguagem simbólica da nossa relação com o que vem depois da vida" (Martins, 2015, p. 137). O isolamento do morrer e a ausência de obrigações sociais claras sobre o luto coletivo tornam a morte uma experiência mais complexa do que havia sido tradicionalmente, quando as próprias obras de arte pontuavam rituais em forma de estelas, urnas e máscaras. A arte cemiterial dos centros urbanos pertence ao contexto de secularização que afastou os mortos com a instalação de cemitérios a partir da segunda metade do século XIX. Essas estátuas tumulares são modernas porque não obedecem às prescrições retóricas que se impõem, por exemplo, sobre as imagens religiosas tradicionais. Seus modelos muitas vezes foram ditados por artistas nascidos na Europa, de inspiração simbolista. É possível ver trabalhos de Victor Brecheret no Cemitério da Consolação e sua *Musa impassível* (1923), atualmente na Pinacoteca do Estado, foi criada para o túmulo da poeta Francisca Júlia no Araçá. Os desenhos caracterizados por Flávio de Carvalho como "retratação dentro da morte" (conforme inscrição do artista na obra) desmentem essa pretensa capacidade de traduzir o luto e testemunham a angústia diante da morte e do morrer. Além disso, eles mesmos resultam da recusa ao isolamento do morrer e ao afastamento da morte, uma vez que neles é sensível a proximidade física da mãe modelo com o filho desenhista na hora final. A "série trágica" é um exemplo extremo da "delicada negociação entre o artista e seu modelo" da qual resulta o retrato, conforme texto curatorial da professora Helouise Costa (MAC-USP).

A negra (Tarsila do Amaral, 1923) também ressurge, mas não porque estivesse armazenada na reserva técnica do Museu. A pintura controversa estava arquivada a olhos vistos, próxima a obras produzidas mais ou menos na mesma época, com algumas das diversas formas de representação do corpo humano exploradas pelo grupo modernista a partir de referenciais visuais europeus, como o simbolismo, o cubismo, o futurismo e o expressionismo (fig. 2). De acordo com a linguagem do filósofo Walter Benjamin, a expografia anterior do Acervo do MAC seria "historicista", ao promover a "identificação afetiva" com um momento histórico e esquecer todo o "curso ulterior da história" (Löwy, 2005, p. 77). A seção "resistência" da atual expografia confronta a pintura do corpo da mulher preta, realizada por uma artista branca e formada na Europa, com trabalhos dos artistas afro-brasileiros Rosana Paulino, Sidney Amaral e Rubem Valentim.

Para o pesquisador Marco Pedro Rosa, ao ser apresentada entre retratos na exposição *Tarsila popular* (2019), do MASP, tornava-se menos evidente a relação da pintura *A negra* com um discurso colonial. O anonimato, as feições e volumes do corpo fariam dela uma "esfinge", uma imagem enigmática, que "perturba o museu, o mercado de arte modernista e todas as suas boas intenções" (Rosa). Na seção "resistência" do Acervo do MAC, *A negra* não é mito nem enigma, mas compõe com as outras obras uma "constelação" no sentido de Benjamin, isto é, a imagem formada pela atualidade de diversos tempos, uma conjunção de momentos históricos que desponta no "tempo-de-agora" (cf. Löwy, 2005, p. 140). Ao lado da pintura de Tarsila do Amaral, os curadores dispuseram duas litografias de Rosana Paulino intituladas *Assentamentos n.º 3* e *n.º 2* (2012, figs. 3 e 4), nesta ordem, uma vez que o corpo da mulher preta, que aparece lateralizado para a esquerda em *N.º 3*, volta-se diretamente contra *A negra*, que, por sua vez, sendo uma figura frontal, depara-se com *Emblemas* (Rubem Valentim, 1989), uma série de seis serigrafias que combinam "símbolos dos orixás" e "pontos riscados de umbanda" (cf. Herkenhoff, 1996), valendo-se de linguagem construtiva e contrastes de cor. O segmento se completa com dois dos autorretratos que o artista e professor da rede pública Sidney Amaral passou a produzir em determinado momento de sua obra, *Meu coração brasileiro* e *Canto para Ogum*, ambos de 2012, assim como *Fome e vontade de comer* (2017), uma caixa de madeira que contém uma colher, objeto concebido por ele pouco antes de sua morte precoce, aos 44 anos.

Esta sequência potencializa, não limita o sentido das obras, pois não opera por afinidades, mas pelas diferenças. Em sintonia com o programa modernista, Tarsila do Amaral pintou o corpo da mulher preta como uma espécie de deusa-mãe-terra (o nu feminino paleolítico conhecido como "Vênus de Willendorf" havia sido descoberto em 1908), buscando formas modernas para o que se supunha uma matéria

mítica arcaica. Em meio à paisagem tropical estilizada com faixas horizontais avermelhadas, brancas e azuis, e duas faixas diagonais verdes (a "folha de bananeira"), o corpo é compacto, como em certos retratos de Léger, mas perna, seio e boca se estendem pelo espaço, como as "distorções extremas" no "Picasso do pós-guerra" (Schama, p. 397). Superfícies coloridas pacificamente se ordenam para acolher o corpo, que nelas flutua como uma planta aquática. A intenção antropofágica, de se valer da linguagem moderna para forjar uma identidade, compactua com o discurso apaziguador das tensões raciais, que usa os corpos negros para propagar uma falsa imagem de integração à ordem dominada pela branquitude. Uma sombra colonialista desta pintura se evidencia pela elisão da condição de retrato, conforme a informação de Regina Teixeira de Barros, que corrobora a observação de Rosa:

> Ainda que Tarsila tenha declarado diversas vezes sua fonte de inspiração para as pinturas da fase antropofágica – à qual *A Negra* sem dúvida se afilia, embora anteceda em cinco anos –, essa obra provavelmente teve origem em uma fotografia tirada pela própria artista de uma ex-escrava que continuava trabalhando para a família. As duas negras, a da pintura e a da fotografia, estão sentadas com a mão direita apoiada no colo, o lábio grosso, os olhos doces e miúdos, o cabelo colado à cabeça; a escadaria da foto é traduzida como tiras horizontais de cor no fundo da tela; e a diagonal à esquerda da funcionária é transferida para o lado direito da pintura, por meio da estilização de uma folha de bananeira.
>
> Barros, p. 19.

Nem retrato nem paisagem antropofágica, a "esfinge" negra é uma pintura que não se assume como retrato. Inspira-se em "reminiscências" de infância sobre "escravas que moravam lá na nossa fazenda" conforme a artista relatou a Leo Gilson Ribeiro (revista *Veja* n.º 181, 23/02/1972), referindo-se genericamente no plural, sem citar nomes. Mas emula uma fotografia "tirada pela própria artista", mantida por ela em seu álbum de viagens. Retrato e apropriação incidem sobre esta pintura no "agrupamento" dedicado à ideia de resistência.

Primeira mulher negra a realizar uma exposição individual na Pinacoteca do Estado (*A costura da memória*, 2018-2019), Rosana Paulino pratica, na série *Assentamentos*, uma apropriação crítica das fotografias produzidas no Brasil por Auguste Stahl nos anos de 1850 por encomenda do cientista Louis Agassiz (cf. Bevilacqua, p. 155). As intervenções sobre tais documentos evidenciam a representação do subalterno como um ser genérico da qual Tarsila do Amaral não escapou. A mulher fotografada por Stahl teve seu corpo transformado em objeto de estudo e, assim como a "funcionária" ex-escravizada da pintura modernista, seu nome apagado. Rosana

Paulino, por sua vez, resgata a imagem do corpo da mulher preta de sua condição precária, do "arquivo" enquanto "sistema que rege o aparecimento dos enunciados" (cf. Foucault, p. 147), ao desenhar, sobre e a partir da figura do corpo, ramificações que se abrem para o alto e para baixo, um ventre em gestação e, com tinta delicadamente diluída, uma espécie de aura ao redor dela. No candomblé, "ventre gerador da arte afro-brasileira" conforme Abdias Nascimento (*apud* Seligmann-Silva, 2022, p. 22), "assentar" significa "fixar, firmar, fazer o ritual para o estabelecimento da força dinâmica do orixá ou para o estabelecimento de novo terreiro" e "assentado" está quem foi "submetido a determinados rituais para receber o axé do orixá" (Cacciatore, 1977, p. 53-54). Não saberemos o nome da modelo de Stahl, mas o trabalho de Rosana Paulino reumaniza sua imagem e, por extensão, seu corpo, exatamente como, depois da "quebra dos laços do clã" durante a escravização, "houve o encontro de Orixás que na África mantinham-se de certa forma separados" (Zacharias, 1998, p. 18-19). O deslocamento da fotografia científica, então, produz uma imagem de resistência.

Conforme o texto curatorial da professora e diretora Ana Magalhães, "artistas brancos, tal como Tarsila, se apropriaram de corpos racializados e das culturas africanas para conceber um novo modo de fazer arte". Rosana Paulino, porém, vira esse jogo ao se tornar, com seus trabalhos, "quem dá as cartas na cena de apresentação dos corpos negros" (Seligmann-Silva, 2022, p. 23). Sidney Amaral faz o mesmo ao explorar o autorretrato, dotando de subjetividade a imagem de um corpo frequentemente coisificado.

Diante desses trabalhos, os *Emblemas* de Rubem Valentim promovem um encontro explosivo entre o princípio construtivo moderno e a simbologia religiosa afro-brasileira. Um depoimento para o catálogo da 23ª Bienal de Arte de São Paulo (1996) relata como ocorrera, em 1955, sua "descoberta da arte negra", depois de ter cogitado o abandono da carreira artística:

> Oxê de Xangô, o machado duplo, no mesmo eixo central, recriado por mim e, posteriormente, transformado em forma fundamental da minha pintura, Xaxará de Omulu, Ibiri de Nana, Abebê de Oxum, ferros de Ossain e de Ogum, Pachorô de Oxalá, os pegis, com sua organização compositiva, quase geométrica, contas e colares coloridos dos orixás. Na pintura, buscava uma linguagem, um estilo para expressar uma realidade poética, extraordinariamente rica, que me cercava, para torná-la universal, contemporânea. Pacientemente, fazia o transpasse de todo esse mundo para o plano estético.
>
> (Herkenhoff, 1996)

É notável na fala do artista que seu trabalho esteja impregnado pela força de todos os orixás, presidida pela "forma fundamental" do machado de Xangô, "fundador mítico da cidade de Oyó" e "distribuidor da justiça" (Cacciatore, 1977, p. 249). O olhar pode ser absorvido pela miríade caleidoscópica apresentada pelas serigrafias de Rubem Valentim quando se busca, neles, tais signos votivos; porém, ao ver neles as formas abstratas, seus arranjos parecem estáveis e serenos no "plano estético". Entre os *Emblemas* e os demais trabalhos, a equipe de Ana Magalhães fixou um banco inusitadamente curvo, para que os espectadores possam observar o conjunto dessas obras e ao mesmo tempo se observar uns aos outros, como se o espaço expográfico provocasse uma discussão sobre a "fratura" da qual o contemporâneo faz "o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações" (Agamben, 2009, p. 71).

O título *Tempos fraturados* faz referência ao último livro do historiador Eric Hobsbawn, voltado para as relações entre arte e guerra-fria. Apesar da disposição não cronológica das obras, a exposição apresenta com clareza as diversas etapas formativas da coleção do Museu. A partir do Acervo, busca-se "descrever nosso próprio arquivo" (Foucault, p. 148). As etiquetas pretas, um singelo dispositivo expográfico, permitem que o espectador reconheça, nas obras doadas por Nelson A. Rockefeller em 1946 para o Museu de Arte Moderna de São Paulo, um embrião desse arquivo-acervo. De acordo com a pesquisadora Carolina Rossetti de Toledo, "o fio condutor desta coleção não é estético, mas geográfico", uma vez que "todas as obras doadas são de artistas que em 1946 estavam morando e ativamente trabalhando nos Estados Unidos" (Toledo, p. 159). O texto curatorial do professor Felipe Chaimovich (MAC-USP) complementa que "todas elas destacam valores opostos aos da arte nazifascista: os horrores da guerra, a liberdade do sonho e os direitos civis das minorias". Entre artistas célebres como Masson, Ernst e Léger, a doação de Rockefeller conta com obras pouco conhecidas que a atual exposição destaca, como *A aula* (1946, fig. 5), de Jacob Lawrence, artista afro-americano que participou do "novo movimento negro" em Nova York, o *Harlem Renaissance*. Elegantemente trajado, o professor estende um comprido ponteiro vermelho à frente de uma lousa repleta de formas arquitetônicas e termos técnicos. As volutas e letras cursivas da lousa contrastam com as formas rígidas e planas do corpo, com a cabeça em perfil, o tronco frontal e as pernas afastadas lateralmente. Seu gesto altivo e enérgico parece ao mesmo tempo encantar e intimidar os alunos, também vestidos com certa elegância, com adereços, estampas, paletós. Uma cadeira vermelha e alaranjada contribui para a atmosfera vibrante do quadro e indica a posição de autoridade que o professor acabara de abandonar provisoriamente para realizar seu gesto. Todas as pessoas na cena são negras.

A politização dos artistas não disfarça os interesses que Rockefeller representava como agente da política de "boa vizinhança" dos Estados Unidos com ditaduras na América Latina. Fundado em 1963, um ano antes do golpe militar no Brasil, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo recebeu o Acervo do MAM, que havia sido diluído por desinteresse dos conselheiros. A coleção fora ampliada por doações de Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho, além das obras agraciadas pelo prêmio de aquisição da Bienal de Arte de São Paulo. A escultura *Unidade tripartida* (Max Bill, 1948-1949) venceu a primeira edição da Bienal. Sua síntese entre o princípio construtivo e certa corporeidade dos múltiplos planos que nela serpenteiam foi uma referência importante para os artistas neoconcretos, como Lygia Clark, cujo *Plano em superfícies moduladas* (1956) pode ser visto através da escultura seminal (fig. 6).

Até 1978, o MAC foi dirigido pelo crítico e historiador da arte Walter Zanini, que "transformou o Museu em uma plataforma de reflexão e resistência, num panorama político e social de exceção", conforme texto curatorial da professora Priscila Arantes (PUC-SP). A seção "violência", com obras de Antonio Dias (1964), Antonio Henrique Amaral (1967), Samson Flexor (1968), Sérgio Ferro (1969-1970), João Câmara Filho (1971) e Cildo Meireles (1982), entre outros, demonstra como os artistas sofreram, resistiram, expressaram e denunciaram a repressão política da ditadura brasileira, hipocritamente apoiada pelo próprio Rockefeller, apesar dos valores afirmados pelas obras por ele doadas, segundo Chaimovich. Vale para a ditadura brasileira o que Hobsbawn afirmou sobre os regimes fascistas da primeira metade do século XX na Europa:

> O que o poder destruiu ou asfixiou na era dos ditadores é mais evidente do que aquilo que realizou. Esses regimes eram mais eficientes para impedir que artistas indesejáveis criassem obras indesejáveis do que para encontrar boa arte capaz de exprimir suas aspirações. (Hobsbawn, 2013, p. 344)

Há, então, profunda sintonia entre os horrores das ditaduras latino-americanas reverberados na seção "violência" e os testemunhos da seção "êxodo". Conforme o texto curatorial de Helouise Costa, "deslocamentos foram registrados por muitos artistas de vanguarda que fizeram de seus trabalhos lugar de denúncia dos problemas sociais de sua época". Entre trabalhos de Lasar Segall (1953), Käthe Kollwitz (1922-1923) e Karl-Schimidt-Rottluff (1916), *A santa da luz interior* (Paul Klee, 1921) já não está acompanhada pela infame página do catálogo da exposição nazista de "arte degenerada", que degrada uma das impressões juntamente com o trabalho de um paciente psiquiátrico, embora o texto de parede contextualize-a de modo adequado.

Pinturas de Joan Miró (1926) e Marc Chagall (1938-1939), além de esculturas de Maria Martins (1947) e Farnese de Andrade (1984), evidenciam que a exploração do inconsciente no rastro da psicanálise foi um dos traços mais marcantes da história da arte no século XX. Mas, talvez considerando aquela página infame da qual a forte imagem de Klee não se liberta completamente, no texto curatorial da seção "inconsciente (não livre)", Ana Magalhães aponta que, não obstante o sofrimento psíquico enfrentado por esses artistas, as "condições de seus trabalhos eram radicalmente diferentes das de Aurora, Ubirajara e Rubens de Paiva – retratados pelas lentes de Alice Brill". A professora se refere à incursão da crítica e fotógrafa alemã, ela mesma uma testemunha do "êxodo", no ateliê da Escola Livre de Artes Plásticas, dirigido pelo anatomopatologista Osório César, marido de Tarsila do Amaral e precursor de Nise da Silveira na terapia ocupacional com práticas artísticas. As cenas desoladoras fotografadas por Brill através do Hospital Psiquiátrico do Juquery, no "pátio de homens", no "pátio das mulheres" e na "prisão de mulheres", contrastam com a relativa dignidade dos ateliês, nos quais os pacientes internados aparecem pintando, posando com seus trabalhos e recebendo orientações do professor Mário Yahn e da artista Maria Leontina. Nas duas situações, manifesta-se a capacidade da câmera de captar o "inconsciente óptico" (Benjamin, 2012, p. 30), isto é, detalhes, perspectivas, gestos, movimentos e expressões imperceptíveis a olho nu, que se tornam essenciais para a imagem.

Em 1950, Aurora Cursino dos Santos aparece retratada com suas potentes pinturas. Cinco anos depois, ela seria submetida a uma lobotomia. Um dos retratos de Alice Brill mostra Aurora de olhos fechados (fig. 7). Naquele ano, a ex-prostituta e empregada doméstica expunha suas pinturas pela primeira vez. Sentada em postura honorífica, a artista apoia o braço direito sobre a poltrona de vime. Sua cabeça pende levemente para a esquerda, como se ela se esforçasse para ouvir algo muito sutil. A mão esquerda segura uma pintura aparentemente inacabada, um retrato de mulher inegavelmente parecido com ela. O rosto pintado tem um aspecto jovial, mas os olhos abertos observam com firmeza e seriedade, de modo que na pintura se vê com clareza algo que, fora dela, escapa aos olhos, mal se ouve, mas cuja presença a câmera talvez possa aferir. Obras de Aurora Cursino dos Santos e Ubirajara Ferreira Braga podem ser vistas no Museu de Arte Osório César, reaberto em novembro de 2020, depois de 16 anos, em Franco da Rocha.

Ainda que involuntariamente, toda obra de arte comporta "inevitáveis referências ao mundo" e o artista se arrisca a ser um "controverso porta-voz desse mundo visto à distância", afirma o professor Rodrigo Queiroz (FAU-USP) no texto curatorial da seção "apropriação". O filme *Aspectos do Alto Xingu* (Manoel Rodrigues Fer-

reira, 1948-1949) e a série de fotografias da *Expedição Rio Negro* (Raymond Frajmund, 1958) mostram cenas da vida de povos indígenas. Confrontadas a esses registros, as esculturas de Victor Brecheret, *Mãe índia* (1948), *Índio e a suassuapara* (1951) e *Luta de índios Kalapalo* (1951), peças de bronze e terracota, parecem considerar os gestos e posturas indígenas como meros pretextos para sua monumentalidade. Sem os traços pessoais dos outros, as esculturas contemplam exclusivamente expressividades do próprio autor, o oposto do registro etnográfico. Os trabalhos de Cildo Meireles (1975) e Anna Bella Geiger (1977) não reconciliam esses polos, mas apontam para a "fratura" entre eles (conforme Queiroz).

Cada seção da nova exposição do Acervo do MAC-USP é uma espécie de fratura na "espinha dorsal" da época de sua formação. Diante de cada obra de arte, como no poema *A Era* (Óssip Mandelstam, 1923), estamos "olhando nos olhos" da "fera" que é a nossa "era" (Campos, 2001, p. 210). O que é preciso para se olhar nos olhos da fera de uma época e encarar seu riso desconcertante? Olhar nos olhos da fera pressupõe que ela nos olhe de volta. É preciso, então, receber esse olhar. Olhar para as obras como feridas abertas.

O historicismo disfarça o arquivo sob a aparência de objetividade espelhada na linguagem classificadora das ciências naturais. Para torná-lo visível, é preciso criar uma "constelação" a partir da explosão do "tempo homogêneo e vazio" (cf. Löwy, 2015 p. 140-142). Entrar em outro tempo, não o dos "descendentes libertos", mas o dos "antepassados escravizados" (cf. Seligmann-Silva, 2022, p. 94). As ideias-força formuladas pela equipe de curadores de *Tempos fraturados* não são classificações, não encerram o sentido das obras, mas se atravessam vertiginosamente: há resistência onde há violência, há êxodo na guerra-fia e apropriação no retrato. O inconsciente permeia. A constelação que elas compõem pode ser chamada de "trauma", tanto no sentido de "ferida" quanto de "choque emotivo". Por vezes, não é claro em qual seção se situa certa sequência. Os suportes dispostos em viés permitem entrever outras seções, como na expografia concebida por Lina Bo Bardi para o acervo do MASP, inaugurada em 1968, removida em 1996, reconstituída em 2015 e recentemente radicalizada, sob a direção de Adriano Pedrosa. As ideias-força criadas por Ana Magalhães e sua equipe desenquadram as obras, removem-nas de molduras classificatórias, desestabilizam narrativas, desconcertam o espectador, restauram a sensibilidade anestesiada pela avaliação visual instantânea que a sociedade de consumo aliada aos novos meios impõe. Com isso, criam um ambiente propício para sentir a dor que o historicismo anestesia, de acordo com o raciocínio de Susan Buck-Morss (*in* Benjamin, 2012, p. 174): uma "politização da arte" contra a "estetização da política". Encarregar-se da responsabilidade de evitar que o espectador apenas

passe pelas obras sem sentir a descarga emocional que reverberam já era uma preocupação de Lina Bo Bardi, mas a intensificação da anestética na era dos algoritmos exige outras estratégias.

Bibliografia

Agamben, G. (2009) *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos.

Barros, R. T. de. (2011) *Tarsila e o Brasil dos modernistas*. Nova Lima: Casa Fiat.

Benjamin, W.; Buck-Morss, S.; Hansen, M.; Schöttker, D. (2012) *Benjamin e a obra de arte*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Bevilacqua, J. R. da S. (2018) "O vazio na obra de Rosana Paulino". In: *Rosana Paulino: costuras da memória*. São Paulo: Pinacoteca do Estado.

Cacciatore, O. G. (1977) *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Campos, A.; Campos, H.; Schnaidermann, B. (2001) *Poesia russa moderna*. São Paulo: Perspectiva.

Foucault, M. (2008) *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Herkenhoff, P. (1996) "A Pedra de Raio de Rubem Valemtim". In: *23ª Bienal Internacional São Paulo – Salas especiais*. Fundação Bienal de São Paulo.

Hobsbawn, E. (2013) *Tempos fraturados*. São Paulo: Companhia das Letras.

Löwy, M. (2005) *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo.

Martins, J. de S. (2015) *Linchamentos: a justiça popular no Brasil*. São Paulo: Contexto.

Rosa, M. P. (2019) *"A Negra", de Tarsila do Amaral, a esfinge que perturba boas intenções do MASP*. Folha de São Paulo, 30/07.

Seligmann-Silva, M. (2022) *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas: Editora da Unicamp.

Schama, S. (2010) *O poder da arte*. São Paulo: Companhia das Letras.

Stigger, V. (2009) "Retratos dentro da morte: a Série Trágica de Flávio de Carvalho". *Revista Crítica Cultural*, v. 4 n. 2.

Toledo, C. R. de. (2015) "A doação Nelson Rockefeller de 1946 no Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP". *Revista de História da Arte e Arqueologia*, nº 23, Campinas: Unicamp.

Zacharias, J. J. de M. (1998) Ori Axé, a dimensão arquetípica dos orixás. São Paulo: Vetor.

Imagens



Imagem 1 – *Minha mãe morrendo*, série trágica nº 7 e nº 8 (Flávio de Carvalho, 1947). Foto nossa, 11/05/2023.

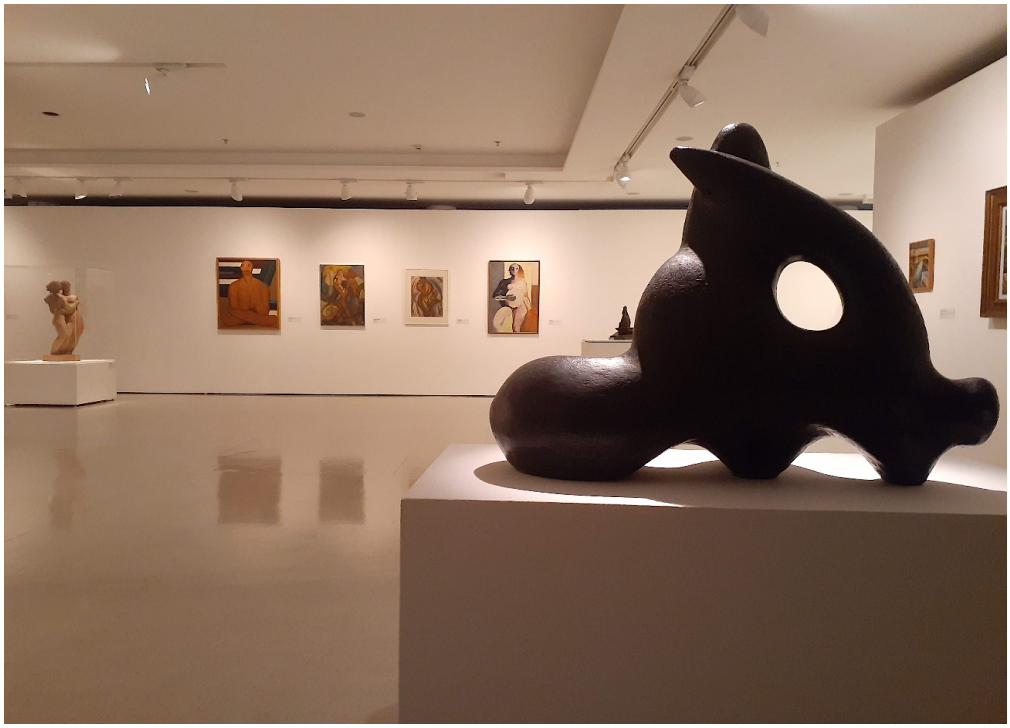


Imagem 2 – Parte da antiga exposição do Acervo do MAC-USP: da esquerda para a direita, *Três graças* (Brecheret, 1930), *A negra* (Tarsila do Amaral, 1923), *O beijo* (Di Cavalcanti, 1923), *Torso / Ritmo* (Anita Malfatti, 1915-1916), *Figura* (Ismael Nery, 1927-1928), *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço* (Boccioni, 1912), *Composição com parte de uma ponte* (Antônio Gomide, 1923) e, em primeiro plano, *Índio e a suassuapara* (Brecheret, 1951). Foto nossa, 28/01/2022.

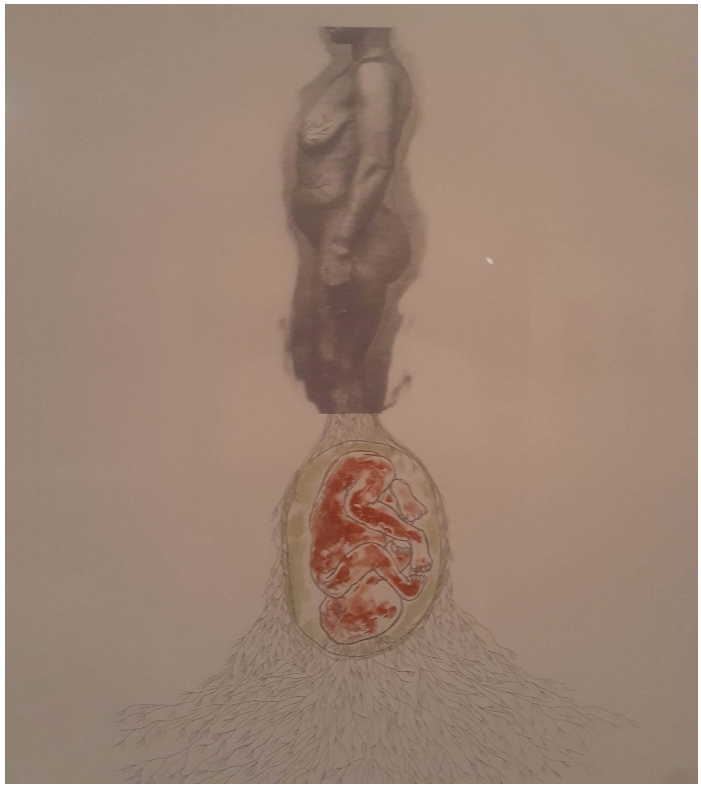


Imagem 3 – *Assentamento nº 3* (Rosana Paulino, 2012), detalhe. Foto nossa, 24/03/2023.

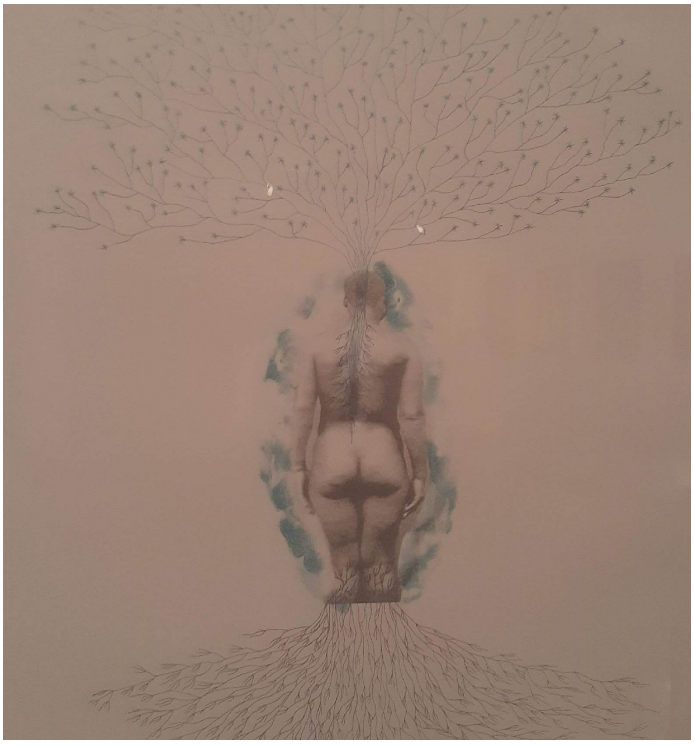


Imagem 4 – *Assentamento nº 2* (Rosana Paulino, 2012), detalhe. Foto nossa, 24/03/2023.

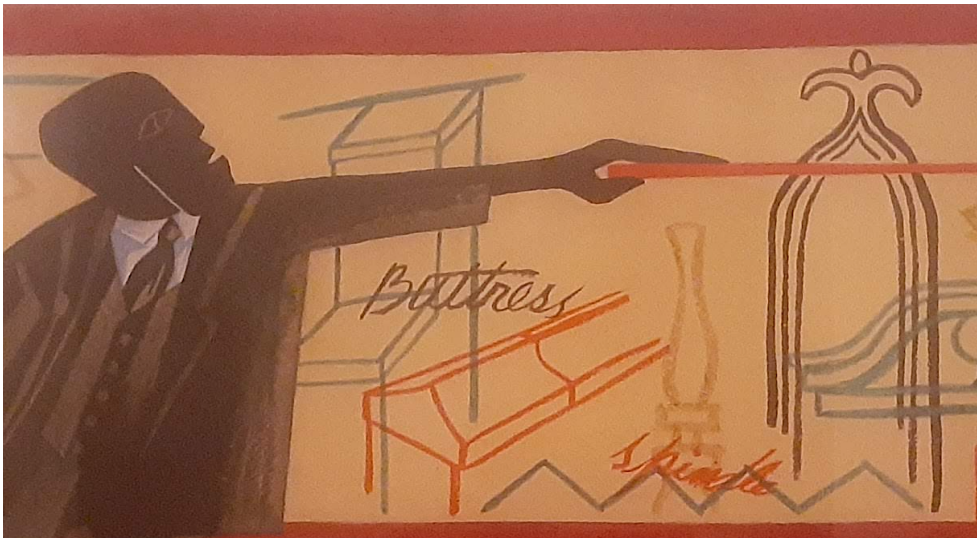


Imagem 5 – *A aula* (Jacob Lawrence, 1946), detalhe com as inscrições *buttress*, "contraforte" e *spindle*, "fuso". Foto nossa, 11/05/2023.



Imagem 6 – *Plano em superfícies moduladas nº 2* (Lygia Clark, 1956), visto através de *Unidade tripartida* (Max Bill, 1948-1949). Foto nossa, 11/05/2023.



Imagem 7 – *Aurora*, retrato de Aurora Cursino dos Santos (Alice Brill, 1950). Foto nossa, 11/05/2023.

Entrevista



10.11606/issn.2318-8863.discurso.2023.215694

Entrevista com Carlos Matuck

Por Yuri Ulbricht e Pedro Galé

Pedro Galé: Vamos lá, *graffiti*, anos 80, começo dos 1980, finais de 1970, como era, havia precedentes?

Carlos Matuck: Para mim, foi diretamente relacionado com o Alex Vallauri. Meu irmão, o Rubens Matuck, abriu um ateliê na Vila Madalena, uma outra Vila Madalena, cabe dizer, em 1972; ele e o Sérgio de Moraes, que eram colegas de infância, numa casinha que era do meu pai. E a partir de uma certa hora muita gente passou a frequentar esse espaço, mais pessoas ligadas à imprensa, desenhistas, os irmãos Caruso, que eram nossos vizinhos, o pessoal que desenhava, e o Vallauri era um dos que iam lá. Nós começamos a conversar por causa dos carimbos, eu já vinha tentando fazer umas artes com os carimbos e, nessa brincadeira, já comecei a fazer uns estênceis, porque eu comecei a carimbar como textura, como coisas feitas em diferentes planos, para fazer isso você precisa de uma espécie de anteparo, uma espécie de estêncil simples. Eu comecei a fazer isso de maneira elaborada também. E começava a me interessar por coisas gráficas, e então comecei a fazer umas marmorizações feitas com estêncil, em várias camadas, uma em cima da outra, na água. Fazia a cor, a tinta eu punha na água, mexia pra ficar com uns desenhos legais, punha o estêncil, a folha, um jornal pra secar, aí a folha ficava impressa só com aquele pedaço que o estêncil demarcou. Se fosse na parede seria um *graffiti*.

P.G: Antes do Vallauri, tinha *graffiti* em São Paulo, um referencial? O que é que havia?

C.M.: Tinha, tinha pixo, lógico, desde 1968 já tinha aquele mais panfletário. Ou desde antes, algo político.

Yuri Ulbricht: Essa distinção você mantém, entre pixo e *graffiti*?

C.M.: Nós nunca fizemos essa distinção. Mas depois eu entendi. Não é fácil, tem gente com essa ideia de apropriação de lugares de difícil acesso: "Olha onde chegamos, onde conseguimos chegar pra pixar". Eu não considerava como fenômenos diferentes, até fazer o livro *Nox – São Paulo Graffiti* (Edição Cinemateca Brasileira, 2013). Eu tratava como Brassai, *graffiti* é *graffiti*, não tem essa de esse é assim, aquele é assado. Minha tendência sempre foi essa. Mas depois ficou difícil, porque o termo mudou, a maneira de se entender o termo mudou. Ele foi apropriado por uma outra corrente de arte na cidade, falando de maneira genérica, que reivindicou esse nome para eles, basicamente o *Hip Hop*, que tem no *graffiti* uma de suas partes, aí não há o que dizer; eles se autointitulam grafiteiros. O que o *Hip Hop* trouxe de projeção para o *graffiti*, também o deslocou para esse outro lugar, que é onde ele está hoje. Você não chama de mural, nós não chamamos de mural, mas é mural! Eu chamava os meus de mural capenga. Em *graffiti* não se pede licença, essa é outra coisa, historicamente ele está ligado à contravenção. Se você faz um trabalho que te pediram para fazer, ou te autorizaram a fazer num muro, é outra história, é mural. A gente defendeu isso por muito tempo. Você não defende a pintura entre figurativa e abstrata, pintura é pintura, então, *graffiti* é *graffiti*. Pintou na rua sem pedir licença, é *graffiti*, é contravenção. Dentre outras coisas, fizemos

o livro para entender isso. As pessoas que fazem isso se auto determinam grafiteiros, eles se apropriaram desse nome, e a imprensa encampou isso. Não que eu repense a distinção, eu consigo entender o que eles falam, mesmo que eu não concorde. Quando a gente se encontrava com uma geração posterior à nossa e começava essa conversa, eu ia lá e falava "como é que vocês escolhem a parede?", aí alguns diziam fazer o trabalho só depois de pedir licença para o dono da parede. Se ela está voltada pra rua, nós pensávamos, ela é pública, aí eu vou lá e pinto em cima daquilo que você fez, e dane-se o proprietário e o grafiteiro autorizado. Esse embate na minha geração era divertido, a gente voltava nas paredes, os caras pixavam o nosso trabalho, bagunçavam nosso *graffiti*, e nós continuávamos bagunçando, a gente entrava numas. Depois é que isso vira "atropelar", não era "atropelar", antes era participar, entrar, pixar, cada um fazia o que queria, a parede tá na rua. A gente tinha essa cabeça, eu, o Waldemar Zaidler e o Vallauri tínhamos essa cabeça. Claro que nós também pisamos na bola, nós fomos parar em galeria! Já na galeria pensávamos assim: "não chama *graffiti*, já não é *graffiti*, se chamar de *graffiti* tá errado". Mas quem conseguia? O nome é muito forte, continuaram a chamar assim, não dava para sair dessa.

P.G.: De onde veio esse interesse das galerias?

C.M.: Aconteceu por causa da imprensa. Da rua para a imprensa e então para a galeria. Aí virou um fenômeno. "Ah, olha o que esses caras estão falando", aí vinha matéria falando que as coisas que víamos na cidade eram do Alex Vallauri.

P.G.: O Vallauri foi o primeiro a ser celebrado como grafiteiro, não?

C.M.: Ele foi o primeiro artista plástico, que eu saiba, que trabalhou sistematicamente com isso. Não parava de fazer isso, ficou anos fazendo isso, e num volume grande. O cara era um andarilho, ele nunca teve carro, nunca dirigiu, andava a pé, andava muito e aproveitava pra pixar. Ele era corajoso para caramba, pixava de dia! O termo era esse! Quando a gente se encontrava pra trabalhar a gente falava, "vamos pixar?" A palavra era pixar, a gente sabia o que era *graffiti*, a gente usava essa palavra, já tinha literatura disso, até usávamos a palavra, mas é um nome besta pra ficar falando assim: "vamos grafitar", isso não existia. A gente sempre falou pixar.

Y.U.: Tem também a conotação política que é diferente. Me parece que houve uma despolitização.

C.M.: Quando que o *graffiti* não foi político? Mas essa despolitização foi total! Historicamente total, você pega o livro do Brassai, *Graffiti*, não tem quase nada de política, tem um ou outro com uma coisa com a escrita forte. Tem um escrito, *Assassins*, que é super bonito, mas a maioria, são temas como amor, bichos, uns reis esquisitos. Ali as coisas se colocam antes do *graffiti* político, historicamente, a maioria é inscrição antiga, o que vemos nas fotos do livro, o que aparece nos muros são incisões, as coisas são arrancadas da parede e ele, o Brassai, ao falar de um *graffiti* antigo, mostra que há muita criança que fez aquilo, pela altura no muro dá para inferir. Até aqui o que já se tinha visto? 68, no mundo quase inteiro, um *graffiti* panfletário. Antes tinha

aqui o famoso *Cão Fila*, que era um pixão, bem legal, não sobrou nenhum, uma pena. Tem foto! Era um cara que tinha um canil, a gente nem sabia disso. Aí veio o pessoal da poesia marginal, os caras que não eram publicados: que não eram publicáveis ou não queriam ser publicados, sei lá eu… Que faziam coisa escrita, que faziam poemas na cidade. Começaram a surgir coisas que ficaram famosas: "Celacanto provoca maremoto", "Hora H" e um tanto de outros dos quais temos registros. Tinha um grupo da FAU, que até o Fernando Meirelles, o cineasta, fazia parte, o Marcelo Machado, o Tadeu Jungle, se não me engano. Faziam, entre outras coisas, aquele "Édifícil", que tinha uns predinhos, esses eram com imagem. Eu via na cidade, à época nem sabia que eram eles que faziam. E isso é uma coisa que mudou, *graffiti* não tem autoria desde sempre. O termo apareceu nas escavações de Pompeia e Herculano, essa bola é com o Yuri Ulbricht. Aliás foi por isso que chamamos o Leon, para ajudar no livro *Nox*. Para colocar a coisa numa perspectiva histórica. Porque os meninos falam "ah, o *graffiti* começou em Nova York". Como assim? A América não era nem projeto quando já tinha *graffiti*. Talvez pela força que isso tem com o *Hip Hop* tenha rolado essa vinculação. Por outro lado, tem autores que colocam a pintura rupestre, as cavernas já como *graffiti*, a Capela Sistina é colocada como *graffiti*. Esse lance de não chamar de mural… Dá pra chamar tudo que vai em parede como *graffiti*? Não é por aí. Capela Sistina como pixo? Dá pra pensar? Hahaha!

P.G: Mas há, de fato, um apelo mercadológico, pelo menos depois dos anos 90, gente como Kobra, Os Gêmeos…

C.M.: Essa gente se deu bem, eu acho. Acontece uma coisa maluca de internacionalização, os caras viajam o mundo todo, são grupos que se comunicam e que vão…vão pintar no Japão, por exemplo. Virar uma mercadoria mesmo é difícil para o *graffiti*, ele é perecível, ele some, estraga, ferra. Ele não é uma mercadoria, não foi por aí, pelo trabalho em si, o mercado entra por outras vias. Veja, a primeira via dessas é nítida: a partir de um certo momento não tinha comercial de TV para o público jovem que não tivesse *graffiti* no fundo. Acabou: se era pra jovem tinha *graffiti*, se não tinha, não era para jovem. Essa foi uma apropriação obviamente mercadológica. Aí tem essa coisa de geração. Tem essa geração que acha que a internet foi feita por Deus, que a publicidade é boa em qualquer sentido, esses equívocos trágicos.

Y.U.: O que se pintava, em seu tempo. O gibi na parede?

C.M.: Aí tem várias questões, a linguagem dos carimbos é uma linguagem de clareza, você não tem como gravar muita sutileza na borracha, é linha ou linha sobre linha, não tem como fazer muita coisa que estoura a linha, fica feio. Na publicidade antiga, a mesma coisa, tudo feito por clichê, toda essa linguagem da linha é que levou a gente pra isso. No meu caso, particularmente o Hergé, do Tintin, que é a linha em pessoa, é chapado, é linha pura. Tanto que a escola que ele funda é chamada de linha clara. A gente usou coisa até do Steinberg. O Vallauri veio com outros imaginários, já chegou com os quadrinhos sadomasoquistas, o Vargas da *Playboy*, aquelas

Pin-ups exageradas. Eu gostava dos desenhos dele, mas pra mim isso era coisa das revistas, não de parede… Claro, víamos os Pop, Lichtenstein, Warhol, que partiam dos mesmos princípios, imagens de comunicação de massas, antigas e modernas. Lichtenstein, é nítido, ele amplia o quadrinho, copiado mesmo, fazia aquela pintura bem marcada, pra gente era legal aquela coisa, eu não acho que o Pop é um diluidor total.

P.G.: E essa relação com os quadrinhos?

C.M.: Eu tenho sempre ideias para fazer quadrinhos, sempre quis fazer. Essa mistura de estêncil com Lichtenstein, sempre quis fazer: uma série de pintura em tela, e o catálogo seria um gibi. Eu fiz uma HQ legal, inspirada no caso do Vallauri com os carimbos Dulcemira. Uma das coisas mais legais que eu conheci com o Vallauri foi isso, um lugar na Rua Aurora que era uma fábrica de carimbos, faziam os clichês em borracha para impressão vagabunda com anilina. O Vallauri que me apresentou, eles faziam essas coisas para o comércio do centro da cidade, varejo comum. Carimbos Dulcemira, o catálogo é um primor. Tudo era para comércio popular. Mas olhando para aquilo, achamos a *Rainha do Frango assado*, o universo do Vallauri tinha uma relação com o mundo que aparece nesses carimbos. Uma grande parte do imaginário do Vallauri, que mistura uma coisa nostálgica dos anos 50, quando ele vivia na Argentina, com essa coisa que víamos no centro de São Paulo. Tem umas figuras… A rainha do frango assado saiu dali, do catálogo Dulcemira. Veja, eu consegui fazer uma história em quadrinhos inteira com carimbos, que saiu na Revista Circo.

P.G.: Dá para o *graffiti* não ser pop?

C.M.: Dá! Não sei bem como. Há a nitidez, a exigência de reconhecimento, leitura fácil, mural com leitura complicada é difícil, você está na cidade, passando. Você reconhece. O pop dá certo, o cara faz a pasta de dente, vamos dizer. Dá certo para o mercado, como os galos do Aldemir Martins, ele vendia mais assim. Fica difícil fazer outras coisas, o Aldemir tinha umas coisas abstratas que ele queria fazer, mas essas aves vendiam muito, ele virou um operário do próprio trabalho, com pouquíssimas variações. Isso rolou no *graffiti* também. Tem artista que faz isso pela metade, uma parte pro mercado e outra do que quer fazer. Tipo o Anselm Kieffer, que faz uns lances figurativos, mesmo diante do momento onde o não figurativo era quem dava as cartas. Aí aparece esse cara figurativo e começam a falar que ele é o maior pintor do mundo. Aliás, antes dele era o Francis Bacon, também figurativo. E aí falam que o figurativo acabou. O mercado puxa mesmo, tem artista que tem facilidade para entrar nisso. Eu não tenho, eu não aceito, eu nunca consegui. Eu não consigo entender um trabalho de arte que fica parado, é como escrever o mesmo livro sempre, fala sério! Na verdade, sempre tem alguma mudança, muda a cor, altera a linguagem, mas, no fundo, o cara não sai da pasta de dente e aquilo vende. É típico do mercado de arte… Pode aparecer coisa boa nesse contexto? Pode. Aparece gente boa sim. Aparece gente talentosa e de qualidade no mercado.

P.G.: E o crítico, qual o papel dele hoje, seria de um agente do mercado?

C.M.: Lamentavelmente, sim. Antes era diferente, quando a gente começou tinha uma coisa bem diferente. Por exemplo, quando fazíamos *graffiti*, o crítico da Veja, o Casemiro Xavier de Mendonça, ligou pra nós e foi lá no ateliê. Isso não existe mais, só se algo extraordinário acontecer. Ele é agente do mercado, não me venha falar de crítico independente, quero ver um. Me mostre, eu não conheço. Antes tinha gente que procurava os artistas, não era fácil. Veja, estávamos fazendo *graffiti* na rua, aí a Regina Boni, que tinha a Galeria São Paulo, convidou o Vallauri para fazer uma exposição. Se eu entendo a história do *graffiti* aqui no Brasil, foi a primeira vez que ele entrou numa galeria comercial. Como a gente trabalhava junto, ele convidou a gente. Aí um cara lá do Rio, o Thomas Cohn, dono de uma galeria chamada Arte Contemporânea, que estava lançando o Leonilson, a Leda Catunda e toda a minha geração. Ele veio pra São Paulo para encontrar a gente. Mas a gente não concebia muito isso de ir para uma galeria. Se não fosse para pintar a parede da Galeria, não era nosso trabalho. Você vai chamar o cara para pixar e falar que é aqui ou ali? Não dá! Eu sei lá, já estou longe disso. Eu parei de pixar na rua em 1985. Eu tinha na cabeça o mural, não poderia chamar de mural, como nos textos franceses, onde o termo moderno é *Mur peint*. Depois que nos chamaram para a Bienal de 1985, começaram a chamar a gente para pintar paredes. Eu, o Waldemar Zaidler e o Vallauri, a gente sempre queria uma parede para pintar, mas na Bienal nos deram painéis.

Y.U.: E já estava longe do *graffiti*?

C.M.: Depois disso, os estênceis começaram a ficar uma coisa maluca de aplicar, não dava para aplicar correndo da polícia, não tinha condição. Fazer *graffiti* já tinha dado, me sujar pela cidade. Me encheu, e estava começando umas coisas complicadas com gente apanhando. Aí eu fui para dentro, para a parede autorizada, e *graffiti* mesmo, nunca mais. Tinha arquiteto que me convidava, dava pra ganhar dinheiro fazendo isso, aí parei de ir para a rua.

P.G.: Falemos sobre o Vallauri um pouco mais…

C.M.: É triste, o Brasil é um país de mentalidade pobre. Veja, o único livro que tem do Vallauri não é bom. Tem pouco *graffiti* importante, coloca outras coisas, que não sei, não é central. O pesado não tem, por exemplo, nas fotos da *Festa na Casa da Rainha do Frango Assado* tem foto do banheiro, da cozinha, do jardim e da festa propriamente, não tem. Onde está a rainha com o frango na mão, com os músicos tocando, com um papel de parede que é um estêncil húngaro antigo do século XIX? Essa imagem não está no livro, o trabalho mais importante do cara. Tem uns recortes em PVC, ou pinturas, que ele fez bastante. Ele teve uma sobrevida, como na exposição do MAM, que tinha umas coisas estranhas. Veja: dois trabalhos dele do final dos anos 70, relacionados, nitidamente, com o imaginário sadomasoquista. Tem um cara de bigode, encostado, deram o nome de Freddie Mercury; uma outra figura, uma mulher que está lambendo um sapato, chamaram de Madonna. O que é isso? Foi só para celebrizar o trabalho. Nada disso, tanto Madonna, quanto Freddie Mercury, não dizem respeito à história do Vallauri. Fa-

laram cada absurdo, tipo, *graffiti* em papel. Um crítico que se preze não pode falar em *graffiti* sobre papel, eu falei à época: isso não existe! O que seria isso? *Graffiti* sobre papel é o cara entrar numa biblioteca e pixar os livros! Ou entrar no cartório e pixar os documentos, ofícios e coisa que o valha.

P.G: Tem essa necessidade mercadológica em torno da venda de *graffiti*, o Banksy, por exemplo, o que você acha?

C.M.: Ele é um desses caras contraditórios, acho interessante pelo menos como ele se coloca. Esse negócio de não aparecer, ninguém saber quem ele é, é surpreendente para o mundo em que a gente vive. Ele e a Elena Ferrante, não ficam nessa babaquice que virou o mundo. Coisa americana, de ficar rico e célebre, *winners*! O resto tudo perdedor. Fora a coisa do leilão, destruir a obra no momento em que se bateu o martelo, que foi genial, foi um ato de guerra artística, terrorismo artístico de alto nível. Não dá para não gostar.

P.G: Você tem uma coisa da imagem e do texto, os retratos de bandidos com o *Wanted*…

C.M.: Os retratos sinaléticos. Isso vem um pouco do meu irmão, o Rubens, muita coisa que eu fiz vem dele, comecei a ver com ele. Esse trabalho, os retratos sinaléticos, veio desse tipo de interação imagem e texto. O nome sinalético vem do francês, eu é que uso em português. Esse tipo de fotografia policial, eu entrei em contato com o Rubens, um trabalho que ele fez com o Meneghetti, que é um pouco como o *Marginal Herói* do Oiticica; ele fez umas coisas, umas maneiras negras entre outras técnicas. Mas entrei nessas fotografias de identidade policial, que são demais, o ser humano bruto aparece nessas fotos, toda humanidade está lá. Consegui uma coleção brasileira no Museu Penitenciário.

P.G.: E a China? Como começa?

C.M.: A China foi importantíssima para mim. Traduzir as *Anotações sobre pintura do monge Abóbora-amarga* e entender o que eles faziam foi uma virada. Começou com o Rubens, para variar. Ele falava direto de pintura chinesa, mas eu não entendia o que ele dizia, até ir para lá, a primeira viagem foi em 1994. É realmente muito chocante ir para a China, um país muito estranho para nós, e muito atraente, porque é o oposto daqui, parece um espelho invertido. É tudo ao contrário, tudo diferente, aquela língua maravilhosa deles, a pintura. Eu voltei meio fascinado. Passei muito tempo para entender alguma coisa, não é nada fácil, é bem complexo, difícil de entender.

P. G.: Como isso entra no seu trabalho? O que você sentiu que mudou?

C.M.: O que mudou, para mim, foi sair do estêncil.

P. G.: Até então você só pintava com estêncil?

C.M.: Eu fazia misto, eu ainda usava o estêncil, ficava meio preso à imagem pronta, mas nesse livro, que é de 1700, os caras falaram entre outras coisas da relação intrínseca entre a caligrafia e a pintura. A leitura do livro do Shitao dá uma desbravada nas pinturas chinesas. Depois de ler esse livro com atenção, você nunca mais vê uma pintura chinesa como via antes , porque ele explica tanta coisa sobre o espírito da pintura deles, o

que eles pensam sobre a pintura, sobre como fazer pintura.

Eu demorei para ler o Shitao, fiquei uns dez anos traduzindo. Li uma vez, li outra, li a terceira e falei: "agora vou traduzir". Saiu em 2007. Eu consegui as imagens no museu de Taipei, que é um museu maravilhoso. A história dele é ruim, porque é o museu do Chiang Kai-shek, da fuga do Chiang Kai-shek. Quando ele perdeu a guerra, roubou quarenta mil rolos de pintura da coleção imperial, o que fez com que os comunistas se vissem impelidos a refazer a coleção imperial a partir do mercado internacional, leilões e coleções particulares, ou então pegando das famílias desapropriadas, porque uma coleção milenar era um fator de legitimidade muito grande, mesmo para os comunistas. Não ter uma coleção imperial na Cidade Proibida era uma calamidade. O que eu entendi do livro, sobre a maneira como eles trabalham: tem uma coisa da concentração taoista e tem uma coisa do punho erguido: não se apoia o braço para fazer caligrafia nem para pintar, segura-se o pincel voando, por causa do sopro, para não interromper o que o coração, na verdade a mente, a cabeça, está mandando para o trabalho. É uma pintura solta, espontânea, o total oposto do estêncil. Foi o que eu tentei fazer, pela primeira vez, com os desenhos caligráficos dos *Retratos Sinaléticos*. Tentei uma aproximação entre o trabalho do Ocidente e Oriente. O traço do *Frenhofer* é dessa vertente, fazer uma coisa solta, direta no traço.

Y.U.: Quando nós estivemos no seu ateliê, você nos mostrou alguns livros de pintura chinesa magníficos. O que é aquilo?

C.M.: Aquilo é a pintura horizontal, histórica, reproduzida. Na China, há o rolo horizontal, que é bem antigo e que se olha da direita para a esquerda e, conforme se olha, vai-se desenrolando e enrolando a pintura, como um filme. Essas pinturas vistas assim inspiraram Eisenstein. É como a coisa dos jardins, aquilo é um microcosmo. Como não é possível reproduzir uma paisagem, eles reproduzem uma paisagem pequena, mas feita como um ensaio: a entrada mostra pouco, você caminha, em geral por um corredor e, de vez em quando, tem alguma coisa, uma pequena janela em que se vê uma parte pequena do jardim, é como um prefácio; em seguida, quando se chega a um primeiro pátio, depois do corredor de entrada, tem-se uma primeira vista geral, como se fosse a exposição do tema; depois, conforme você vai andando, vai-se esmiuçando cada parte do tema, um arranjo que é pedra e árvore, um que é construção e planta, um pico com uma construção no alto; ainda, os corredores cobertos têm janelas através das quais se veem coisas específicas, que completam o desenvolvimento do ensaio; no fim, você volta ao primeiro ponto, que é o que se estava querendo provar no começo. É o único jardim que eu conheço que tem uma ligação com a literatura e com a pintura, porque o desenho das plantas dos jardins chineses eram eles mesmos baseados em pinturas. Visitando um jardim, você olha através de uma janela, você vê nela uma pintura. Mas, voltando, também há uma pintura a que eles chamam rolo vertical, que em geral simula uma janela, eles tinham o hábito de ter uma para cada estação do ano e, conforme a estação mudava, mudavam a pintura. Há, ainda, os cadernos, e existem pinturas horizontais que não

são rolos. Pintura chinesa, então, é isso: as pinturas verticais e as horizontais, os rolos e os álbuns.

Y.U.: Uma coisa interessante é o lugar comum de que à medida que se pinta, se escreve, e à medida que se escreve, se pinta, os instrumentos são os mesmos, papel e pincel…

C.M.: E a tinta. São os três.

P. G.: Tem mesmo uma relação diferente entre discurso, pintura e escrita

C.M.: Tem, lógico. Basta ver o Haroldo de Campos, como ele fica louco com a poesia chinesa. O livro dele é maravilhoso, eu não conheço nada parecido com aquilo no Ocidente, nem os franceses conseguem traduzir como ele traduziu. Caiu como uma luva a questão da transcriação, porque o chinês é muito polivalente, e a poesia tem uma rima visual que é impossível fazer na nossa língua, porque um ideograma em determinada posição muda de sentido, eles fazem uma rima, digamos, com quatro ideogramas enfileirados, mas nenhum com o mesmo sentido, é total rima visual. Claro que ele ficaria louco, e vendo um troço desse ficou doido. As traduções que ele fez são brilhantes, é uma maravilha de ler. Quando você lê uma tradução francesa, que é feita para virar um soneto, fica horrível, não tem graça, é bom para entender o poema, digamos, ao pé da letra. Os franceses fazem isso, eles põem o ideograma traduzido ao pé da letra e a tradução que eles propõem. Depois, eu descobri que o jardim junta todas, é o espaço em que um letrado chinês junta tudo isso: a literatura, a poesia, a pintura e a caligrafia, porque é onde ele recebe os amigos, onde eles escrevem, onde eles pintam e onde ele trabalha. Então, é muito fascinante, é a coisa mais linda que eu já vi na vida… aquelas pedras…

Y.U.: É interessante o surgimento desse espaço ermo, completamente diverso em relação ao *graffiti* urbano.

C.M.: Sim, é o oposto disso. E é assim para eles, também, porque esses lugares eram criados para quando você se aposentava da vida pública. Tem os Exames Imperiais. A China começou, lá pelos anos 100 ou 200, a recrutar a burocracia do Estado mediante exames que versavam sobre a literatura clássica — Confúcio, Mêncio, I Ching, *Livro dos odes*, poesia e caligrafia. O primeiro movimento *Montanha e água* é da poesia, vem dos eremitas, dos caras que fogem do convívio social porque foram banidos ou exilados e foram morar na natureza. Agora, todos os jardins foram feitos por uma figura pública que largou o convívio social. Então, é o lugar com que ele sonha a vida inteira e para onde ele vai, quando se aposenta, para fazer música, para pintar, ler, receber os amigos, beber vinho, fazer poesia junto.. Quem está fazendo o jardim programa onde a lua vai nascer no lago, eles querem ver a lua cheia refletida no lago. Naquela época, uma das questões da construção desse tipo de jardim é como você aproveita o externo dentro dele, qual paisagem fica ao fundo, como você a deixará visível, ou não. É um fascínio, porque tem uma grandeza que eu acho que aqui não tem, em jardim acho que não tem.

Y.U.: E a pintura?

C.M.: A proposta dela é recriar o mundo, reproduzir o ato pelo qual a natureza cria, há uma identidade entre o processo da pintura e o da criação do cosmos, eles falam isso com toda a clareza o tempo todo. Ela é irmã do mundo. Eles não estão representando a natureza. Todo ato de pintura, para esses letrados, é uma recriação dos espaços da natureza, essa é a teoria da pintura *Montanha e água*. Tanto é assim que eles sabiam coisas que no ocidente não se sabia, por causa do fascínio com a natureza. Tem, por exemplo, uma pintura chinesa fantástica, velha, não sei de que século, que é um pato voando, mas é o pato voando desde o momento em que ele está na água até o em que ele está em pleno voo, como se fosse *frame* de cinema, mas é uma pintura taoista antiga, porque o cara estava fascinado com o voo do pássaro. Então, um chinês nunca está representando uma coisa, ele está criando como a coisa foi criada. Toda vez que ele pinta uma árvore, ele não representa uma árvore.

P. G.: Voltando para o seu trabalho, como foi para você, como artista, absorver essa vivência chinesa? Como sair do estêncil para a mão livre, sair da rua para casa?

C.M.: Não foi óbvio mesmo, porque eu fui tentando. Houve um *intermezzo* em que eu fiz as duas coisas, por muito tempo, principalmente nos trabalhos encomendados. Em um trabalho cheio de figuras humanas, eu fazia as figuras no pincel, o estêncil saindo de um traço solto de pincel, que é bem legal. Porque o pincel tem essa coisa de começar fino e terminar grosso, que também se relaciona com a caligrafia, tanto com o pincel quanto com a pena ocidental, feita para isso, para se fazer a haste grossa e a haste fina das letras.

P. G.: Você vai por outro lado. Outros pintores que não têm nada de chinês, mas se apropriaram da pintura chinesa, quando você olha, você vê que ali tem um certo oriental.

C.M.: O Guignard, né. Lá em Ouro Preto, que é tudo montanha.

P. G.: Aquelas paisagens imaginárias dele.

C.M.: É bem chinês aquilo.

P. G.: Exatamente. Quanto a você, se você não falasse da China, eu jamais saberia.

Y.U.: A invenção é outra…

C.M.: Sim. Eu conheço uma série de pinturas do Lichtenstein, em que ele pegou algumas pinturas chinesas clássicas e fez Lichtensteins; ele tem uma série de pinturas chinesas. Mas eu não tentei fazer isso. Eu fiz aquelas pedras, porque eu estava bastante fascinado com as pedras. Mas olha o círculo (mostra uma pintura, *Caos Primordial,* de Zhu Derun, onde se vê um círculo perfeito), para um letrado dessa época usar um compasso é uma ofensa grave, foi feito à mão em uma só tentativa: só na China.

Y.U.: E os carimbos nas pinturas chinesas, o que são?

C.M.: Um ou outro são do próprio pintor. Os maiores do imperador, porque a pintura fez parte das coleções imperiais. Outros de colecionadores. Quanto aos textos, às vezes são do próprio autor, ele mesmo escreve um comentário ou um poema. Às vezes, a caligrafia acompanha a figuração, como no caso do Shen Zhou, em que ele pediu para um amigo fazer um texto. O cara fazia uma pintura e falava: "escreve um poema na minha

pintura". E o cara escrevia na pintura. Em uma pintura do *Ni Zan*, chamada *Os seis cavaleiros*, há seis árvores em uma perspectiva cavaleira, que não tem nada a ver com a nossa: ele bota o inteiro vazio, quatro quintos da pintura é água, que não se pinta, o mesmo acontece com brumas.

P. G.: Eu vejo aqueles pintores orientalistas, que fazem um pastiche da pintura oriental, até podem ser interessantes, mas acho mais legal uma coisa que parta dos pressupostos e avance em uma outra direção.

C.M.: Sim. Aí eu acho que tem figuras que são meio emblemáticas disso, que são o Isamu Noguchi e o Zhang Daqian porque eles consegue fazer isso. Noguchi conseguiu unir a tradição da escultura mais abstrata do ocidente com a pedra japonesa ou chinesa e fazer um híbrido, de tal maneira que você olha e se pergunta: "de onde é isso aqui? do Henry Moore ou do jardim?" É dos dois, porque ele veio morar aqui no Ocidente. O museu dele em Nova Iorque é lindo, umas esculturas magníficas. Zhang Daqian misturou a pintura tradicional da China com o expressionismo abstrato. O raciocínio dessas pinturas [do *Frenhofer*] veio de uma combinação dessas.

P. G.: Para encerrarmos, como é que faz para viver como artista?

C.M.: É difícil. Quando você é mais jovem, você ainda consegue, depois piora. Piora bem, porque aí chega a nova geração. Viver de arte, comigo, foi meio assim: comecei fazendo ilustração e dando aula, porque, no Brasil, se no passado o artista era funcionário público (todos os poetas, todos os escritores eram diplomatas, escrivães, qualquer coisa do Estado), hoje esse lugar é a universidade. Eu negava isso. Então fui trabalhar em outras frentes como a ilustração, capa de livro, fui dar aula num supletivo que eu conhecia, coisas assim. Foi meio por osmose que eu fui parar num supletivo, o meu vizinho e amigo, o Pato, que me convidou, ele era professor de teatro, começou a dar aula de educação artística, genérica, e me convidou para dar aula com ele, a gente tinha ateliê juntos nessa época. Fiquei 13 anos dando aula no supletivo. Foi a primeira coisa da qual eu saí. Era legal, um supletivo muito especial. Tinha um monte de gente legal, o diretor era uma figuraça, o cara que depois fundou a Ação Educativa, Sérgio Haddad, que escreveu uma biografia do Paulo Freire. Um cara muito legal, ele tinha sido nosso professor de história no ginásio. O professor de biologia era o João Paulo Capobianco, ele dava aula de biologia e é fotógrafo. Ele teve uma importância nesse trajeto.

Y.U.: Como assim?

C.M.: Nós fizemos um trabalho em 82, foi a primeira vez que nós registramos os *graffitis*. Estava começando a sumir coisa demais, e eu falei: "João, vamos fotografar". Ele saiu comigo fotografando e logo quis fazer um audiovisual, foi bem legal. Deu ensejo à primeira exposição que nós fizemos de *graffiti*, as fotos eram dele. Quando fizemos a exposição da Fotoptica em 83, o Casemiro escreveu sobre a gente na Veja que, na época, era mais potente do que a Bienal. Foi por causa dessa matéria que eu fui fazer capa de livro. Mas, ao longo dos anos 2000 eu fui parando com isso, conforme os computadores foram entrando eu fui saindo. Eu caía fora, porque era uma forma de

eu não ficar preso a isso e tentar fazer o meu trabalho. Foi uma armadilha, porque eu caí nos encomendados. Eu caí em um trabalho de decoração de interiores, basicamente.

P. G.: É mais do que isso!

C.M.: É mais do que isso por causa da história do meu trabalho, mas, em si, é, digamos, como se dizia no passado, arte decorativa, botar um monte de figura em uma livraria. Eu não podia fazer um negócio como eu queria. Não ia rolar. Talvez eu devesse ter arriscado.

P. G.: E quando você faz algo como a sua exposição *Frenhofer retratado*? Você fez o que você queria?

C.M.: Fiz, foi a libertação total da pandemia.

P. G.: Foi o seu *monstruário*, como disse o Celso Favaretto… Você conseguiu se colocar em um mundo onde havia outros espaços. Deve ser muito difícil, para quem começa agora, entrar de cabeça nesse circuito de galerias e tudo o mais.

C.M.: Mas eu nunca consegui entrar no circuito de galerias. Nunca um crítico foi no meu ateliê.

P. G.: Por quê? Será que você virou um maldito?

C.M.: Nunca me dei bem com galeria, gozado. Nunca deu certo a química com a galeria. Uma pena. É ruim para mim, não é bom. Tem um lado ruim, mas tem um lado ótimo: eu não ouço barbaridades como "está muito amarelo" ou "põe mais vermelho", como eu ouvia nas capas de livro. Desse ponto de vista, para mim foi ótimo sair desse mundo, me enfurnar no meu ateliê e fazer o que eu quero.

26 de maio de 2023.

discurso
e-ISSN 2318-8863

A revista Discurso, órgão oficial do Departamento de Filosofia da USP, surgiu em 1970. Quando atravessava a mais difícil fase de sua história, atingido duramente pela violência da ditadura, este Departamento extraiu da ameaça de seu desaparecimento a força e a coragem para criar um espaço de expressão.

A revista propôs-se a veicular não apenas a produção teórica de seu corpo docente, mas também as mais diversas manifestações de reflexão sobre a cultura, sem distinguir correntes ideológicas, linhas filosóficas ou áreas do saber. Assim se pretendia garantir o pluralismo e a liberdade, numa época de obscurantismo.

discurso
e-ISSN 2318-8863

fflch FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

USP