

Inflexão Estética e Nova Dicção da Crítica: uma Hermenêutica Reflexiva *Avant la Lèttre*

[*Aesthetic Inflection and New Diction of the Critique: a Reflexive Hermeneutics Avant la Lèttre*]

Virginia Helena Aragones Aita¹

Universidade de São Paulo (São Paulo, Brasil)

DOI: 10.5380/sk.v21i2.92123

Resumo

Este artigo se propõe a investigar uma perspectiva hermenêutica, afinada com teorias estéticas contemporâneas, nas seções posteriores, §§ 49-60 da *Crítica da faculdade de juízo estética*, *KU* e *EE*. Tratando de qualificar adicionalmente a mera-reflexão e o juízo estético no contraponto da reflexão e função da imaginação que produz os esquemas e conceitos empíricos. Mas ainda, em especificar a reflexão estética como uma interpretação reflexiva, pressuposta e modelada pela estrutura complexa e polissêmica das ideais estéticas nos §§ 49, 51, 58, 59. Interpelando as formulações de Kant, com o argumento de Allison, Longuenesse e Makkreel, para explorar os pontos de interlocução com as estéticas-semânticas de Danto e Rancière.

Palavras-chave: Reflexão estética; expressão; hipotipose simbólica; interpretação reflexiva; hermenêutica.

Abstract

This article aims at investigating a hermeneutic perspective, in tune with contemporary theories, in the later sections, §§ 49-60 of the *Critique of Aesthetic Judgment*, *KU*, and *EE*. Trying to further qualify the mere-reflection and the aesthetic judgment in opposition to the reflection and function of the imagination yielding the empirical schemes and concepts. But still, in specifying the aesthetic reflection as a reflective interpretation, presupposed and modeled by the complex and polysemic structure of the aesthetic ideas in §§ 49, 51, 58, 59. Questioning Kant's formulations, aligned with the argument of Allison, Longuenesse and Makkreel, in order to establish intersections with the aesthetic-semantics of Danto and Rancière.

Keywords: Aesthetic reflection; expression; symbolic hypotyposis; reflective interpretation; hermeneutics.

¹ Virginia Helena Aragones Aita, pós-doutoranda no departamento de filosofia da Universidade de São Paulo (USP), atua como crítica, pesquisadora e curadora de arte, desenvolve pesquisa em Arthur Danto, teoria crítica, crítica de arte e teorias estéticas contemporâneas (Columbia University, NY). E-mail: virgoaita@gmail.com

Atualidade da Crítica da faculdade de juízo estética

A *Crítica da faculdade de julgar estética*² no seu contexto histórico inscreveu-se num espaço intermediário entre a doutrina do sensualismo inglês ou “teoria do sentimento moral” [*Common Sense*] entre a análise psicológica e a tradição do racionalismo ou “metafísica do belo” com regras objetivas e gêneros fixos, rasurando essa polarização. Esses dois partidos **estéticos** configuram a arena do debate sobre o gosto na primeira metade do século XVIII: por um lado, a escola inglesa representada por Shaftesbury, Burke, Hutcheson e Hume, por outro, o racionalismo francês (Leibniz e Descartes) sobretudo nas figuras de Wolff, Gottsched, Meier, Baumgarten. Partindo de questões centrais que distinguiram a estética judicativa de Kant na KU - compondo reflexão, ‘jogo livre’ e harmonia das faculdades com a intencionalidade do prazer do gosto para constituir um juízo reflexivo estético, que o distancia de seus pares no séc. XVIII, refaço a indagação que primeiro me levou então a investigá-lo. Contudo, agora acrescida de nova complexidade, redimensionada por novas relevâncias suscitados por teorias estéticas e filosofias da arte contemporâneas que, atravessando séculos, se reportam à *Crítica do juízo estético* em genealogias e revisões críticas que a reivindicam, ao mesmo tempo em que a desafiam a restaurar sua ampla latitude.

Qual seja, o que fez da teoria estética de Kant na *Crítica do Juízo estético* um ponto de inflexão, declinando de saberes e costumes consolidados que acenavam ao dogmatismo, reafirmando, pelo contrário, sua índole antropológica, crítica e reflexiva? O que a torna capaz de delimitar a estética como ‘esfera’ independente, não mais subsidiária das legislações do Saber? O que consigna a essa teoria vitalidade e pertinência, tornando-a incontornável a pensadores da arte contemporâneos como Arthur C. Danto e Jacques Rancière que confrontam formalismos excludentes em suas teorias estéticas pautadas no pluralismo e heterogeneidade? E mesmo antes, o que a permitiu desvencilhar-se do jugo da teoria do conhecimento à reboque do neokantismo para contrapor-lhe uma hermenêutica - preconizando a circularidade e o significado hermenêutico do jogo em Gadamer (2013, p. 145-82). O que, nesse texto aparentemente descontínuo da KU, passível de leituras conflitantes, de outra parte, constitui a referência inequívoca de teorias contemporâneas que contestam o formalismo modernista numa ‘virada estética’ voltada à diversidade e novas subjetividades?

Não deixa de ser surpreendente que o mesmo deslocamento revisionista que responde a esses questionamentos é o que permite restituir à *Crítica do Juízo estético* sua verdadeira latitude, infletindo a faculdade do Juízo para dar sentido e plausibilidade a um segmento da experiência humana, a *Aisthesis*, subdimensionada como anexo da epistemologia, ou alijado da esfera das razões.

Assim, passa-se em revista pontos-chaves da leitura de Allison no seu antológico *Kant’s Theory of Taste: A reading of the Critique of Aesthetic Judgment* (2001)³ e discussões posteriores em que refina sua defesa de uma teoria estética com regime próprio para, a seguir, explorar um certo encadeamento de tópicos redirecionando uma leitura: a caracterização da reflexão estética a par da nova concepção da crítica na KU; a função do ‘jogo livre’ como livre interpretação de conteúdos, a harmonia das faculdades cognitivas como síntese não-conceitual resultando em um ‘análogo do esquema’ como padrão formal complexo. Com efeito, esse encadeamento permitirá finalmente qualificar mediante a ‘expressão das ideias estéticas’ uma modalidade ou regime estético na função interpretativa que desempenham nas ideias ou conceitos ‘indetermináveis’ da razão. De modo que, caracterizar esse tipo de interpretação ou apresentação estética é estratégico para distinguir a reflexão indissociável do *modus operandis* da imaginação “espontânea e criadora” (§ 49).

Allison (2010, p. 182-194) corrobora o nosso *partis pris* quando impugna a reflexão

² Daqui em diante, abreviamos *Crítica da faculdade de juízo estético*, por CJE, e a *Crítica da faculdade do juízo*, por KU.

³ Daqui em diante abreviado como KTT.

como ‘comparação’ orientada à formação de conceitos empíricos omitindo a inflexão estética dessa operação em favor da sistematicidade da natureza como pressuposição necessária do conhecimento empírico. Ou seja, em detrimento da ‘dimensão’ estética da faculdade do juízo e seu regime próprio, ou *heautonomia* que prescinde daquela “subordinação sucessiva”.

Todavia, vale notar, que a ‘mera reflexão’ estética como jogo livre das faculdades cognitivas torna ainda imprescindível o desdobramento subsequente da estrutura da CJE nas seções posteriores ao § 45, passando pela solução da Antinomia do Gosto (§ 57), Idealismo da finalidade formal (KU, § 58) e apresentação (simbólica) de ideias razão (§ 59) desempenhada pelas ideias estéticas (§ 51) redefinindo o regime da reflexão em vista desse modo de apresentação de conceitos indetermináveis, a que própria finalidade, conclusivamente, se subsume (§ 58). Nesse sentido, o argumento de Allison nessa discussão, embora qualifique uma reflexão propriamente estética com base em uma síntese heterodoxa (não-conceitual) da imaginação e seu respectivo produto, ainda não parece suficiente para justificar uma leitura capaz de pôr em relevo as operações judicativas, estéticas e hermenêuticas que efetivamente caracterizam uma leitura da CJE que faça jus à inflexão estética levada a efeito por Kant nessa obra, conferindo uma nova dicção à própria crítica.

Reitera-se, portanto, a recusa de um equacionamento sistemático *simpliciter* mediante o “fio condutor” da *Analítica do Belo* que subdimensiona o argumento das seções posteriores ao § 45, em que Kant elabora a complexa estrutura e amarra o argumento da CJE, imprescindível para qualificar o sentido e a dicção distintiva do juízo reflexivo estético. O que parece implícito numa teoria do gosto, que Allison qualifica como faculdade “apreciativa”, a um tempo reflexiva e sensível, que suspende a decibilidade do conceito em favor da normatividade do gosto (Allison, 2001, p. 8) e circularidade da interpretação reflexiva. Um efeito colateral dessa primazia sistemática seria a abordagem obtusa a que submete a apreciação estética, privilegiando o formalismo da finalidade (*Analítica do Belo*), a *beleza livre* da natureza e o juízo puro de gosto que lhes corresponde. Essa posição incorreu em equívocos como a apropriação tardia por Clement Greenberg desse mesmo juízo para justificar seu formalismo purista (*Modernist Painting*, 1960; *Homemade Aesthetics*, 1981). Já para Allison (KTT), confrontar um formalismo estrito circunscrito às ‘*belezas livres*’ KU, § 16 (excluindo as *belezas dependentes* e a *arte bela* sob o regime do gênio), é justamente compatibilizar essas duas etapas do argumento da CJE, compreendendo *lato sensu* o formalismo da finalidade na *Analítica do Belo* de tal modo que esse seja a condição (não o impedimento) para uma teoria da expressão das ideias estéticas.

Como demonstra a investigação preliminar de Kant sobre os juízos reflexionantes e o princípio da finalidade nas duas introduções, em contrapartida aos juízos determinantes cognitivos, desde sua gênese (Zammito, 1992, p. 17-124)⁴ a KU recusa a designação de doutrina ou tratado do belo para exemplificar o caso paradigmático da reflexão estética em virtude de sua independência das legislações do entendimento e da razão, segundo um princípio próprio que assegura sua *heautonomia*. Ora, é justamente nesse contexto das figuras distintas da reflexão (transcendental, lógica e estética) e respectivas operações que Kant vai equacionar a arquitetônica da KU caracterizando o juízo reflexivo estético e o teleológico como modalidades “meramente reflexivas” da reflexão em geral, tomando o estético como caso “exemplar”, ou seja, sem qualquer componente de determinação que o atrele ao conhecimento.

A ênfase, assim, recai não tanto sobre os ‘quatro momentos’ da *Analítica do Belo* (qualidade, quantidade, relação e modalidade) em que Kant modula e transpõe ao juízo estético a tábua das formas lógicas da *Crítica da razão pura*, segundo esse “fio condutor”, ou mesmo na Dedução em que pretende justificar a exigência de assentimento universal ao juízo de gosto, sua necessidade e universalidade subjetivas com base na pressuposição do conhecimento em geral. Inversamente, trata-se aqui de examinar as seções posteriores à seção § 45, da imaginação

⁴ Zammito elabora uma ‘arqueologia do texto’ da KU com base nas investigações precedentes de Michel Souriau, Wilhelm Windelband, Gerhard Lehmann, James Meredith, em comentários, e fundamentalmente, Giorgio Tonelli que propõe uma análise da cronologia da composição do texto (“*La Formazione*”).

do gênio § 49 e suas ideias estéticas (§ 51) que compõem a solução da *Antinomia do gosto* (§ 57) mediante a distinção transposta da *Dialética* (*KrV*, B 735) entre *conceitos determinados* do entendimento (conforme o esquematismo das categorias) e *conceitos indetermináveis* ou *ideias da razão*⁵ e seus respectivos usos não empíricos. É quando explicita a interpretação reflexiva ou apresentação sensível dessas ideias excluídas da determinação categorial, que Kant qualifica propriamente a operação característica da “mera reflexão estética” ou jogo livre envolvido nos juízos reflexivos estéticos ou juízos de gosto.

Ponto central em que converge esta análise, a especificação da reflexão estética como interpretação reflexiva reporta-se às funções apresentativas da imaginação ‘espontânea e produtiva’ (KU, § 49) e não ‘meramente reprodutiva’, solicitada por ideias que, incapazes de apresentação direta, reportam às *ideias estéticas* que funcionam como análogos de esquemas nos termos de uma apresentação indireta, analógica e simbólica. Desse modo, é somente a partir dos resultados da *Dialética* que se pode configurar uma hermenêutica antecipando as estéticas do sentido contemporâneas, como indicamos a seguir em Danto e Rancière.

No bastidor dessas considerações, trata-se de desenvolver os argumentos oferecidos por Kant que contemplam o duplo aspecto do formalismo e da expressão na CJE que, tradicionalmente, limitou-se ao primeiro na *Análítica do Belo* e *Dedução* favorecendo a narrativa formalista das teorias estéticas e críticas de arte⁶ do séc. XX, contra a qual se voltam as teorias estéticas de Arthur C. Danto e Jacques Rancière. Ou seja, priorizando a dimensão reflexiva da faculdade do juízo, que permite equacionar a *Antinomia do gosto* distinguindo tipos de conceitos com usos diversos (reflexivo ou problemático contraposto ao apodítico), trata-se de destacar o remanejamento de conceitos (como ‘imaginação produtiva do gênio’, § 49; a *beleza dependente* e a arte entendidas como ‘expressão de ideias estéticas’, § 51; ‘idealismo da finalidade’, § 58; e a apresentação analógica de ideias da razão, § 59) que passa a exigir uma hermenêutica-semântica que, finalmente, demonstra o propósito interpretativo do ‘jogo livre’ na ‘reflexão estética’. De modo que essa leitura, alinhada a tópicos de Allison em seu KTT, ao aporte hermenêutico da KU em Rudolf Makkreel, e eventuais interlocutores, se preserva, de uma parte, a estrutura da KU, de outra, desloca a ênfase para essas seções numa abordagem “*developmental*”.

Finalmente, isso nos leva a caracterizar a estrutura e *modus operandis* de ideias estéticas enquanto apresentações da imaginação que funcionam como padrões ‘análogos de esquemas’ cuja função interpretativa incide nos conceitos indetermináveis da razão. Kant pressupõe essa análise a uma hermenêutica reflexiva nos termos da hipotipose simbólica de ideias da razão, via ideias estéticas, perfazendo a última e mais relevante das passagens [*Ubergangen*] da KU, qual seja, entre o conteúdo moral de ideias da razão (§ 59) e a apresentação estética que confere sentido àqueles conceitos abstratos, incondicionados.

Juízos “meramente reflexionantes” e irredutibilidade estética

Ora, a inovação da *Crítica da faculdade do juízo* com relação à *Crítica da razão pura* e obras anteriores é justamente que Kant introduz expressamente a noção de um juízo “meramente” reflexivo, sob a forma dos juízos reflexivos estético e teleológico. Contrapondo-se àquela oposição estrita de juízos reflexionantes e determinantes, estes objetos da investigação da

5 “Por ideia entendo, um conceito necessário da razão, ao qual não pode ser dado nos sentidos nenhum objeto correspondente. Portanto, os nossos conceitos racionais puros, ora considerados, são ideias transcendentais. Eles são conceitos da razão pura pois consideram todo o conhecimento empírico como determinado por uma absoluta totalidade das condições. (...) São, por fim, transcendentais e ultrapassam os limites de toda a experiência (...).” (*KrV*, B 384).

6 Destacam-se na tradição anglo-americana da crítica de arte alinhada ao formalismo, Roger Fry e Clive Bell, que precedem Clement Greenberg e seus epígonos contemporâneos, Hilton Kramer e Michael Fried.

KrV e aqueles alvo da KU, o próprio Kant indica uma concepção do juízo objetivo em que a reflexão também desempenha um papel decisivo (Longuenesse, 1998, p. 164-5) visto que a aplicação das categorias é inseparável de um processo em parte reflexivo relativo à determinação categorial via esquematismo. Mas além de rasurar a separação estrita entre juízos determinantes e reflexionantes, admitindo uma fase reflexiva implícita nos primeiros, Kant distingue um juízo *meramente reflexivo*, como propõe Longuenesse:

(...) Este qualificador restritivo [‘meramente’ reflexionante] pretende negar que esses juízos sejam sob qualquer aspecto determinantes; eles são puramente reflexivos. Eles diferem nesse respeito de outros juízos relacionados ao dado sensível, que não são meramente reflexivos, mas também determinantes. (...) Assim, o traço peculiar dos juízos estéticos e teleológicos não é que eles sejam juízos reflexivos (pois todo o juízo sobre objetos empíricos enquanto tal é reflexivo); é antes que eles são meramente reflexivos, juízos nos quais a reflexão nunca pode chegar a uma determinação conceitual. (Longuenesse, 1998, p. 164, cf. nota 46)

Ora, como fica patente na *Primeira Introdução* além do fato de que todo juízo determinante envolve um momento de reflexão, nem toda a reflexão se conclui numa determinação [Bestimmung] delimitando assim juízos que nunca resultam num conceito. Esse é precisamente o caso dos “juízos meramente reflexionantes”, os quais se subdividem em duas espécies – juízos reflexionantes estéticos (sobre o belo e sublime) e reflexionantes teleológicos.

Juízos teleológicos referem-se a “produtos naturais”, os organismos que Kant denomina “fins naturais” (KU, § 65) pois compreendê-los implica necessariamente considerá-los como se fossem produtos de uma causa final cuja causalidade só poderia ser determinada por uma representação prévia do objeto. Por conseguinte, o organismo nos aparece como objeto que se produz a si mesmo, e nesse sentido deve ser referido, ainda que analogicamente, a uma causalidade técnica, uma forma de produção que se exerce referindo a uma representação prévia (produção natural segundo intenções). Esses juízos são “meramente reflexionantes” porque são baseados numa comparação do objeto dado na intuição empírica com a ideia da natureza como sistema. Na medida em que se trata apenas de hipóteses sobre o organismo como totalidade organizada segundo a ideia de um sistema, a finalidade objetiva fica circunscrita à faculdade do juízo em sua *heautonomia* (EEKU, AA 20: 234-243), i.e., legislando para si antes que para a natureza (cf. KU, AA 05: 185-6).

De outra parte, no juízo ‘meramente reflexivo’ estético a finalidade é formal e subjetiva, pois baseia-se num “princípio simplesmente subjetivo”, da “concordância da sua forma [do objeto] com as faculdades de conhecimento na apreensão [apprehensio] do mesmo, antes de qualquer conceito”. Contrasta assim nitidamente com a finalidade objetiva de um juízo teleológico que se funda num fim definido como “princípio objetivo”, relacionando a forma do objeto a um conhecimento determinado do objeto (KU, AA 05: VIII, XLIX). Aqui a faculdade do juízo reflexiva é ainda coadjuvante do conhecimento empírico, pois com suas hipóteses pensa o que o entendimento finito em suas determinações mecânicas deixa indeterminado.

Mas justamente no juízo estético, que dispensa qualquer outro princípio que não a própria faculdade de julgar, a questão é mais complexa, visto que se trata de saber de que modo juízos não lógicos, e assim não determinantes, podem ser ‘meramente’ reflexivos. Isso nos remete àquela caracterização geral da *Primeira Introdução* que tomamos para explicar a reflexão lógica com vistas à formação de conceitos:

Refletir [Überlegen] é comparar e manter juntas representações dadas seja com outras, seja com sua faculdade de conhecimento, em referência a um conceito tornado possível através disso. A faculdade de juízo reflexivo [Urteilstkraft] é o que denominamos [Beurteilungvermögen] a capacidade de julgar [facultas dijudicandi]” (EEKU, AA 20: 211).

O problema é então saber se essa caracterização é igualmente capaz de explicar outros tipos de reflexão, mas sobretudo, a “mera reflexão” no juízo reflexivo estético. Segundo Allison (2001,

p. 45), o que essa caracterização geral de reflexão autoriza a inferir é que o objeto da reflexão é sempre o produto de representações dadas, consistindo essencialmente na comparação dessas representações. Primeiro dirigida à formação de conceitos e subdividida em duas espécies, uma reflexão que compara representações umas com as outras (buscando aspectos comuns), outra que as compara com a respectiva faculdade (reflexão transcendental). Esse sentido de “reflexão em geral” aplica-se, portanto, à reflexão lógica, à reflexão transcendental e ao juízo teleológico (que envolve comparação da intuição empírica de certos objetos, organismos, com a ideia de sistematicidade visando a classificação destes num conceito empírico).

No entanto, a reflexão estética que não visa um conceito resulta em um caso *sui generis*: ainda remete à comparação de representações dadas, e assim como a reflexão transcendental implica uma comparação com as faculdades cognitivas na “apreensão”, mas em contraste com essas reflexões não visa um conceito, nem por princípio nem por fim. Pelo contrário, o que resulta da reflexão estética não é um conceito, mas um sentimento correlato da harmonia das faculdades como um estado mental subjetivamente conforme a fins. De modo que, mais que nos demais momentos da Analítica do Belo, é a “qualidade” que essencialmente o distingue, consignada a um prazer intencional, apreciativo, que “funda uma faculdade de distinção e ajuizamento inteiramente peculiar, que em nada contribui para o conhecimento, mas somente mantém a representação dada no sujeito em relação com a inteira faculdade de representações...” (KU, §1) sendo, *ipso facto*, irredutível à ordem discursiva.

‘Jogo livre’ das faculdades e harmonia como ‘síntese não conceitual’

Uma caracterização suficiente da natureza estética, como a diferença específica do juízo ‘meramente reflexionante’ numa dicção ou uso distintivo da linguagem (analógico, simbólico) requer ainda qualificar adicionalmente operações envolvidas na ‘mera reflexão’ estética ou jogo livre num juízo reflexivo estético. Examina-se aqui, como um “jogo livre” de imaginação e entendimento é capaz de produzir uma harmonia diversa da relação cognitiva por meio de uma síntese ‘não conceitual’. Muito embora Kant aproxime a reflexão estética ou jogo livre das faculdades à condição pressuposta ao conhecimento empírico dada a relação entre conceitualização (Log, § 6) e validade universal, é antes o contraste entre essas duas operações parcialmente isomórficas que é significativo, já que não se trata de juízos lógicos subsumindo predicados num uso descritivo.

De outra parte, a noção de *harmonia* ou *acordo recíproco das faculdades*, como Kant já indica em outros textos⁷, é invariavelmente consequência de uma *síntese* e unidade formal resultante que, originariamente, refere-se ao conhecimento como determinação judicativa do múltiplo da intuição sob conceitos do entendimento. A unidade do múltiplo da intuição no conceito de um objeto sempre requer uma síntese mediante regras *a priori* arregimentadas nas formas da sensibilidade, formas lógicas do juízo, categorias, conceitos, esquemas e princípios do entendimento. No juízo estético, no entanto, deve-se encontrar um acordo sem conceitos, adequado ao “conhecimento em geral”, mas sem envolver determinação [*Bestimmung*] segundo regras pré-estabelecidas, pois aqui as faculdades da imaginação e entendimento literalmente encontram-se em um *jogo livre*.

A harmonia estética é o que as faculdades buscam encontrar no curso do seu jogo livre, e, portanto, não coincide com ele, tampouco o ultrapassa como conhecimento de objetos, mas dele resulta quando esse jogo é bem-sucedido. A harmonia serve assim de medida estética, um sintoma do belo. O que nos leva a conceber o livre jogo das faculdades cognitivas como uma

7 Refiro aqui aos escritos de 1790-91. Cf. Kant, I. *Sur une découverte selon laquelle toute nouvelle critique de la raison pure serait rendue superflue par une plus ancienne* (AA VIII 249-50; (trad. Francesa) Pléiade II, 1987), publicado próximo à *Crítica da faculdade do juízo*.

tentativa de síntese que, no caso de ser bem-sucedida, produz um ‘acordo sem conceito’ ou harmonia das faculdades que não resulta num conhecimento, mas é percebida reflexivamente como prazer estético e asserida em um juízo de gosto. Ou seja, essa harmonia só poderá ser a consequência da unificabilidade do múltiplo sensível sob uma ‘regra não determinada’, como um ato de síntese cuja regra de unidade não é, portanto, um conceito do entendimento, mas um tipo de norma indeterminada ou padrão distinto (§ 10, uma finalidade formal subjetiva).

Parece assim fundamental distinguir o *jogo livre* da harmonia das faculdades cognitivas, visto que nele as faculdades interagem livremente, variando aspectos, descrições do objeto, numa tentativa de obter um *acordo recíproco* ou harmonia que resulta de uma combinatória de descrições possíveis. Fazer de um objeto sensível o objeto de uma experiência estética, o correlato de um juízo reflexivo estético, implica em entrar em um jogo livre das faculdades em que uma multiplicidade de aspectos e representações desse objeto são considerados, sem serem determinados sob uma única descrição. A harmonia das faculdades, pelo contrário, é o correlato de um certo arranjo numa estrutura formal ou forma indeterminada (finalidade formal sem fim) que resulta desse percurso errático e recorrente da reflexão.

Ora, o que supostamente torna essa síntese autenticamente estética é precisamente a regra de síntese em questão. Por conseguinte, essa tentativa de caracterizar a reflexão estética como uma **síntese** com base no acordo recíproco das faculdades sem determinação de conceito, mas apenas uma adequação ao conhecimento em geral se mostra insuficiente (§ 9). Admitir a identidade da condição do conhecimento empírico (conceitualização empírica) com a harmonia à base do juízo estético, uma vez que ambas se baseiam numa reflexão como “comparação”, infligiria a natureza estética desse juízo que não resulta num conhecimento objetivo, mas num sentimento como ‘sintoma’ de uma outra ordem da representação, que não se subordina à ordem discursiva.

Não obstante, até aqui nada distingue satisfatoriamente o ‘acordo’ especificamente estético. Assim como Guyer (1979, p. 79-90), que rejeita a identificação da condição pressuposta ao conhecimento empírico com aquela à base do juízo estético (§ 9, § 29), Ralf Meerbote (1982, p. 59) adverte que se ficamos restritos à apreensão, a forma estética consistiria “nas características invariantes do múltiplo apreendido” que são também condição do conhecimento empírico, do que se seguiria a consequência inaceitável de que todo o objeto dado na percepção é, *ipso facto*, belo. Será então por remeter ao passo seguinte do argumento da *Analítica do Belo*, a finalidade sem fim (KU § 10, § 11) como único princípio operante nesse juízo que Kant nos fornece o elemento para caracterização do jogo livre (reflexão estética) como síntese estética. Ou seja, de modo a qualificar esse acordo ou harmonia estética segundo uma regra de unidade formal não conceitual. Assim, Kant caracteriza essa reflexão mediante uma síntese estética, ou melhor, uma tentativa de síntese visando uma harmonia que pode ou não ter êxito e se concluir num juízo de gosto, ao caracterizar uma harmonia própria ao juízo estético (“acordo sem conceito”). Finalmente, pode-se compreender a noção de harmonia ou “acordo sem conceito” em termos de uma síntese estética que tem como regra nada senão uma finalidade formal ou sem fim (§ 10, § 11) que a seguir vai se qualificar na solução da Antinomia do Gosto como um “conceito indeterminado” (§ 57) e único princípio do juízo reflexivo estético.

A imaginação estética “esquematiza sem conceito”

Na etapa argumentativa seguinte, esse princípio da faculdade do juízo, aparece equacionado à regra de unidade formal que preside a síntese estética caracterizada como “esquematização sem conceitos”, ou seja, a produção pela imaginação de padrões sensíveis ou regras da apreensão em um padrão análogo ao esquema [*schema-like pattern*] (Allison, 2001, p. 50). Assim, ao afirmar que “a liberdade da imaginação consiste em que esta esquematiza sem

conceitos” (§ 35), Kant justamente qualifica a peculiaridade dessa síntese pelo tipo de regra e tipo de esquema envolvidos no juízo “meramente reflexivo” estético.

Deve-se observar que na reflexão lógica, a conceitualização requerida para o conhecimento empírico resulta ainda de uma reflexão subsequente (“reportar a conceitos”) sobre uma “ordem ou estrutura prévia inscrita no sensível pela síntese (cega) da imaginação” (Allison, 2001, p. 26). O que implica que é possível ter um esquema (regra da apreensão) anterior e independentemente de dispormos de um conceito formado, ou antes mesmo da representação desse padrão num conceito *refletido* (*representatio discursiva*) e *universal*. Isso é que vai nos permitir distinguir diferentes espécies de coisas com base em ‘padrões’ e ‘aspectos estruturais percebidos’ (esquemas pré-conceituais), sem, contudo, já reconhecer aí notas características de conceitos empíricos desses objetos.

Portanto, a despeito da similaridade entre *reflexão lógica* e *reflexão estética* concebidas nos termos de uma ‘reflexão a partir de dados sensíveis’, e fundadas na mesma operação do Juízo (a “capacidade de encontrar universais para particulares dados”, *KU*, XXIV) as diferenças são notáveis. Primeiro, porque a reflexão estética não supõe um conceito nem por princípio, nem por fim - não visa absolutamente a formação de conceitos empíricos. De modo geral, porque a esquematização empírica implica necessariamente ‘conceitos de comparação’ e formas lógicas dirigidas à produção de um conceito, se distingue assim da “esquematização sem conceito” (§ 35) envolvida na reflexão estética, com respeito ao tipo de regra, tipo de unidade, espécie de esquema e representação resultante.

Segundo Allison (2001, p. 46), essa diferença específica se localiza precisamente na *Primeira Introdução*, VII, em que Kant caracteriza a correlação das operações da imaginação e entendimento no juízo reflexivo estético em contraste com os atos lógicos envolvidos no juízo cognitivo. Mas, o que põe em relevo é o fato desse princípio distinto - a finalidade formal - ser o único princípio operante nessa reflexão e visando unicamente a “percepção interna de uma finalidade das representações” (*EEKU*, AA 20: 220), ou seja, a simples forma de uma finalidade espelhando uma harmonia estética.

Kant vai contrastar, nessa seção, os ‘atos lógicos’ ou condições necessárias da faculdade do juízo (apreensão, compreensão, exposição) num juízo cognitivo com aquelas pressupostas num juízo “meramente reflexionante” (apreensão que coincide com a exposição de um conceito qualquer) que se resolve sem envolver uma determinação conceitual subsequente. Segundo essa descrição, um juízo empírico implica em três atos: apreensão [*apprehensio*] do diverso na intuição; compreensão (unidade sintética da consciência desse diverso no conceito de um objeto); exposição [*exhibitio*] do objeto correspondente a esse conceito na intuição. Kant significa com isso que o conhecimento empírico primeiro requer uma síntese do múltiplo da intuição ao ser apreendido, ou seja, a *síntese da apreensão*, que constitui parte da síntese tripla (*KrV*, A 103). Segundo ele deve ser conceitualizado, e por meio disso, referido à *unidade objetiva da apercepção* mediante conceitos do entendimento. A última condição - a exposição do conceito - expressa a exigência de que a todo conceito deva corresponder um análogo na intuição, uma interpretação sensível adequada que assegure a relação da representação ao objeto.

Não obstante, na *comparação*, essa conexão ao sensível parece ser, primeiro, explicada nos termos da *formação de conceitos empíricos* como reflexão sobre o múltiplo apreendido (“comparação sob condições sensíveis”) que gera não apenas conceitos empíricos, mas também os seus esquemas num mesmo ato de reflexão. Ora, nesse ponto Kant está interessado nas operações implícitas num juízo determinante em que a imaginação atua na apreensão do múltiplo como base para a reflexão produzir conceitos empíricos, uma vez que apenas “aquilo que é universal na regra da apreensão”, i.e., os esquemas empíricos (“apresentação de um conceito ainda indeterminado”) são aqui comparados. Essa é, portanto, a condição necessária para termos esquemas e conceitos empíricos e a sua subsequente determinação em juízos cognitivos.

Contudo, Kant pretende esclarecer nesse contraponto a harmonia das faculdades cognitivas no “juízo meramente reflexivo” estético que não visa a formação de um conceito determinado, tampouco um conhecimento. Assim explica essa assimetria observando, na *Primeira Introdução*, que, “(...) na mera percepção não se trata de um conceito determinado, mas de modo geral somente da regra para refletir sobre uma percepção em função do entendimento como uma faculdade dos conceitos” (EEKU, AA 20: 220). A regra envolvida na “mera reflexão” (Allison, 2001, p. 49) só poderá ser procurada naquilo que é percebido, a que temos acesso extra conceitual, que previamente e independente de qualquer conceitualização ou ‘comparação universalizante’ com outras percepções ainda se apresenta como contendo algo “universal em si”.

Ou seja, como *regra da apreensão* ou um ‘*análogo do esquema*’, e não mais um “conceito ainda não determinado”, pois em princípio nenhum conceito resulta como produto dessa reflexão. Trata-se, portanto, de um ‘esquema de esquema’ ou “padrão análogo ao esquema” [*schema-like pattern*] (Allison, 2001, p. 49), pois embora se apresente estruturado segundo uma regra, nenhuma regra particular pode ser especificada. Resta então explicar no que consiste a comparação envolvida nesse juízo. Se toda a reflexão envolve comparação entre representações visando identificar traços comuns (notas características), exceto a “mera reflexão” estética, em que consiste essa comparação, e o que é aqui comparado?

(...) vê-se bem que em um juízo meramente reflexivo, imaginação e entendimento são considerados na proporção em que têm de estar no juízo em geral em relação um ao outro, comparada com a proporção em que efetivamente estão numa percepção dada. (EEKU, AA 20: 220)

Allison (2001, p. 49-50) admite com Kant que na mera reflexão estética se compara a relação atual das faculdades cognitivas, na percepção de um objeto, com um *maximum* ou relação ideal - a harmonia pressuposta no juízo cognitivo (determinação ou subsunção). Pode-se ainda assinalar essa comparação (entre apreensão e apresentação) implícita no ato de asserir, através do sentimento, se a forma de um objeto produz ou não harmonia na mera reflexão. Com efeito, nessa caracterização da comparação própria do juízo reflexivo estético é onde Kant faz a conexão entre harmonia das faculdades, a forma do objeto da reflexão e a finalidade subjetiva.

Ora, Kant afirma que a harmonia, num juízo meramente reflexivo, é somente o estado mental em que imaginação e entendimento funcionam em conformidade. Enquanto na reflexão lógica, a imaginação sob a direção do entendimento fornece um conteúdo apreendido como esquema enquanto apresentação de “um conceito ainda não determinado”, na reflexão estética, esse estado mental corresponde à norma requerida para o conhecimento em geral sem constituir um conhecimento, mas somente impelir o entendimento a capturar a regra ou forma que subjaz a esse conteúdo apreendido num análogo do esquema, que instiga a imaginação a apresentá-lo diversamente, em tantos aspectos quantos forem possíveis. É nesse sentido que as duas faculdades se estimulam reciprocamente em sua atividade de maneira indeterminada (em jogo livre), sublinha Allison,

(...) é somente que na mera reflexão envolvida num juízo de gosto, a imaginação não exhibe o esquema de um conceito específico sob o qual um objeto é subsumido num juízo de conhecimento determinante. Ao contrário, ela exhibe um padrão ou ordem (forma) que sugere um número indeterminado de possíveis esquematizações (ou conceitualizações), nenhuma das quais sendo totalmente adequada, ocasionando assim uma reflexão e um envolvimento contínuo com objeto. (Allison, 2001, p. 51)

Podemos assim dizer que é uma síntese enquanto “esquematização sem conceito” que Kant caracteriza ao aplicar num juízo reflexivo estético aqueles mesmos atos que refere no juízo empírico, com a diferença que aqui apreensão e apresentação coincidem, pois a regra de unidade não é senão uma finalidade “sem fim” que só pode ser percebida esteticamente, pelo sentimento de prazer. Até então, essa explicação ainda não parece conclusiva para o que propomos de início, e como já indica a *démarche* da solução de Kant, devemos remeter à etapa seguinte do argumento

da CJE. Trata-se de uma elaboração subsequente do problema da apresentação caracterizando as operações envolvidas nesses ‘quase-esquemas’ equacionados a *ideias estéticas* que funcionam como símbolos de ideias da razão, KU, § 49, § 51, § 59 qualificando, em última instância, o que Kant entende por uma apresentação estética como produto da reflexão e imaginação sob o regime do gênio.

Hermenêutica reflexiva e apresentação estética das ideias da imaginação

Como expomos até aqui, ao analisar a reflexão estética, o jogo livre das faculdades e a harmonia que produz uma “síntese sem conceitos” num análogo do esquema que não se determina numa descrição definida, mas em um padrão que relaciona um número indefinido de possíveis descrições e esquematizações implica a recorrência dessa reflexão que nunca se conclui num conceito, predispondo nesses temas da CJE uma leitura com base no “círculo hermenêutico” caracterizado na hermenêutica filosófica de Gadamer:

Em princípio compreender é sempre mover-se em círculos, e por isso é essencial o constante retorno do todo às partes e vice-versa. À isso se acrescenta que este círculo está sempre se ampliando, já que o conceito do todo é relativo, e a integração de cada coisa em nexos cada vez maiores afeta também a sua compreensão. (Gadamer, 2013, p. 245)

De outra parte, fazendo retroagir a abordagem hermenêutica à Kant numa elaboração ampliada que se desdobra em vários autores como Dilthey, Heidegger, Gadamer, Hegel, Royce e Kant (Makkreel, 2015) extrapolando o escopo aqui tratado, torna-se possível compreender a perspectiva crítica da filosofia transcendental em Kant como um projeto de hermenêutica crítica. O autor que exploramos para elucidar a questão da expressão ou ‘esquematização estética’ como ‘interpretação reflexiva’ das *ideias estéticas*, Rudolf A. Makkreel (1999, p. 111-129), propõe, mais recentemente, uma concepção orientacional e reflexiva da interpretação (2015) na qual o juízo desempenha um papel central, investigando, além das abordagens dialógicas dominantes na hermenêutica contemporânea, o uso *diagnóstico* do juízo reflexivo como orientação nos vários contextos de significado em que situa sua interpretação. De modo geral, o pensamento transcendental de Kant passa a ser o modelo usado para repensar a hermenêutica como investigação crítica sobre as condições contextuais apropriadas de compreensão e interpretação. Uma tarefa decisiva da crítica hermenêutica é, assim, estabelecer prioridades entre os contextos que podem ser usados na interpretação da história e da cultura.

Considerando que para Kant, a imaginação é ao mesmo tempo a faculdade da apresentação, ou interpretação sensível de conceitos e ideias abstratas e uma capacidade de superar os limites do entendimento discursivo, uma ampla investigação de suas operações é central para se pensar os termos de uma hermenêutica. Assim, a interpretação deve lidar com os limites do entendimento discursivo remetendo à imaginação como faculdade mediadora, unicamente capaz de relacionar o que é dado diretamente na experiência sensível com aquilo que só representamos indiretamente.

A abordagem hermenêutica dos textos de Kant, como propõe Makkreel (2015), demonstra o potencial interpretativo da imaginação no âmbito da teoria do juízo reflexivo nas duas introduções à KU, e ainda, reporta-se tanto à epistemologia da KpV quanto à teoria estética da KU (§ 49, § 59) comparando juízos reflexionantes e determinantes, interpretação reflexiva e sistemática, os distintos modos do esquematismo/apresentação ou das sínteses da imaginação e suas regras. Acima de tudo, Makkreel (2015, p. 1-6) reitera que, ao contrário das regras do entendimento e arquétipos que regulam o juízo determinante, aqueles que regulam o juízo reflexionante são apenas normas indeterminadas e flexíveis, características da situação

hermenêutica. O que o leva a articular uma hermenêutica a partir dessa função essencialmente mediadora que é a imaginação, mas pontificando a distinção da *imaginação estética* em seu produto, operações e regras da imaginação da KrV, lhe permite abrir uma outra perspectiva da imaginação e do juízo reflexivo em Kant, sem tomá-los como derivativos do juízo cognitivo e da imaginação sujeita às leis do entendimento em suas sínteses.

Mas o que se considera peça central nessa abordagem é, sobretudo, o que denomina a ‘esquematização estética’ (Makkreel, 2002, p. 239) das ideias da razão em que se configura propriamente uma hermenêutica reflexiva ao caracterizar o processo de sua apresentação sensível como expressão, e as diferentes operações e funções interpretativas desempenhadas pelas *ideias estéticas* como sucedâneos dos esquemas, “quase-esquemas” que qualificam o que primeiro caracteriza como “síntese não conceitual da imaginação” (§ 35, *Observação geral primeira seção da Analítica*, 69).

Teoria da expressão e a apresentação simbólica de ideias da razão

A expressão de ideias estéticas, como ‘apresentações da imaginação’ que passam a caracterizar esse ‘análogo do esquema’, serve como substituto da exibição lógica de ideias da razão, e nos leva a examinar na *Crítica da faculdade de juízo estética* o que se poderia considerar uma complexa hermenêutica na sua teoria da *expressão*. Sobretudo, porque a apresentação simbólica de ideias da razão, presumindo a autonomia do gosto, se vale da própria natureza e estrutura dessas ideias estéticas para explicar o isomorfismo da reflexão em que essa se baseia. Mas ainda, porque a teoria da expressão dessas ideias constitui uma peça central da sua teoria do gosto, que não só complementa a simbolização, mas resolve o problema da conexão entre o jogo livre das faculdades e o prazer do gosto, um prazer da reflexão em que uma forma só me faz senti-lo ao pôr imaginação e entendimento em jogo livre. Como ‘estimulação recíproca’ das faculdades cognitivas esse jogo livre ou reflexão estética “dá muito a pensar sem que, contudo, qualquer pensamento determinado, um conceito, possa ser-lhe adequado” (KU, § 49). Ou seja, precisamente como Kant define nesse § 49 o modo como se processa a *expressão de ideias estéticas*.

Esse modo de apresentação associado às ideias estéticas, invariavelmente, nos remete à imaginação do gênio como a “faculdade de apresentação de ideias estéticas”, sob cujo regime a imaginação é “criadora e põe em movimento a faculdade de ideias intelectuais (a razão)” (KU, § 49). Na medida em que redefine a função apresentativa relativa aos conceitos “indemonstráveis” da razão (KU, § 57) como apresentação simbólica, a imaginação não mais se acha subordinada às leis da associação, ou à semântica dos conceitos do entendimento da *Analítica dos Princípios*.

Para dar conta dessa apresentação estética que confina na expressão, Kant primeiro introduz o conceito de gênio (KU, § 46) para resolver o paradoxo que define a *arte bela* [*schöne Kunst*] (KU, § 45), aquilo de que temos consciência que é arte, mas que “livre da coerção de regras arbitrarias” parece natureza, ou seja, um produto intencional que, todavia, aparece como objeto de uma finalidade sem fim. A arte bela dissimula a intenção que a gerou como um “mero espetáculo da natureza”. Contudo, insiste, “sem uma regra que o anteceda um produto jamais pode chamar-se arte” (KU, § 46), de modo que o gênio, como condição de possibilidade da arte bela, deve especificar alguma regra que prescindida de determinação conceitual, o que faz dele um “talento para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada” (KU, § 46).

Assim, só pode ser uma regra “indeterminada”, não preceito universal, mas apenas uma “regra exemplar”. Por isso, Kant qualifica uma regra que serve somente como modelo, e não regra de produção (conceito da estrutura e organização do objeto). No § 48 da KU, distingue o gosto como faculdade de ajuizamento, do gênio como faculdade produtiva e *ipso facto*,

condição de possibilidade da obra bela. É o gênio que leva a efeito a passagem das condições do ajuizamento às condições de produção, e vice-versa: da finalidade técnica que engendra a obra como produto intencional a uma finalidade sem fim que a converte em signo estético, passando da arte mecânica à arte estética, da poiética [*poiesis*] à poética, da *techne* à expressão.

Mas não é senão da perspectiva da análise das *ideias estéticas* que o gênio se redefine como capacidade que reúne as condições da *expressão*, ou seja, de “expressar o inefável no estado de ânimo por ocasião de uma *certa representação* e torná-la comunicável” (KU, § 49). Uma faculdade de “apresentação de ideias estéticas” que implica descobrir ideias para um dado conceito e expressá-las, “apreender o jogo fugaz da imaginação e reuni-lo num conceito que pode ser, então, comunicado sem a coerção de regras determinadas (e justamente por isso é original e inaugura uma nova regra ...” (KU, § 49). A “originalidade exemplar” do gênio, inferindo de “modelos” que são “exemplares”, regras indeterminadas não prescritivas, consiste precisamente nesta apresentação das ideias estéticas (cf. Allison, 2001, p. 285; Makkreel, 2015, p. 119). Kant, ainda, investiga o *modus operandi* dessa imaginação ‘espontânea e produtiva’, sob esse regime estético:

A faculdade da imaginação (enquanto faculdade de conhecimento produtiva) é mesmo muito poderosa na criação como que de outra natureza a partir da matéria que a natureza efetiva lhe dá. Entretemo-nos com ela sempre que a experiência parece-nos demasiado trivial; e também a remodelamos ... segundo leis analógicas, mas contudo também segundo princípios que se situam mais acima na razão (...); neste caso sentimos nossa liberdade da lei da associação (a qual é inerente ao uso empírico daquela faculdade) (...) na verdade tomamos emprestado da natureza a matéria, a qual porém pode ser reelaborada por nós para algo diverso, a saber, para aquilo que ultrapassa a natureza. (KU, § 49)

Nesses termos o procedimento da imaginação resulta em uma *ideia estética* como seu produto final. Ao descrevê-la como uma capacidade de “*criar como que outra natureza a partir da matéria que a natureza efetiva lhe dá*”, Kant caracteriza a atividade da imaginação como o processamento dos *data* da intuição sensível numa ordem diversa que não corresponde à ordem conceitual da experiência, mas antes, toma seus dados sensíveis para “remodelá-la segundo leis analógicas” em algo muito diverso que ultrapassa a natureza (KU, § 49). Precisamente, em apresentações indiretas, simbólicas, de ideias transcendentais da razão (suprassensível). Não se trata, assim, de uma criação *ex nihilo* da imaginação produzindo imagens cujo conteúdo independe do *input* dos sentidos (Allison, 2001, p. 51). Já na Antropologia Kant adverte: “Não importa quão grande seja o artista, e quão sedutora a imaginação, ela ainda não é criadora, mas deve obter o material para suas imagens dos sentidos” (Anth, §28). Tampouco a imaginação criativa (“espontânea e produtiva”) é inconsistente com essa afirmação, já que pressupõe a matéria dos sentidos pois elabora sobre uma natureza dada. Esclarecendo essa passagem, Rudolf Makkreel distingue o que Kant significa por uma imaginação ‘criativa’ indicando, justamente, sua capacidade transformativa de reconfigurar analógica e metaforicamente a experiência sensível. Assinala nesse propósito que:

A criação envolvida em uma ideia estética não é uma *Urbildung*, ou formação original, mas um tipo de *Umbildung*, ou processo transformativo. Através da criação de uma outra natureza pela imaginação “nós transformamos [*bilden um*] a experiência” (KU, § 49) conforme leis analógicas e princípios situados mais acima na razão. No processo de transformação a imaginação é liberada das leis da associação “de modo que segundo ela tomamos da natureza a matéria que pode então ser reelaborada por nós para algo diverso, aquilo que ultrapassa a natureza. (Makkreel, 1990, p. 120)⁸

Ora, é justamente ao redimensionar a imaginação sob o regime do gênio como um “processo transformativo” que Kant define no que consistem as ideias estéticas como “apresentações da imaginação”, na medida em que “reelaboram a matéria da natureza” e exorbitam os conceitos

⁸ Makkreel observa ainda que Kant usa a locução “ultrapassa a natureza”, tanto para ideias da razão quanto para ideias estéticas, ainda que o faça de modos distintos, visto que “ideias racionais transcendem a natureza, enquanto ideias estéticas a ultrapassam por transformar e enriquecer a experiência” (1990).

do entendimento:

Por ideia estética entendo, porém, aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar sem que contudo qualquer pensamento determinado, i.e., conceito, possa ser-lhe adequado (...). Vê-se facilmente que ela é a contrapartida de uma ideia da razão, que inversamente é um conceito ao qual nenhuma intuição (representação da faculdade da imaginação) pode ser adequada. (KU, § 49)

Caracteriza então essas ideias estéticas como a *contrapartida* das ideias da razão, já que ambas são ideias, embora de modos distintos (referindo uma à intuição, outra a um conceito, KU, § 57), são transcendentais pois envolvem uma totalização estendendo-se além dos limites da experiência na busca de um incondicionado, não constituindo conhecimento de objetos. Essas representações da imaginação podem chamar-se ‘ideias’, primeiro, “porque pelo menos aspiram a algo situado acima dos limites da experiência, e assim procuram aproximar-se de uma *apresentação dos conceitos da razão*” (KU, § 49). Assim, exercem com respeito às ideias da razão uma função mediadora e interpretativa como apresentações sensíveis funcionando como substituto de esquemas. Segundo, “principalmente porque nenhum conceito pode ser plenamente adequado a elas enquanto intuições internas” (Allison, 2001, p. 257), são inexponíveis, ou seja, transcendem a experiência possível na medida em que visam um incondicionado.

Kant precisa que a tentativa dessas ideias de expressar um conteúdo incondicionado, e estender-se a um máximo ou ao suprassensível como no seu exemplo do poeta, não se restringe à poesia [*Dichtkunst*], mas como indica alhures, se generaliza como impulso [*Dichtungstrieb*] ou pulsão poética à pintura, arquitetura, composição e mesmo à metafísica.⁹ A ideia estética, tal como Kant a descreve, comporta um excesso de material sensível, um conteúdo (empírico) não elaborado e associado a um conceito que, todavia, não pode ser subsumido e determinado sob o mesmo numa descrição definida, e assim extravasa os limites da objetividade para compor uma ordem mais complexa e indeterminada, incorporando elementos contingentes. Nessas ideias, a imaginação apresenta mais conteúdo do que poderia ser descrito num conceito - uma pluralidade indefinida de possíveis descrições e conceitualizações. Nas palavras de Kant, isso significa que

se liga a uma tal multiplicidade de representações parciais no uso livre das mesmas, que não pode encontrar para ela nenhuma expressão que designa um conceito determinado, a qual permite pensar de um conceito muita coisa de inexprimível (KU, § 49).

Com isso, a expressão, ao contrário da ‘mera representação’ ou designação além de representar, *expressa* algo sobre este conteúdo na medida em que desloca contextos e simboliza. Ou seja, apresenta indiretamente mediante analogias, ou transferências da reflexão, usando *atributos estéticos* associados ao conceito para expandir metaforicamente ou expressar algo sobre o mesmo. De resto, essa caracterização da expressão nos fornece os elementos que permitirão traçar a seguir, um paralelo com a perspectiva semântica e metafórica de uma ‘estética do sentido’ em Danto, que não só pressupõe como condição necessária da arte uma interpretação, mas ainda, uma operação transformativa (transfiguração) que a constitui, no intuito de compreender as estruturas retóricas *intensionais* que modulam o sentido da representação artística. Trata-se, assim, de examinar de que modo funcionam as ideias estéticas, sobretudo, considerando sua estrutura enquanto representação complexa que permite caracterizar a expressão como função interpretativa da reflexão.

⁹ “O poeta ousa tornar sensíveis ideias racionais (...) transcendendo as barreiras da experiência mediante uma faculdade da imaginação que pretende competir com o jogo [*Vorspiel*] da razão no alcance de um máximo (...). É propriamente na poesia que a faculdade de ideias estéticas se mostra em sua inteira medida” (KU, § 49,197).

Estrutura das ideias estéticas e o processo de “interpretação reflexiva”

A expressão de ideias estéticas (KU, § 49), fundamentalmente um modo de apresentação que substitui a “exposição lógica de um conceito”, consiste propriamente em uma expansão estética de um conceito central (ideia racional) através de *atributos estéticos* – expressões que “não constituem a apresentação de um conceito dado, mas somente expressam, enquanto representações secundárias da imaginação, as consequências conectadas a ele e o parentesco do conceito com outros” (KU, § 49). Ou seja, trata-se aqui de representações que não equivalem a notas características, pois segundo Kant:

não representam como atributos lógicos aquilo que se situa no conceito (...) mas algo diverso que dá ensejo à faculdade da imaginação de alastrar-se por um grande número de representações afins... (KU, § 49).

Portanto, a *expressão* entendida nos termos do jogo livre ou analógica da imaginação faz um uso estético, i.e., metafórico (“como se”) do meio ou forma das representações para expressar algo sobre o conceito racional que ultrapassa seu sentido lógico, ou seja, “remodela segundo leis analógicas e princípios situados, mais acima, na razão” ultrapassando a natureza. (KU, § 49). É, portanto, a análise de mecanismos interpretativos e operações implícitas na *ideia estética* como representação complexa que permite compreender a apresentação simbólica. Assim a noção de *atributos estéticos* como representações associadas a um conceito é a chave para explicitar a estrutura e funcionamento da ideia estética. Precisamente, ao tratar desses *atributos*, Kant esclarece como uma ideia estética interpreta e *ipso facto* apresenta o conteúdo de uma ideia racional:

Aquelas formas que não constituem a apresentação de um conceito dado, mas somente expressam, enquanto representações secundárias da faculdade da imaginação, as consequências conectadas com ele e o parentesco do conceito com outros, são chamados atributos estéticos de um objeto, cujo conceito, enquanto ideia da razão, não pode ser apresentado adequadamente. (KU, § 49)

Esses atributos têm aqui apenas um uso atributivo, bem entendido, não como predicados lógicos, descritivos, mas segundo um uso retórico, metafórico dessas representações que assim constituem a expressão daquele conceito como apresentação indireta e simbólica. O que significa que atributos estéticos só representam indiretamente, elipticamente o conceito, bem como outras ideias racionais na medida em que não contribuem senão para “vivificar”, emprestar significado sensível a conceitos que, de outro modo, permaneceriam noções abstratas. Nesse sentido, podemos considerar a função interpretativa das ideias estéticas ao aproximarem ideias racionais de uma apresentação sensível que amplia esteticamente esses conceitos (extraindo implicações, conotações, “consequências de um conceito e seu parentesco com outros”, KU, § 49) em modos lacunares, indeterminados pela ordem conceitual da experiência.

Ora, é desse modo que as *ideias estéticas* caracterizam um “processo de interpretação reflexiva” que sugere afinidades semânticas mesmo onde relações conceituais não podem ser demonstradas. Segundo Makkreel, as ideias estéticas “nos permitem integrar nossa experiência em modos deixados contingentes pelo sistema abstrato da natureza baseado no entendimento e elaborado pela razão” (1990, p. 121). O que nas palavras de Kant, equivale a que elas extraem as “implicações [*Folgen*] do conceito e seu parentesco com outros conceitos” (KU, § 49) e, nos termos da compreensão de Makkreel, essa função significa

(...) que as ideias estéticas contribuem no processo de interpretação reflexiva que sugere afinidades significativas mesmo quando conexões conceituais diretas não podem ser demonstradas. Embora essas ideias não possam ampliar conceitos qua conceitos, elas **ampliam nossa interpretação da experiência** ao apresentar ideias racionais aos sentidos. Em particular, ideias estéticas podem acrescentar uma dimensão moral ao sentido da experiência. Essas funções interpretativas potenciais podem ser produzidas por relacionar a expressão de ideias estéticas à apresentação simbólica de ideias morais da razão. (Makkreel, 1990, p. 121)

Que essas ideias não ampliem conceitos *qua* conceitos, significa que não produzem um aumento efetivo do conhecimento empírico, todavia reelaboram, refinam, reorganizam e assim ampliam nossa interpretação da experiência no registro da reflexão estética por apresentar ideias da razão de um modo que transformam o repertório conhecido. Assim a função interpretativa das ideias estéticas fica delimitada nessa intersecção entre expressão e a apresentação simbólica de ideias da razão.

Ora, justamente o caráter complexo dessas representações leva Kant a distinguir os componentes das ideias estéticas, qual seja, (1) os ‘atributos estéticos’, enquanto representações intuitivas da imaginação, por sua vez, associadas a (2) um conceito central (ideia da razão), que nessa relação desencadeiam a expansão estética desse conceito e, desse modo, articulam muito pensamento (“dão muito a pensar sem que contudo, qualquer pensamento determinado, i.e., conceito, possa ser lhe adequado.” *KU*, § 49). Esses atributos enriquecem e expandem variando o sentido do conceito ao associá-lo a uma gama de representações suplementares, derivativas de modo apenas análogo à expansão lógica pela adição de atributos lógicos (notas características) num juízo sintético.

Assim, no exemplo extraído da mitologia de que Kant se vale para explicar a apresentação simbólica, a águia de Júpiter com o relâmpago nas garras (*KU*, § 49) funciona como atributo estético impregnando de conotações e sentidos adjacentes o pensamento racional, i.e., o conceito abstrato de “sublimidade e grandeza da criação” através dessas imagens sugestivas. Por conseguinte, essa imagem funciona como expressão (ampliação estética do conceito) desse conteúdo exercendo a função de metáfora para o que é pensado no conceito (*Allison*, 2001, p. 283) e desse modo, nas palavras de Kant, serve para “vivificar o ânimo enquanto abre a este uma perspectiva de um campo incalculável de representações afins” (*KU*, § 49).

Ainda, Guyer (1994, p. 279) sugere uma leitura mais detalhada, em que esclarece com precisão os componentes de uma *ideia estética* mostrando em que sentido ela é a “contrapartida de uma ideia da razão”. Guyer distingue três elementos para compreender a concepção kantiana: (1) primeiro, uma ideia da razão, que é o conteúdo intelectual da beleza e no exemplo de Kant corresponde à ideia da divindade de Júpiter (“a sublimidade e majestade da criação”) (*KU*, § 49); (2) em seguida, os *atributos estéticos* - uma diversidade de intuições sensíveis e imagens gráficas, e ideias, juntamente, com um inexaurível estoque de conotações, associações com outras imagens ou intuições particulares que apresentam sensivelmente simbolizando conceitos abstratos, como a imagem metafórica da águia de Júpiter com o relâmpago nas garras ou a figura do pavão de Juno; (3) por fim, como representação intermediária fazendo a mediação entre esses dois elementos, a *ideia estética* interpreta ideias abstratas da razão mediante aquela pluralidade de configurações sensíveis. É uma representação da imaginação que sintetiza, por um lado, a ideia da razão (regra de unidade formal) e por outro, aquele inexaurível catálogo de imagens possíveis e associáveis. Esse modo de apresentação da ideia da razão levada à efeito através dos atributos estéticos é em última análise a *expressão* de uma ideia estética que resulta dessa síntese de representações sensíveis segundo aquela ideia. Nas palavras de Guyer (1994, p. 280):

A ideia racional de majestade divina seria apresentada esteticamente, ou incorporada [*embodied*] pela ideia imaginativa de Júpiter, que por sua vez, sugere uma variedade indefinida de imagens gráficas, plásticas, sensações perceptuais, etc., que a interpretam sensivelmente de modo vivificante e aprazível.

Contudo, o exame da estrutura de uma ideia estética (Guyer, 1994, p. 279; *Allison*, 2001, p. 283, 288-89) deixa claro que não se trata de uma composição aleatória desses atributos, num feixe ou aglomerado. Essa é apenas a matéria de uma ideia estética que ainda torna imprescindível uma forma, como um modo de unidade, ordenação desses atributos, constituindo uma única ideia estética, singular, não um mero feixe de representações. É essa forma (da finalidade) que vai conferir à matéria uma certa coerência interna ou regularidade, numa unidade orgânica que embora não possa ser especificada em um conceito determinado, é unicamente o que torna as ideias estéticas universalmente comunicáveis.

Como mostra essa análise do *modus operandis* da imaginação estética especificado na função interpretativa e estrutura das ideias estéticas (análogos de esquemas), pode-se compreendê-las como representações complexas em que a expressão, como modalidade de uma imaginação “espontânea e produtiva” (KU, § 49) sob princípios da razão, constitui a apresentação simbólica das ideias racionais como, propriamente, o *modus aestheticus* da beleza (KU, § 60). É, portanto, nos termos dessa teoria da expressão que Kant esboça uma hermenêutica reflexiva da *hipotipose* estética na confluência de expressão e simbolização de ideias da razão, mediante a “ampliação estética” de conceitos através daqueles atributos estéticos. Bem entendido, supondo uma ‘interpretação reflexiva’ a par da imaginação que apresenta sensível e obliquamente conceitos racionais através de símbolos, como análogos que, ainda, funcionam como metáforas para o conteúdo indeterminável daqueles conceitos.

Um preâmbulo às teorias estéticas contemporâneas: Arthur C. Danto e Jaques Rancière

Expressão como *embodiment* em Danto

Ora, essa investigação ainda sugere, ao escrutinar as operações envolvidas na função interpretativa das ideias estéticas (KU, § 49) que articulam a apresentação simbólica (KU, § 59), o quanto se aproximam e antecipam a semântica complexa, incluindo tropos e elipses retóricas, que Danto introduz nos capítulos finais do seu *The Transfiguration of Commonplace* (1981). Considera que a interpretação é a condição intencional primeira, simultânea à identificação de uma obra, mas ainda, o processo transfigurativo que converte coisas em artefatos artísticos, implicando deslocamentos semânticos e usos metafóricos da linguagem. A seguir, Danto vai revisar os pressupostos da estética clássica do belo invertendo seu princípio para reconfigurar sua teoria como uma estética-semântica no *The Abuse of Beauty* (2004) em que ataca a estética do gosto apropriado pelo formalismo de Clement Greenberg (*Homemade Aesthetics*, 1999). Isso nos leva a um breve excursão nessas teorias contemporâneas, indicando teses centrais que iluminam pontos de intersecção com a teoria estética de Kant. Pretende-se assim um ganho de inteligibilidade dessas operações mediante esta comparação, mas sobretudo, um deslocamento da chave de interpretação da *Crítica da faculdade de juízo estética*, de uma fenomenologia ou formalismo estético para uma hermenêutica da representação estética.

Primeiro, cabe destacar um paralelo dessa abordagem da reflexão estética e jogo livre como a *interpretação reflexiva* das ideias estéticas, cuja expressão extravasa conceitos e limites discursivos numa apresentação simbólica de conceitos da razão com a noção de *embodied meanings* em Danto (1998, p. 195-6). Sobretudo, tendo em vista as operações metafóricas, deslocamentos e elipses envolvidas nessa apresentação estética ou *embodiment* (corporificação) do sentido, que presidem a *interpretação artística*, constitutiva da obra, e operam a ‘transfiguração’ que Danto investiga no *The Transfiguration of the Commonplace* (1981).

Por sua vez, no *The Abuse of Beauty* (2004), Danto propõe o que seus comentadores denominam um *Aesthetic turn*, repensando a estética sob uma ampla variedade de predicados pragmáticos [*Inflectors*] (2004, p. 121) que não se restringe ao belo e ao sublime, mas, compreendendo tanto o *belo* quanto o *grunge*, o *abjeto*, o *repulsivo*, o *horror*, o *erótico*, etc. sem qualquer hierarquia de valor, de modo igualitário. Contudo, o deslocamento decisivo que introduz remete à noção de “beleza dependente” [*pulchritudo adhaerens*] (KU, § 16) em Kant que supõe um conteúdo representacional (conceito do que a coisa deve ser) que sua tese de uma “beleza interna”, dependente e interna ao sentido, como forma de apresentação estética articulada pelo sentido, parece emular reconfigurando assim a teoria clássica do belo numa

estética-semântica correlacionando a forma ao sentido, via deslocamentos e tropos num uso metafórico. Tardiamente, é o próprio Danto que reitera essa aproximação com Kant num artigo (Danto, 2007, p. 121-129) em que reconhece seu débito à formulação das *ideias estéticas* que articulam uma teoria da expressão nas seções posteriores da *Crítica da faculdade de juízo estética*. Após confrontar o domínio do formalismo modernista na primeira metade do séc. XX, com uma teoria da arte antiestética (*The Artworld*, 1964) preconizada por Duchamp (*Fountain*, 1917) e consagrando os *ready-mades* da arte Pop, interpelado pelo pluralismo contemporâneo, Danto percebe uma latitude inexplorada da estética que converge com sua teoria do sentido:

O resultado desse excuro é que a resposta à questão de se a estética sobrevive na era do pluralismo é sim e não. É “não” se estivermos pensando na estética Kant-Greenberg do gosto e da contemplação desinteressada. É “sim” se estivermos pensando na maneira pela qual diferentes qualidades estéticas, muitas delas antitéticas ao gosto conforme interpretadas por Kant e Greenberg, são internas ao significado de obras de arte interpretadas como ‘sentidos corporificados’ [*Embodied Meanings*]. Em resumo, a era do pluralismo abriu nossos olhos para a pluralidade de qualidades estéticas muito mais amplas do que a estética tradicional era capaz. (Danto, 2007, p. 126)

Parece ser isso o que leva a redescobrir a estética kantiana sob uma nova perspectiva, como antes analisamos, a partir das últimas seções da CJE, mas para Danto, quase exclusivamente compactada no denso parágrafo, “Das faculdades do ânimo que constituem o gênio” (KU, § 49), a imaginação genial e suas ideias estéticas:

Chegando a esse ponto, no entanto, devo pontuar algumas correções em Kant, cuja visão sobre as obras de arte toma uma direção muito distinta numa seção posterior da Terceira Crítica – a brilhante Seção 49, “Das faculdades da mente que constituem o gênio”, onde introduz seu conceito de ideias estéticas. (Danto, 2007, p. 127)

Sem dúvida, a seguir, Danto corrobora com o recorte da CJE que propomos em nossa investigação acima, considerando-se signatário dessa formulação da teoria da expressão de Kant. Tão pertinente às abordagens semânticas e hermenêuticas das estéticas recentes, desafiadas a reconfigurar seus repertórios em vista da diversidade incontornável que se impõe às questões humanas que interpelam a arte. Com isso, ressalta o deslocamento de sentido e contexto que implica esse remanejamento hermenêutico da estrutura da CJE.

O Kant da Seção 49 não é o Kant da estética kantiana, que se baseia quase inteiramente na “Analítica do Gosto”, reconhecendo sua proximidade, nesta seção de seu livro, cuja mera existência mostra como Kant estava registrando as profundas mudanças na cultura do Iluminismo que a era do Romantismo estava encubando a partir de dentro. Certamente, percebeu que o gosto por si só não é tudo quando se trata de arte (...). (Danto, 2007, p. 127)

Mas é sobretudo, no conceito de *ideia estética*, que considera o núcleo dessa reconfiguração dos termos da estética, em razão de sua função interpretativa nas ideias incondicionadas da razão, e assim, aptas a conferir uma apresentação sensível a um conteúdo abstrato. Segundo Danto,

Uma “ideia estética” é, na verdade, uma ideia acrescida de corporificação [*embodiment*] sensível (...) [Kant] atingiu algo que é tanto um dado dos sentidos quanto intelectual – em que apreendemos um significado mediado pelos sentidos, em vez de apenas perceber uma cor, sabor ou som (2007, p. 127).

Ou seja, permite exemplificar na apresentação estética uma modalidade indireta, oblíqua, uma estrutura metafórica cujos tropos e deslocamentos sistematiza na semântica complexa que conclui seu livro mais filosófico, *The Transfiguration of the Commonplace*.

Com efeito, essa aproximação tardia à teoria da expressão das ideias estéticas em Kant, reitera sua definição de arte como *embodied meanings* (Danto, 1997, p. 195-7; 2006, p. 216-19), em que a diferença específica de obras de arte é justamente o uso retórico do *medium*, do modo de apresentação do conteúdo para significar algo sobre este. Danto afirma textualmente que para

“ser uma obra de arte uma coisa qualquer precisa não mais que: (i) ser sobre algo [*aboutness*], i.e., ter um conteúdo semântico; (ii) e ainda deve corporificar [*embody*] seu conteúdo, sentido”, destacando a relação de “adequacidade ou inadequacidade de um ao outro” (2006, p. 216). Como ‘relação interna’, ‘recíproca’ do conteúdo a uma forma que o expresse, o *embodiment* implica uma inflexão de sentido ou ‘coloração’ [*Farbung*] que extravasa a relação semântica. Ou seja, a arte como um modo de representação, distingue-se projetando intenções e atitudes por meio de elipses retóricas que se configuram no modo de apresentação ou expressão corporificado na obra. Nesse registro, portanto, explicar o *embodiment*, ou modo de apresentação [*Darstellung*] estético equivale a caracterizar a **expressão** como um modo de relação interna, complexa e indissociável, entre o sentido e sua forma de apresentação [*embodiment*] em que a adequacidade recíproca do conteúdo e da forma (*modo de apresentação*) é o ponto fundamental, significando que todo atributo sensível deve exemplificar e expressar esse conteúdo de tal modo que a obra como um todo ‘corporifique’ seu significado.

Jogo livre das faculdades, neutralização e regime estético em Rancière

De outra parte, em Rancière, é possível constatar como seu ‘regime estético’ e a questão central da redistribuição do sensível com base num ‘dissenso’, é expressamente tributário da KU, ainda que modulada pela leitura de Schiller conferindo a relação das faculdades no gosto (“estado estético”) um estatuto político.¹⁰ Nessa perspectiva, o jogo livre estético define um modo da experiência que carrega uma nova universalidade, comunal, sensível e igualitária. Ao permitir às faculdades encontrarem uma nova forma de relação, a arte estética inscreve a igualdade no campo da experiência. Rancière denomina ‘distribuição do sensível’ um sistema da percepção que simultaneamente evidencia a existência de algo comum e a delimitação que define as respectivas partes e posições dentro dele. Vale-se da formulação anterior do “jogo livre das faculdades”, como a relação estética, horizontal, de ‘reciprocidade e coordenação’ em vez de ‘subordinação’. Caracteriza, assim, a ‘neutralidade’ como o regime propriamente estético a que confere um desdobramento surpreendente nos termos do que denomina “partilha do sensível”.

Mas formula, pontualmente, seu débito à Kant, num texto (Rancière, 2009, p. 1-19) em que contrasta três modos de atribuir sentido ao dado (KU, § 2), segundo a relação das faculdades, que se subordinam uma à outra, ou, excepcionalmente, no juízo de reflexão estético, encontram-se em jogo livre, numa relação harmoniosa. Considera que esse modo (estético) remete antes ao sentimento desinteressado do belo, com base no qual suspende a *subordinação*, tanto do conhecimento como do desejo sensível do objeto e sua determinação num juízo estético empírico. Um prazer desinteressado, da ‘mera’ reflexão que deriva de uma relação harmônica entre imaginação e entendimento, uma relação horizontal, de acordo recíproco, num jogo livre das faculdades.

Rancière, assim, propõe um regime estético da arte que articule o ‘dissenso político’, como redistribuição do sensível confrontando a hierarquia de posições e lugares consensuais: “O que está em jogo é a especificidade de uma distribuição do sensível que escapa à relação hierárquica entre uma faculdade superior e uma inferior, ou seja, que escapa na forma de um nem/nem positivo, (nem uma, nem outra)” (Rancière, 2009, p. 2). Essa rejeição da hierarquia que constitui o sentido envolve uma certa neutralização da hierarquia social, segundo Rancière, é isso que fica sugerido no § 2 da KU por meio do exemplo do palácio. Sucintamente, afirma o que chama de *dimensão estética* que não é senão: “(...) outro tipo de relação entre os sentidos e o

10 Schiller, F. *A educação estética do homem*. Trad. Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995. Rancière, J. *La Maise dans l'esthétique*, p. 131. “C’est cette identité de l’accord et du désaccord qui autorise Schiller à conférer à l’‘état esthétique’ une signification politique dépassant la simple promesse de médiation sociale incluse dans le sens commun kantien, qui devait unir le raffinement de l’élite à la simplicité naturelle des gens du peuple. Le sens commun esthétique est, pour lui, un sens commun dissensuel”.

sentido, um suplemento que revela e neutraliza a divisão no coração do sensível. Vamos chamá-lo de dissenso. Um dissenso não é um conflito, é uma perturbação da relação normal entre os dados dos sentidos e sentido” (Rancière, 2009, p. 3).

Desse modo, a neutralização da oposição entre as faculdades, as partes da alma, ou as classes sociais é a encenação de um excesso, um suplemento que traz uma forma radical de ver o conflito. Indica ainda, duas maneiras de entender esse excesso. Duas maneiras de pensar (o excesso/o suplemento) o dissenso: uma ética e outra estética.

Distingue assim a distribuição ética como vinculada à lei com base em um local, que assim, depende do exercício de uma propriedade ou de uma faculdade exclusiva dos que pertencem a um local. “Desse modo, o universal ético costuma ser duplicado por um princípio ético de discriminação. A lei ética, portanto, é uma lei de diferenciação entre a classe de sensação e a classe de inteligência” (Rancière, 2009, p. 3). Na distribuição estética, é justamente a suspensão da subordinação, a neutralização da hierarquia das faculdades e, conseqüentemente, da hierarquia social que vai definir a redistribuição do sensível que caracteriza a dimensão estética em Rancière. Como explica a seguir:

O que chamo de dimensão estética é isso: a contabilização de um suplemento às partes que não pode ser descrito como uma parte em si. É outro tipo de relação entre os sentidos e o sentido, um suplemento que revela e neutraliza a divisão no coração do sensível. Vamos chamá-lo de dissenso. Um dissenso não é um conflito, é uma perturbação da relação normal entre os dados dos sentidos e sentido. (Rancière, 2009, p. 3).

Desse modo, Rancière propõe uma interpretação do “jogo livre” de Kant como relação entre as faculdades de conhecimento no registro de uma estética política que explora a dimensão igualitária desse novo arranjo. Suspendendo a determinação discursiva põe em questão uma epistemologia que longe de estabelecer uma neutralidade teórica, imprime hierarquias pré-estabelecidas na esfera da distribuição sensível segundo uma ordem discriminatória.

Referências Bibliográficas

ALLISON, H. Reply to the Comments of Longuenesse and Ginsborg. *Inquiry*, v. 46, n. 2, p. 182-194, 2010.

ALLISON, H. *Kant's Theory of Taste. A reading of the Critique of Aesthetic Judgment*. Cambridge University Press, 2001.

AITA, A. Pictorial Art as *Thick Image*: how medium, *ekphrasis* and embodiment interweave in Danto's art criticism. In: *Arte y Filosofía en Arthur Danto*. 1 ed. Murcia, Spain: Ed. UM, v.1, p. 200-223, 2016.

COSTELLO, D. Greenberg's Kant and the Fate of Contemporary Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* v. 65, n. 2, Spring 200.

DANTO, A. C. *The Abuse of Beauty*. Chicago: Open Court, 2004.

DANTO, A. C. *After the End of Art*. Princeton: Princeton UP, 1997. Trad. *Após o fim da arte*. São Paulo: Edusp-Odisseus, 2006.

DANTO, A. C. *Embodied Meanings: critical essays & aesthetic meditations*. New York: Noonday

Press, 1994.

DANTO, A. C. Embodied Meanings, Isotypes, and Aesthetical Ideas. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 65, n. 1, p. 121–129, 2007.

DANTO, A. C. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press 1986.

DANTO, A. C. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge: Harvard University Press, 1981. Trad. *A Transfiguração do lugar comum*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

GADAMER, Hans-Georg. *Truth and Method*. London: Ed. Bloomsbury Academic, 2013.

GREENBERG, Clement. *Homemade Esthetics*, Oxford: Oxford University Press, 1999.

GUYER, P. *Kant and the Claims of Taste*. Harvard: Harvard University Press, 1979.

GUYER, P. *Values of Beauty. Historical Essays in Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

GUYER, P. *Kant's Conception of Fine Art*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* v. 52, n. 3, Summer 1994.

KANT, I. *Anthropology from a Pragmatic Point of View*. Cambridge University Press, 2006.

KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad., comentário e notas: Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

KANT, I. *Critique of Judgment*. Trad. WS. Pluhar. Cambridge: Hackett Publishing, 1987.

KANT, I. *Primeira Introdução à Crítica do Juízo*. Trad. Rubens Rodrigues Torres F. Kant: *Dois introduções à Crítica do Juízo*. Org. Ricardo R. Terra. Sao Paulo: Iluminuras, 1995.

LONGUENESSE, B. *Kant and the Capacity to Judge: sensibility and discursivity in the transcendental analytic of the Critique of pure reason*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

MAKKREEL, R. A. *Imagination and Interpretation in Kant: The Hermeneutical Import in the Critique of Judgement*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

MAKKREEL, R. A. *Orientation and Judgment in Hermeneutics*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.

MAKKREEL, R. A. Reflection, Reflective Judgment, and Aesthetic Exemplarity. In: KUKLA, R. *Aesthetics and Cognition in Kant's Critical Philosophy*. Cambridge University Press, p. 223-244, 2002.

MEERBOTE, Ralf. Reflection on Beauty. *Cohen and Guyer*, cap. 2, 1982.

RANCIÈRE, J. Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge. *Critical Inquiry*, v. 36, p. 1-19, 2009.

RANCIÈRE, J. *La malaise dans l'esthétique*. Paris: Éditions Galilée, 2004.

RANCIÈRE, J. *The Future of the Images*. London: Verso, 2007.

RANCIÈRE, J. *The Politics of Aesthetics*. Continuum, 2009.

RECANATTI, François. *Oratio Obliqua, oratio recta: an essay on metarepresentation*. Cambridge: MIT Press, 2000.

SCHILLER, Frederick. *A educação estética do homem (numa série de cartas)*. Trad. Mário Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995.

ZAMMITO, John H. *The Genesis of Kant's Critique of Judgement*. Chicago: Chicago UP, 1992.