

Série Investigação Filosófica

Textos selecionados de

Estética

Maurício de Assis Reis
Ricardo M. Nachmanowicz
(Organizadores)

TEXTOS SELECCIONADOS DE ESTÉTICA

Série Investigação Filosófica

TEXTOS SELECIONADOS DE ESTÉTICA

Maurício de Assis Reis
Ricardo M. Nachmanowicz
(Organizadores)



Pelotas, 2021

REITORIA

Reitora: Isabela Fernandes Andrade

Vice-Reitora: Ursula Rosa da Silva

Chefe de Gabinete: Aline Ribeiro Paliga

Pró-Reitor de Graduação: Maria de Fátima Cóssio

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação: Flávio Fernando Demarco

Pró-Reitor de Extensão e Cultura: Eraldo dos Santos Pinheiro

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento: Paulo Roberto Ferreira Júnior

Pró-Reitor Administrativo: Ricardo Hartlebem Peter

Pró-Reitor de Gestão de Informação e Comunicação: Julio Carlos Balzano de Mattos

Pró-Reitor de Assuntos Estudantis: Fabiane Tejada da Silveira

Pró-Reitor de Gestão Pessoas: Taís Ulrich Fonseca

CONSELHO EDITORIAL DA EDITORA DA UFPEL

Presidente do Conselho Editorial: Ana da Rosa Bandeira

Representantes das Ciências Agrônômicas: Victor Fernando Büttow Roll

Representantes da Área das Ciências Exatas e da Terra: Eder João Lenardão

Representantes da Área das Ciências Biológicas: Rosângela Ferreira Rodrigues

Representante da Área das Engenharias e Computação: Reginaldo da Nóbrega Tavares

Representantes da Área das Ciências da Saúde: Fernanda Capella Rugno

Representante da Área das Ciências Sociais Aplicadas: Daniel Lena Marchiori Neto

Representante da Área das Ciências Humanas: Charles Pereira Pennaforte

Representantes da Área das Linguagens e Artes: Lúcia Bergamaschi Costa Weymar

EDITORIA DA UFPEL

Chefia: Ana da Rosa Bandeira (Editora-chefe)

Seção de Pré-produção: Isabel Cochrane (Administrativo)

Seção de Produção: Suelen Aires Böettge (Administrativo)

Anelise Heidrich (Revisão)

Ingrid Fabiola Gonçalves (Diagramação)

Seção de Pós-produção: Madelon Schimmelpfennig Lopes (Administrativo)

Morgana Riva (Assessoria)

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. João Hobuss (Editor-Chefe)
Prof. Dr. Juliano Santos do Carmo (Editor-Chefe)
Prof. Dr. Alexandre Meyer Luz (UFSC)
Prof. Dr. Rogério Saucedo (UFSM)
Prof. Dr. Renato Duarte Fonseca (UFSM)
Prof. Dr. Arturo Fatturi (UFFS)
Prof. Dr. Jonadas Techio (UFRGS)
Profa. Dra. Sofia Albornoz Stein (UNISINOS)
Prof. Dr. Alfredo Santiago Culleton (UNISINOS)
Prof. Dr. Roberto Hofmeister Pich (PUCRS)
Prof. Dr. Manoel Vasconcellos (UFPEL)
Prof. Dr. Marco Antônio Caron Ruffino (UNICAMP)
Prof. Dr. Evandro Barbosa (UFPEL)
Prof. Dr. Ramón del Castillo (UNED/Espanha)
Prof. Dr. Ricardo Navia (UDELAR/Uruguai)
Profa. Dra. Mónica Herrera Noguera (UDELAR/Uruguai)
Profa. Dra. Mirian Donat (UEL)
Prof. Dr. Giuseppe Lorini (UNICA/Itália)
Prof. Dr. Massimo Dell'Utri (UNISA/Itália)

COMISSÃO TÉCNICA (EDITORIAÇÃO)

Prof. Dr. Juliano Santos do Carmo (Diagramador/Capista)

DIREÇÃO DO IFISP

Prof. Dr. João Hobuss

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

Prof. Dr. Juliano Santos do Carmo

Série Investigação Filosófica

A Série Investigação Filosófica, uma iniciativa do *Núcleo de Ensino e Pesquisa em Filosofia* do Departamento de Filosofia da UFPel e do *Grupo de Pesquisa Investigação Filosófica* do Departamento de Filosofia da UNIFAP, sob o selo editorial do NEPFil online e da Editora da Universidade Federal de Pelotas, tem por objetivo precípuo a publicação da tradução para a língua portuguesa de textos selecionados a partir de diversas plataformas internacionalmente reconhecidas, tal como a *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (<https://plato.stanford.edu/>), por exemplo. O objetivo geral da série é disponibilizar materiais bibliográficos relevantes tanto para a utilização enquanto material didático quanto para a própria investigação filosófica.

EDITORES DA SÉRIE

Rodrigo Reis Lastra Cid (IF/UNIFAP)
Juliano Santos do Carmo (NEPFIL/UFPEL)

COMISSÃO TÉCNICA

Marco Aurélio Scarpino Rodrigues (Revisor em Língua Portuguesa)
Rafaela Nobrega (Diagramadora/Capista)

ORGANIZADORES DO VOLUME

Maurício de Assis Reis (UEMG)
Ricardo M. Nchmanowicz (UFOP)

TRADUTORES E REVISORES

Fernanda Proença (UFMG)
Juliana Froehlich (CUBSP)
Nathália de Ávila (RFWUK)
Rodrigo Figueiredo (FDLM)
Vanessa Furtado Montana (UNIOESTE)
Vladimir Vieira (UFF)

CRÉDITO DA IMAGEM DE CAPA

CEZANNE, Paul. The Peppermint Bottle. Source: <https://www.wikidata.org/wiki/Q20190377>



GRUPO DE PESQUISA INVESTIGAÇÃO FILOSÓFICA (UNIFAP/CNPq)

O Grupo de Pesquisa Investigação Filosófica (DPG/CNPq) foi constituído por pesquisadores que se interessam pela investigação filosófica nas mais diversas áreas de interesse filosófico. O grupo foi fundado em 2010, como grupo independente, e se oficializou como grupo de pesquisa da Universidade Federal do Amapá em 2019.

MEMBROS PERMANENTES DO GRUPO

Aluizio de Araújo Couto Júnior
Bruno Aislã Gonçalves dos Santos
Cesar Augusto Mathias de Alencar
Daniel Schiochett
Daniela Moura Soares
Everton Miguel Puhl Maciel
Guilherme da Costa Assunção Cecílio
Kherian Galvão Cesar Gracher
Luiz Helvécio Marques Segundo
Paulo Roberto Moraes de Mendonça
Pedro Merlussi
Rafael César Pitt
Rafael Martins
Renata Ramos da Silva
Rodrigo Alexandre de Figueiredo
Rodrigo Reis Lastra Cid
Sagid Salles
Tiago Luís Teixeira de Oliveira

© Série Investigação Filosófica, 2021

Universidade Federal de Pelotas
Departamento de Filosofia
Núcleo de Ensino e Pesquisa em Filosofia
Editora da Universidade Federal de Pelotas

Universidade Federal do Amapá
Departamento de Filosofia
Grupo de Pesquisa Investigação Filosófica

NEPFil online

Rua Alberto Rosa, 154 – CEP 96010-770 – Pelotas/RS

Os direitos autorais estão de acordo com a Política Editorial do NEPFil online. As revisões ortográficas e gramaticais foram realizadas pelos tradutores e revisores. A autorização para a tradução dos verbetes da *Stanford Encyclopedia of Philosophy* neste volume foi obtida pelo *Grupo de Pesquisa Investigação Filosófica*.

Primeira publicação em 2021 por NEPFil online e Editora da UFPel.

Dados Internacionais de Catalogação

N123 Textos selecionados de estética.
[recurso eletrônico] Organizadores: Maurício de Assis Reis, Ricardo M. Nachmanowicz
– Pelotas: NEPFIL Online, 2021.
149p. - (Série Investigação Filosófica).
Modo de acesso: Internet
<wp.ufpel.edu.br/nepfil>
ISBN: 978-65-86440-52-2

1. Filosofia. 2. Estética I. Reis, Maurício de Assis. II. Nachmanowicz, Ricardo M.

COD 100



Para maiores informações, visite o site wp.ufpel.edu.br/nepfil

SUMÁRIO

Sobre a série Investigação Filosófica	12
Introdução	14
(I) Beleza	18
1. Objetividade e subjetividade	19
2. Concepções filosóficas da beleza	29
2.1 A concepção clássica	29
2.2 A concepção idealista	33
2.3 Amor e anseio	39
2.4 Concepções hedonistas	40
2.5 Uso e inutilidade	43
Referências	45
(II) O conceito de Estética	48
1. O conceito de gosto	49
1.1 Imediaticidade	49
1.2 Desinteresse	53
2. O conceito de estética	55
2.1 Objetos estéticos	55
2.2 Juízo estético	60
2.3 A atitude estética	66
2.4 Experiência estética	72
Referências	78
(III) A definição da Arte	82
1. As restrições na definição da arte	83
2. As definições na história da filosofia	84

2.1 Alguns exemplos	85
3. O ceticismo sobre as definições da arte	88
3.1 O ceticismo inspirado por teorias sobre conceitos, história, marxismo e feminismo	88
3.2 Alguns descendentes do ceticismo	92
4. As definições contemporâneas	94
4.1 As definições convencionalistas: institucional e histórica	95
4.2 As definições institucionais	96
4.3 As definições históricas	99
4.4 As definições tradicionais (principalmente estéticas)	102
4.5 As definições híbridas (disjuntivas)	105
5. Conclusão	109
Referências	110
(IV) Juízo Estético	114
1. O juízo de gosto	115
1.1 Subjetividade	115
1.2 Normatividade	117
1.3 Reformulando a normatividade	120
1.4 Normatividade e prazer	121
1.5 Juízos de gosto e a grande pergunta	123
2. Outras características dos juízos estéticos	124
2.1 Verdade estética	124
2.2 Dependência da mente e dependência não-estética	125
2.3 De quais propriedades não-estéticas as propriedades estéticas dependem?	127
2.4 Dependência e ausência de lei	127
2.5 A primazia da correção	129
3. Desinteresse	130
3.1 Desinteresse: mais e menos ambicioso	130
3.2 Problemas com o desinteresse	131
4. A noção de estético	133
4.1 Algumas considerações terminológicas	133
4.2 O problema	134
4.3 Uma proposta hierárquica	135
4.4 Beleza e sublimidade	137

4.5 Moral estética	139
Referências comentadas	139
Leituras Complementares	145
Sobre os tradutores e revisores	146

SOBRE A SÉRIE INVESTIGAÇÃO FILOSÓFICA

A *Série Investigação Filosófica* é uma coleção de livros de traduções de verbetes da *Enciclopédia de Filosofia de Stanford* (*Stanford Encyclopedia of Philosophy*), que se intenciona a servir tanto como material didático, para os professores das diferentes subáreas e níveis da Filosofia, quanto como material de estudo, para a pesquisa e para concursos da área. Nós, professores, sabemos o quão difícil é encontrar bons materiais em português para indicarmos aos estudantes, e há uma certa deficiência na graduação brasileira de Filosofia, principalmente em localizações menos favorecidas, em relação ao conhecimento de outras línguas, como o inglês e o francês. Sendo assim, tentamos suprir essa deficiência, introduzindo essas traduções ao público de Língua Portuguesa, sem nenhuma finalidade comercial, meramente pela glória da Filosofia. Aproveitamos para agradecer a John Templeton Foundation por financiar a publicação de vários dos livros de nossa série, incluindo este, e eximi-la de quaisquer opiniões aqui contidas, as quais são de responsabilidade de seus devidos autores. [*This publication was made possible through a support of a grant from John Templeton Foundation. The opinions expressed in this publication are those of the authors and do not necessarily reflect the views of the John Templeton Foundation.*]

Essas traduções foram todas realizadas por filósofos ou por estudantes de filosofia supervisionados, além de, posteriormente, terem sido revisadas por especialistas nas respectivas áreas. Todas as traduções dos verbetes foram autorizadas pelo querido Prof. Dr. Edward Zalta, editor da *Enciclopédia de Filosofia de Stanford*, razão pela qual o agradecemos imensamente. Sua disposição em contribuir para a ciência brinda os países de Língua Portuguesa com um material filosófico de excelência, disponibilizado gratuitamente no site da Editora da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), assim, contribuindo para nosso maior princípio, a ideia de transmissão de conhecimento livre, além de, também, corroborar nossa intenção, a de promover o desenvolvimento da Filosofia em Língua Portuguesa e seu ensino no país. Aproveitamos o ensejo para agradecer, também, ao editor da

UFPEl, na figura do Prof. Dr. Juliano do Carmo, que apoiou nosso projeto desde o início. Agradecemos, ainda, a todos os organizadores, tradutores e revisores, que participam de nosso projeto. Sem a dedicação voluntária desses colaboradores, nosso trabalho não teria sido possível. Esperamos, com o início desta Série, abrir as portas para o crescimento desse projeto de tradução e trabalharmos em conjunto pelo crescimento da Filosofia em Língua Portuguesa.

Prof. Dr. Rodrigo Reis Lastra Cid (IF/UNIFAP)
Prof. Dr. Juliano Santos do Carmo (NEFIL/UFPEL)
Editores da *Série Investigação Filosófica*

INTRODUÇÃO

A **Estética** é o ramo da filosofia que estuda, prioritariamente, as sensações e os sentimentos, e, por decorrência disso, os objetos, quando estão relacionados com as sensações e com os sentimentos. Dada a variedade de possíveis definições e teorias para o problema da ligação entre objetos, sensações e sentimentos, é possível falar, também, em uma variedade de filosofias estéticas. A Estética, observada enquanto um ramo do conhecimento filosófico, engloba a totalidade das filosofias estéticas e dos debates nelas suscitados.

A definição de estética fornecida acima, assim como toda definição esquemática, embora útil, deixa de lado a exibição dos argumentos e das precisas teorias que preenchem as condições formais destacadas. O presente volume visa fornecer conteúdos elementares do ramo estético que preencham essas condições formais.

Além disso, à postulação meramente esquemática, pode ser interposta uma outra, que é histórica, e que indicaria ser o ramo estético não redutível a um conjunto nuclear e definido de objetivos, como por exemplo, o de que o ramo é definido pela compreensão da ligação entre objetos, sensações e sentimentos. É importante salientar também que nem todos reconhecerão na estética um ramo persistente que atravessou todas as épocas desde a origem da filosofia.

A ideia de que não deveríamos considerar a estética como um ramo tão antigo quanto a ética ou a metafísica é devida, em primeiro lugar, aos desdobramentos das reflexões de filósofos como Shaftesbury (1671-1713), Joseph Addison (1672-1719) e Jean-Baptiste Dubos (1670-1742), que influenciaram o interesse pelo aspecto subjetivo da experiência sensível por parte de autores como Francis Hutcheson, em 1725, [*An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue*], Edmund Burke, em 1757, (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*) e David Hume, em 1757, (*Of the Standard of Taste*), originando uma nova perspectiva para o tema das sensações, dos sentimentos e da arte, oposta ao influente cânone realista-objetivista que vigorava desde a

antiguidade. Em segundo lugar, a ideia de que não deveríamos considerar a estética como um ramo tão antigo quanto a ética ou a metafísica é devida ao surgimento de um programa de investigação filosófica nomeado **Estética**, cunhado pela primeira vez por Baumgarten, entre os anos de 1735 (*Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*) e 1750 (*Aesthetica*).

Assim, como interpretado por muitos historiadores da filosofia, esses acontecimentos, que tiveram lugar ao longo do século XVIII, lançaram a base para a criação de um novo ramo filosófico; com a eleição do termo **Estética** para esse fim. Nem por isso, temas persistentes desde a filosofia clássica como a beleza, o gosto, a forma dos objetos, a arte e a oposição entre a sensibilidade e a razão, deixaram de ser abordados a partir do século XVIII. O que pode ser dito com segurança é que, somente a partir daquele período, esses temas foram reunidos em um única disciplina.

O reconhecimento da **Estética** enquanto nova disciplina ocorreu com relativa rapidez, assim como as reações em contrário.

No ano de 1765, em *Crítica da razão pura*, Immanuel Kant utilizou o termo **Estética** em exclusão àquilo que é da ordem dos sentimentos e do gosto, considerando a estética como a ciência dos princípios da sensibilidade (KrV B35), cunhando assim uma concepção especial de intuição pura para caracterizar esse princípio. A estética, nesse caso, guardou um sentido próximo ao radical grego *aisthēsis* (isto é, relativo às sensações). Porém, contrariando essa primeira definição, no ano de 1790, na *Crítica da faculdade do juízo*, Kant considerou revisar a sua posição inicial e aceitar, adicionalmente, o sentido corrente próprio à disciplina **Estética**: relativa à subjetividade, ao “sentimento de prazer e desprazer” (KU § 8), portanto, ao gosto.

A filosofia do romantismo apresentou um acentuado interesse pela arte e por uma visão de integração entre os aspectos teóricos, práticos e estéticos da vida humana. Por conta disso demonstrou certa insatisfação com a compartimentalização da disciplina estética, criticando essa concepção. O idealismo, ao seu modo, reforçou a crítica à **Estética**, substituindo-a por uma disciplina que capturasse a produção humana espiritualizada em contraste com a produção natural e em contraste com a atitude do desinteresse da faculdade estética. De um modo geral, o idealismo elegeu a **Filosofia da arte** como a disciplina mais afim à ligação entre o que é da ordem dos sentidos com as mais altas ambições do espírito humano.

Após relativa estabilidade, a **Estética** voltou a se tornar objeto de questionamento na segunda metade do século XX, sendo uma decorrência esperável da reação ao idealismo, tido como um estilo ultrapassado de filosofar, a partir das

novas diretrizes trazidas pela filosofia analítica. Essa geração de filósofos, especialmente proeminente na década de cinquenta daquele século, tanto reacendeu o problema da legitimidade da estética enquanto disciplina, como também a transformou em objeto de uma reorientação metodológica. Autores ligados à virada linguística, como Walter B. Gallie (1912-1998), Stuart Hampshire (1914-2004) e John Passmore (1914-2004), alegaram que a disciplina estética, dominada pela filosofia idealista, era sobretudo dogmática; além do mais, creditavam à estética conflitos com a prática artística, essa última menos ocupada com a representação do absoluto e mais ocupada com a criação de ocasiões singulares e objetos particularizados. A alegada essência universal da arte (seja objetiva ou subjetiva) tomada como critério para avaliar a verdade ou falsidade, correção ou incorreção, virtude ou vício de obras de arte não seria verificável. Portanto, assumindo que o objetivo de uma disciplina estética seja o conhecimento de princípios gerais da arte, não haveria, de antemão, nada a ser desvendado pela filosofia, pois tais princípios ou não existiriam ou seriam evitados pela prática artística. Essas críticas, de certa maneira taxativas, reavivaram a perspectiva cética que tanto estimulou o surgimento da disciplina estética no início do século XVIII, e que lembram a postura assumida por Kant antes de 1790. Uma contribuição inequívoca dessa geração foi a de incluir, como parte do campo da estética, o debate permanente sobre a própria disciplina, assumindo um nível metafilosófico.

Questões relativas à linguagem e à ontologia, trazidas por essa geração de filósofos da década de cinquenta, ainda permeiam a produção do campo estético. Problemas como a definição do conceito de arte ou de estética, a avaliação comparativa de diferentes teorias filosóficas da arte ou estética e as relações sociais, políticas e institucionais da arte e da estética, são, grosso modo, debates herdados.

Vale ainda notar que o campo da estética reage a desenvolvimentos de outros campos da filosofia, e mesmo de outros ramos do conhecimento. O campo é bastante rico e a variedade de produções é ampla e crescente, cujo escopo impede de ser representado em sua totalidade em uma curta apresentação. É suficiente aqui a tomada de consciência dessa amplitude.

Nesse primeiro volume dedicado exclusivamente à **Estética** buscamos fornecer uma introdução àqueles que tem interesse em entrar em contato com os debates mais fundamentais dessa disciplina; para isso, contamos com um conjunto de quatro verbetes, sendo eles: **(I) Beleza**, **(II) O conceito de Estética**, **(III) Juízo estético** e **(IV) Definição da arte**.

Os verbetes adotam uma forma argumentativa de exposição, comparando as posições assumidas ao longo da história e incluindo autores do estado atual desses debates. No verbete **(I) Beleza**, Crispin Sartwell aborda o tema mais antigo da estética, ao explorar as concepções objetivas e subjetivas assumidas como explicativas para a beleza. No verbete **(II) O conceito de Estética**, James Shelley fornece um panorama da constituição da disciplina estética e dos principais conceitos do campo. No verbete **(III) Definição da arte**, Thomas Adajian adentra ao debate contemporâneo em estética, apresentando a variedade de atividades e sentidos possíveis de serem inscritos enquanto arte, bem como a dificuldade filosófica em conseguir uma definição de arte que seja abrangente e inclua a intrincada riqueza estética, social, histórica e política envolvida nessa atividade. O autor apresenta algumas propostas de solução ao problema. No verbete **(IV) Juízo estético**, Nick Zangwill dedica uma atenção especial às formulações subjetivas do gosto, apresentando as mais conhecidas teorias do juízo de gosto confrontadas com novas elaborações.

No presente volume os verbetes selecionados propiciam ao leitor um contato inicial e formativo com a estética, fornecem ferramentas para uma completa imersão ao campo estético e disponibilizam para professores um rico recurso pedagógico em língua portuguesa com relativa facilidade de leitura. Desejamos a todos uma boa leitura.

Prof. Dr. Maurício de Assis Reis
Prof. Dr. Ricardo M. Nachmanowicz
Organizadores do Livro

(I) Beleza*

Crispin Sartwell

Tradução: Vladimir Vieira (UFF)

Revisão: Juliana Froehlich (UAntwerpen)

A natureza da beleza é um dos temas mais duradouros e controversos da filosofia ocidental, e é, junto com a natureza da arte, uma das duas questões fundamentais da estética filosófica. Tradicionalmente, contou-se a beleza entre os valores últimos, ao lado do bem, da verdade e da justiça. Trata-se de um tema primordial para os filósofos da Grécia antiga, helenísticos e medievais, e central para o pensamento dos séculos XVIII e XIX, tal como representado na abordagem de pensadores como Shaftesbury, Hutcheson, Hume, Burke, Kant, Schiller, Hegel, Schopenhauer, Hanslick e Santayana. A partir do começo do século XX, a beleza entrou em declínio como tema de investigação filosófica, e também como principal objetivo das artes. Notaram-se, entretanto, sinais de um reavivado interesse no início dos anos 2000.

*SARTWELL, C. Beauty. In: ZALTA, E. N. (ed.). **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. Winter Edition. Stanford, CA: The Metaphysics Research Lab, 2017. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/beauty/>. Acesso em: 08 nov. 2021.

The following is the translation of the entry on Beauty by Crispin Sartwell, in the Stanford Encyclopedia of Philosophy. The translation follows the version of the entry in the SEP's archives at <https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/beauty/>. This translated version may differ from the current version of the entry, which may have been updated since the time of this translation. We'd like to thank the Editors of the Stanford Encyclopedia of Philosophy, mainly Prof. Dr. Edward Zalta, for granting permission to translate and to publish this entry.

Esse artigo começará esboçando o debate acerca de se a beleza é objetiva ou subjetiva, talvez o desacordo sobre o qual mais se tenha argumentado na literatura. Em seguida, serão expostas algumas das principais abordagens ou teorias da beleza desenvolvidas nas tradições filosóficas e artísticas ocidentais.

1. Objetividade e subjetividade

A questão básica mais familiar na teoria da beleza talvez seja se ela é subjetiva – localizada “nos olhos de quem vê” – ou se é uma característica objetiva das coisas belas. Uma versão pura de qualquer uma dessas posições parece implausível, por razões que examinaremos a seguir, e muitas tentativas foram feitas para separar as diferenças ou incorporar achados tanto de explicações subjetivistas quanto objetivistas. Em sua maioria, as explicações antigas e medievais localizavam a beleza fora das experiências particulares de alguém. Entretanto, desde o tempo dos sofistas, era também lugar comum que a beleza é subjetiva. No século XVIII, Hume pôde escrever o seguinte, para expressar um “tipo de filosofia”:

A beleza não é uma qualidade das próprias coisas; ela existe apenas no espírito que as contempla, e cada espírito percebe uma beleza diferente. É possível mesmo que um indivíduo encontre onde outro só vê beleza, e cada um deve ceder a seu próprio sentimento, sem ter a pretensão de controlar o dos outros (HUME, 2012, p. 95).

E Kant abre a discussão sobre o assunto na *Crítica da faculdade do juízo* (a terceira crítica) de modo ao menos igualmente enfático:

O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação *não* pode ser *senão subjetivo*. Toda referência das representações, mesmo a das sensações, pode, porém, ser objetiva (e ela significa então o real de uma representação empírica); somente não pode sê-lo a referência ao sentimento de prazer

e desprazer, pelo qual não é designado absolutamente nada no objeto, mas no qual o sujeito sente-se a si próprio do modo como ele é afetado pela sensação. (KANT, 1995, p. 48, §1).

Contudo, se a beleza for inteiramente subjetiva – isto é, se qualquer coisa que qualquer um tome por bela ou experimente como bela for bela (como afirma, por exemplo, James Kirwan) – parece, então, que essa palavra não possui nenhum sentido; ou que, ao chamar algo de belo, não estamos comunicando nada a não ser, talvez, uma atitude pessoal de aprovação. Além disso, embora pessoas diferentes possam, evidentemente, diferir em juízos particulares, também é óbvio que nossos juízos coincidem em um grau notável: se qualquer pessoa negasse que uma rosa perfeita ou um dramático pôr do sol sejam belos, isso seria estranho ou perverso. E é, na verdade, possível discordar e argumentar sobre se algo é belo, ou tentar mostrar a alguém que algo é belo, ou aprender com outra pessoa o porquê algo é belo.

Por outro lado, parece sem sentido dizer que a beleza não possui nenhuma conexão com nossa resposta subjetiva ou que ela é inteiramente objetiva. Isso pareceria implicar, por exemplo, que um mundo sem observadores poderia ser belo ou feio, ou talvez que a beleza poderia ser detectada por instrumentos científicos. Mesmo que pudesse, a beleza ainda pareceria estar conectada à nossa resposta subjetiva; e, embora se possa argumentar sobre se alguma coisa é bela, a ideia de que a experiência de alguém acerca da beleza possa ser desqualificada como simplesmente imprecisa ou falsa despertaria perplexidade, bem como hostilidade. Frequentemente consideramos que o gosto dos outros, mesmo quando difere do nosso, tem provisoriamente direito a algum respeito, o que não seria o caso, por exemplo, com opiniões morais, políticas ou factuais. Todas as explicações plausíveis da beleza conectam-na a uma resposta prazerosa, ou profunda, ou amorosa, mesmo que não a localizem puramente no olho de quem vê.

Até o século XVIII, a maioria das explicações filosóficas da beleza tratavam-na como uma qualidade objetiva, localizando-a no próprio objeto belo ou em suas qualidades. Em *De Veritate Religione*, Agostinho pergunta explicitamente se as coisas são belas porque causam deleite, ou se causam deleite porque são belas, e opta enfaticamente pela segunda posição (AGOSTINHO, 247). A explicação de Platão, no *Banquete*, e a de Plotino, nas *Enéadas*, conectam a beleza a uma resposta de amor e desejo, mas localizam a beleza mesma no reino das Formas, e a beleza dos objetos particulares em sua participação na Forma. Com efeito, a explicação

de Plotino, em um de seus momentos, torna a beleza uma questão daquilo que poderíamos denominar “formidade”¹: a propriedade de possuir aquela forma² definida que é característica do tipo de coisa que o objeto é.

Sustentamos que as de cá o são pela participação em uma forma. Pois tudo o que é amorfo, sendo por natureza apto a receber um formato e uma forma, se permanece impártcipe da razão e da forma, é feio e externo à razão divina: e isso é o inteiramente feio. Mas também é feio aquilo que não é dominado por um formato e por uma razão formativa, porque a matéria não suportou ser completamente formatada pela forma. Pois a forma, advindo, compõe e coordena aquilo que vai ser algo uno e composto de muitas partes, e o conduz a uma completude una e nele produz a unidade através da concordância, pois, sendo ela uma, o que foi por ela informado também devia ser uno, na medida de suas possibilidades, uma vez que é composto de múltiplas partes (PLOTINO, 2006, p. 308 [*Plot.*, I, 6]).

Nessa explicação, a beleza é ao menos tão objetiva quanto qualquer outro conceito, e chega a obter uma certa prioridade ontológica como mais real do que as Formas particulares: ela é uma espécie de Forma das Formas.

Embora Platão e Aristóteles discordem acerca do que é a beleza, ambos a consideram como objetiva no sentido de que não se localiza na resposta daquele que vê. A concepção clássica (*vide* abaixo) trata a beleza como uma questão de instanciar proporções ou relações definidas entre as partes, algumas vezes expressas em razões matemáticas, por exemplo, a “proporção áurea”. A escultura conhecida como *Cânone*, de Policleto (sec. V-IV a.C.), era tomada como um modelo de proporção harmônica a ser emulada tanto por estudantes quanto pelos mestres: a beleza poderia ser obtida com confiabilidade reproduzindo as suas proporções objetivas. Entretanto, também se convencionava, nos tratados antigos sobre esse

¹ N.T.: No original, *formedness*.

² N.T.: No original, *shape*.

tópico, prestar homenagem aos prazeres da beleza, com frequência descritos em termos bastante extáticos, como em Plotino: “Estas afecções devem acontecer ante tudo que seja belo: assombro, doce tremor, desejo, amor e excitação com prazer” (PLOTINO, 2006, p. 309 [Plot., I, 6]).³

Contudo, a partir, pelo menos do século XVIII, e particularmente nas ilhas britânicas, a beleza passou a ser associada ao prazer de uma maneira um pouco diferente: este foi tomado não como efeito, mas sim como origem dela. Nisso influiu, por exemplo, a distinção lockeana entre qualidades primárias e secundárias. Locke e outros empiristas tratavam a cor (que é, certamente, uma fonte ou local da beleza), por exemplo, como um “fantasma” da mente, um conjunto de qualidades que dependem de nossa resposta subjetiva e se localiza na mente que percebe, e não no mundo fora da mente. Sem percipientes de um certo tipo não haveria cores. Um argumento a favor dessa posição era a variação nas experiências de cor entre as pessoas. Alguns, por exemplo, são daltônicos, e para aqueles que sofrem de icterícia boa parte do mundo assume um matiz amarelo. Além disso, o mesmo objeto é percebido pela mesma pessoa como se tivesse cores diferentes sob diferentes condições: ao meio-dia e à meia-noite, por exemplo. Tais variações também são conspícuas em nossas experiências da beleza.

Entretanto, filósofos do século XVIII tais como Hume e Kant perceberam que algo importante se perdia quando a beleza era tratada meramente como um estado subjetivo. Eles viram, por exemplo, que frequentemente surgem controvérsias sobre a beleza de coisas particulares, tais como obras de arte ou de literatura; e que nelas, às vezes, se podem apresentar razões que, às vezes, serão consideradas convincentes. Viram, também, que, se a beleza fosse completamente relativa àqueles que a experimentam individualmente, ela deixaria de ser um valor supremo, ou até mesmo reconhecível como um valor entre pessoas e sociedades.

“Do padrão do gosto”, de Hume, e a *Crítica da faculdade do juízo*, de Kant, buscam encontrar saídas para aquilo que foi chamado “antinomia do gosto”. O gosto é proverbialmente subjetivo: *de gustibus non est disputandum* (gosto não se discute). Por outro lado, frequentemente discutimos sobre questões de gosto, e algumas pessoas são tomadas como modelos de bom gosto ou de falta de gosto. Os gostos de algumas pessoas parecem vulgares ou ostentatórios, por exemplo. O gosto de

³ N.T.: O original informava que a passagem em questão estaria no terceiro tratado das *Enéadas*, não no sexto, como é o correto.

algumas pessoas é refinado de modo excessivamente apurado, enquanto o de outras é rude, ingênuo ou inexistente. Ou seja, o gosto parece ser tanto subjetivo quanto objetivo: essa é a antinomia.

Como vimos, tanto Hume quanto Kant reconhecem, de início, que o gosto ou a habilidade para detectar ou experimentar a beleza é fundamentalmente subjetivo, que não há padrão de gosto no sentido em que se tomava o *Cânone*, e que se as pessoas não experimentassem certos tipos de prazer não haveria beleza. Ambos reconhecem, contudo, que as razões podem importar, e que alguns gostos são melhores do que outros. De maneiras diferentes, ambos tratam os juízos sobre a beleza de um modo em que eles não são nem, precisamente, puramente subjetivos, nem, precisamente, objetivos, mas, por assim dizer, intersubjetivos – ou porque possuem um aspecto social ou cultural, ou porque implicam conceitualmente uma pretensão intersubjetiva de validade.

A explicação de Hume tem por foco a história e as condições do observador no momento em que ele ou ela faz o juízo de gosto. No que diz respeito à avaliação do gosto das pessoas, nossas práticas implicam que juízos de gosto que refletem um viés idiossincrático, ignorância ou superficialidade não são tão bons quanto aqueles que refletem uma vasta familiaridade com vários objetos de juízo sem serem afetados por preconceitos arbitrários: “Somente o bom senso, ligado à delicadeza do sentimento, aprimorado pela prática, aperfeiçoado pela comparação e livre de qualquer preconceito, pode conferir aos críticos aquela valiosa personalidade; e o veredito conjunto daqueles que a possuem, onde quer que se encontrem, constitui o verdadeiro padrão do gosto e da beleza” (HUME, 2012, p. 106).

Hume argumenta, ademais, que os vereditos dos críticos que possuem essas qualidades tendem a coincidir, aproximando-se, com o tempo, da unanimidade, o que explica, por exemplo, a veneração duradoura pelas obras de Homero e Milton. Logo, o teste do tempo, tal como avaliado pelo veredito dos melhores críticos, funciona como algo semelhante a um padrão objetivo. Embora os juízos de gosto permaneçam fundamentalmente subjetivos, e embora certas obras ou objetos contemporâneos possam parecer irremediavelmente controversos, o consenso, obtido com o tempo, das pessoas que se encontram em boa condição para julgar funciona de modo análogo a um padrão objetivo, e torna tais padrões, ainda que pudessem ser identificados, desnecessários. Embora não possamos encontrar diretamente um padrão de beleza que determine as qualidades que uma coisa tem de possuir para ser bela, podemos descrever as qualidades de um bom crítico ou de uma pessoa com gosto. Assim, o consenso, obtido com o tempo, de tais pessoas

é o padrão de gosto prático, e o meio de justificar os juízos sobre a beleza.

De modo similar, Kant concede que o gosto é fundamentalmente subjetivo, que todo juízo sobre a beleza é baseado em uma experiência pessoal e que tais juízos variam de pessoa para pessoa.

Por um princípio do gosto entender-se-ia uma premissa sob cuja condição se pudesse subsumir o conceito de um objeto e, então, por uma inferência descobrir que ele é belo. Mas isto é absolutamente impossível. Pois eu tenho que sentir o prazer imediatamente na representação do objeto, e ele não pode ser-me impingido por nenhum argumento. Pois embora os críticos, como diz *Hume*, possam raciocinar mais plausivelmente do que cozinheiros, possuem contudo destino idêntico a estes. Eles não podem esperar o fundamento de determinação de seu juízo da força de argumentos, mas somente da reflexão do sujeito sobre seu próprio estado (de prazer ou desprazer) [...] (KANT, 1995, p. 132, §34).

Mas pretender que algo é belo possui mais conteúdo do que meramente afirmar que isso me dá prazer. Uma coisa poderia me causar prazer por razões inteiramente excêntricas a mim: eu poderia ter uma experiência agridoce frente ao retrato de minha avó, por exemplo, ou a arquitetura de uma casa poderia recordar-me do lugar onde cresci. “Com isso ninguém se preocupa”, diz Kant (1995, p. 57, §7): ninguém inveja essas minhas experiências, mas elas também não pretendem guiar ou corresponder às experiências dos outros.

Contrastando com isso, um juízo de que algo é belo, argumenta Kant, é um juízo **desinteressado**. Ele não responde às minhas idiossincrasias; ou, de todo modo, se estou ciente de que o faz, não suporei mais que estou experimentando o belo *per se* da coisa em questão. De certo modo, como em Hume – cuja abordagem Kant evidentemente tinha em mente – temos de permanecer sem preconceitos para alcançar um genuíno juízo de gosto. E Kant dá a essa ideia uma interpretação bastante elaborada: o juízo deve ser feito de modo independente da faixa normal dos desejos humanos – como desejos econômicos ou sexuais, que são exemplos de nossos “interesses” nesse sentido. Se alguém anda por um museu admirando as pinturas porque elas seriam extremamente caras se fossem a leilão, por exemplo,

ou pensando se seria possível roubá-las e vendê-las ilegalmente, ele não está tendo de modo algum uma experiência da beleza das pinturas. Temos de nos concentrar na forma da representação mental do objeto por si mesma, tal como ela é em si mesma. Kant sumariza isso com o pensamento de que, na medida em que alguém está tendo uma experiência da beleza de alguma coisa, ele será indiferente à sua existência, tendo antes prazer na mera representação da coisa em sua experiência:

Agora, se a questão é se algo é belo, então não se quer saber se a nós ou a qualquer um importa ou sequer possa importar algo da existência da coisa, e sim como a ajuizamos na simples contemplação (intuição ou reflexão). [...] Vê-se facilmente que se trata do que faço dessa representação em mim mesmo, não daquilo em que dependo da existência do objeto, para dizer que ele é *belo* e para provar que tenho gosto. Cada um tem de reconhecer que aquele juízo sobre beleza, ao qual se mescla o mínimo interesse, é muito faccioso e não é nenhum juízo de gosto puro (KANT, 1995, p. 49-50, §2).

Uma fonte importante para o conceito de desinteresse estético é o diálogo *Os moralistas*, do terceiro conde de Shaftesbury, em que o argumento é exposto em termos de uma paisagem natural: se olhamos para um belo vale principalmente como uma valiosa oportunidade imobiliária, não o estamos vendo por si mesmo, e não podemos experimentar completamente a sua beleza. Se olhamos para uma linda mulher, considerando-a como uma possível conquista sexual, não somos capazes de experimentar a sua beleza em seu sentido mais pleno ou puro; isso nos distrai da forma, tal como representada em nossa experiência. E Shaftesbury (1738, p. 222) também localiza a beleza na capacidade representacional da mente.

Para Kant, algumas belezas são dependentes – relativas ao tipo de coisa que o objeto é – e outras são livres ou absolutas. Um belo boi seria um cavalo feio, mas padrões têxteis abstratos, por exemplo, podem ser belos em si mesmos, sem um grupo ou “conceito” de referência, e flores causam prazer quer as conectemos ou não a seus propósitos práticos ou funções para a reprodução da planta (Kant 1995, §16). Em particular, a ideia de que a beleza livre é completamente separada do uso prático, e de que aquele que a experimenta não está preocupado com a existência efetiva do objeto, leva Kant a concluir que a beleza absoluta ou livre se

encontra na **forma** ou **desenho**⁴ do objeto ou, como afirma Clive Bell, no arranjo de linhas e cores, no caso da pintura (BELL, 1914). Contudo, quando Bell escreve, no início do século XX, a beleza já está fora de moda nas artes, e o autor expõe a sua visão não em termos de beleza, mas de uma concepção formalista geral de valor estético.

Uma vez que, ao atingir um juízo de gosto genuíno, estamos cientes de não estar respondendo a nada idiossincrático em nós mesmos, chegaremos à conclusão, afirma Kant (1790, seção 8), de que qualquer um situado de modo semelhante deverá ter a mesma experiência: ou seja, suporemos que não deveria haver nada que distinguísse o juízo de uma pessoa do de outra (embora, na verdade, possa haver). Afirmar que qualquer um situado de modo semelhante deve ter a mesma experiência e chegar ao mesmo juízo é algo que está conceitualmente construído nos juízos de gosto. Logo, está nele construída uma “universalização” de certo modo análoga à que Kant associa aos juízos éticos. Nos juízos éticos, contudo, a universalização é objetiva: se o juízo é verdadeiro, então é objetivamente o caso de que todos devem agir segundo a máxima conforme a qual agimos. No caso dos juízos estéticos, contudo, o juízo permanece subjetivo, mas contém necessariamente a “exigência” de que todos devam chegar ao mesmo juízo. O juízo implica conceitualmente uma pretensão à validade intersubjetiva. Isso explica por que, de fato, discutimos com frequência acerca de juízos de gosto, e por que consideramos deficientes os gostos diferentes dos nossos.

A influência dessa série de pensamentos sobre a estética filosófica foi imensa. Poderíamos mencionar, por exemplo, abordagens relacionadas que foram levadas a cabo por figuras tais como Schopenhauer, Hanslick, Bullough e Croce. Um caminho de certo modo similar, embora mais firmemente subjetivista, foi tomado por Santayana, que define a beleza como “prazer objetificado”. O juízo de que algo é belo responde ao fato de que ele induz uma certa espécie de prazer; mas esse prazer é atribuído ao objeto, como se ele mesmo estivesse possuindo estados subjetivos.

Chegamos agora à nossa definição de beleza, que, de acordo com as nossas análises sucessivas e a delimitação de seu conceito, é um valor positivo, intrínseco e objetivado. Ou, em linguagem menos

⁴ N.T.: No original, *design*.

técnica, a beleza é o prazer considerado como uma qualidade da coisa. [...] A beleza é um valor, ou seja, não é a percepção de um fato ou de uma relação: é um sentimento, uma afeição da nossa natureza volitiva ou apreciativa. Um objeto não pode ser belo se não oferecer prazer a ninguém: uma beleza em relação à qual todos os homens fossem sempre indiferentes é um termo contraditório. [...] [A beleza é, portanto, um valor positivo que é intrínseco; é um prazer] (SANTAYANA, 2019, I.812-851).⁵

É como se estivéssemos atribuindo malícia a um objeto ou dispositivo teimoso. O objeto causa certas frustrações e, então, nós lhe atribuímos um agenciamento ou uma espécie de agenda subjetiva que explicaria como ele causa esses efeitos. Embora Santayana acreditasse que a experiência da beleza pudesse ser profunda, ou mesmo ser o sentido da vida, essa explicação parece torná-la uma espécie de erro: atribuímos estados subjetivos (a saber, os nossos próprios) a uma coisa que, em muitos casos, não é capaz de ter estados subjetivos.

É digno de nota que a abordagem desse tópico por Santayana, em *O sentimento da beleza* (1896), foi a última grande explicação oferecida por algum tempo na língua inglesa, possivelmente porque parece haver pouco mais a dizer uma vez que se tenha admitido que a beleza é inteiramente subjetiva, e ainda menos se supomos que ela se baseia em uma espécie de erro. O que ficou das abordagens de Hume e Kant foi a subjetividade, e não as heroicas tentativas de matizá-la. Se a beleza é um prazer subjetivo, ela não pareceria possuir um status mais alto do que qualquer coisa que entretém, diverte ou distrai; parece estranho ou ridículo considerá-la comparável em importância à verdade ou à justiça, por exemplo. E o século XX também abandonou a beleza como objetivo principal das artes, em parte, possivelmente, também porque sua trivialização na teoria levou os artistas a acreditarem que deveriam perseguir projetos mais reais e sérios. Esse declínio é explorado com eloquência no livro, de Arthur Danto, *O abuso da beleza* (2003).

Contudo, houve um renascimento do interesse pela beleza tanto na arte quanto na filosofia nos últimos anos, e vários teóricos fizeram novas tentativas para

⁵ N.T.: O trecho entre colchetes, de minha lavra, não consta na tradução indicada.

resolver a antinomia do gosto. Até certo ponto, tais abordagens fazem eco à afirmação de G. E. Moore de que “dizer que uma coisa é bela é dizer, não que é **em si mesma** boa, mas que é um elemento necessário a algo que o é: provar que uma coisa é verdadeiramente bela é provar que um todo com o qual tem uma relação específica enquanto parte é verdadeiramente bom” (MOORE, 1999, p. 309). Uma interpretação disso seria a de que, fundamentalmente, o que possui valor é a situação em que estão integrados tanto o objeto quanto a pessoa que o experimenta; o valor da beleza poderia incluir tanto características do objeto belo quanto os prazeres daquele que o experimenta.

De modo similar, Crispin Sartwell, em seu livro *Six Names of Beauty* (2004), não atribui a beleza exclusivamente nem ao sujeito, nem ao objeto, mas à relação entre eles, e de modo ainda mais amplo à situação ou ambiente em que ambos estão integrados. Ele indica que, quando atribuímos beleza ao céu noturno, por exemplo, não supomos estar simplesmente relatando um estado de prazer em nós mesmos; voltamo-nos para fora em direção a ele; estamos celebrando o mundo real. Por outro lado, se não houvesse percipientes capazes de experimentar tais coisas, não haveria beleza. Ao contrário, a beleza emerge nas situações em que o sujeito e o objeto estão justapostos e conectados.

Em *Only a Promise of Happiness* (2007), Alexander Nehamas caracteriza a beleza como um convite a experiências ulteriores, um modo pelo qual as coisas nos convidam a entrar e, ao mesmo tempo, possivelmente também nos mantêm afastados. O objeto belo nos convida a explorar e interpretar, mas também exige que exploremos e interpretemos: a beleza não deve ser tomada como uma característica instantaneamente apreensível da superfície. E Nehamas, como Hume e Kant, embora em outro registro, considera que a beleza possui uma dimensão irredutivelmente social. A beleza é algo que partilhamos, ou que queremos partilhar, e as experiências partilhadas da beleza são formas de comunicação particularmente intensas. Portanto, a experiência da beleza não está primordialmente no crânio daquele que experimenta, mas antes conecta os observadores e os objetos tais como obras de arte e literatura em comunidades de apreciação.

O juízo estético, creio, nunca comanda um acordo universal, e nem objeto belo nem obra de arte jamais cativam uma comunidade católica. A beleza cria sociedades menores, não menos sérias ou importantes por serem parciais; e, do ponto de vista de seus

membros, cada um é ortodoxo – ortodoxo, entretanto, sem pensar em todos os outros como heresias. [...] O que está envolvido é menos uma questão de *entendimento* e muito mais de esperança de *estabelecer* uma comunidade centrada nela – uma comunidade, certamente, cujas fronteiras estão sempre se movendo e cujas bordas não são nunca estáveis (NEHAMAS, 2007, p. 80-81).

2. Concepções filosóficas da beleza

Cada uma das visões esboçadas abaixo possui muitas expressões, algumas, inclusive, que podem ser incompatíveis entre si. Em muitas, e talvez na maior parte, das formulações efetivas estão presentes elementos de mais de uma dessas explicações. Por exemplo, o tratamento kantiano da beleza em termos de prazer desinteressado possui óbvios elementos de hedonismo, ao passo que o neoplatonismo extático de Plotino inclui não apenas a unidade do objeto, mas também o fato de que a beleza clama por amor ou adoração. Contudo, também é digno de nota o quão divergentes ou mesmo incompatíveis entre si são muitas dessas visões: por exemplo, alguns filósofos associam a beleza exclusivamente ao uso, outros justamente à inutilidade.

2.1 A concepção clássica

O historiador da arte Heinrich Wölfflin fornece uma descrição fundamental da concepção clássica de beleza, tal como corporificada na arquitetura e pintura do Renascimento italiano:

O conceito básico do Renascimento Italiano é o conceito da proporção perfeita. Na figura humana, tanto quanto nas edificações, esse período procurou obter a imagem da perfeição que repousa em si mesma. Cada uma das formas ganha uma existência autônoma, e se articula livremente; são partes vivas, absolutamente independentes. [...] No sistema da

composição clássica, cada uma das partes, embora firmemente arraigada no conjunto, mantém uma certa autonomia. Não se trata da autonomia anárquica da arte dos primitivos: a parte é condicionada pelo todo e, no entanto, não deixa de possuir vida própria. Para o observador, isto pressupõe uma articulação, um deslocar-se de parte para parte, operação bastante diferente da percepção como um todo [...] (WÖLFFLIN, 1984, p. 10, 16).

A concepção clássica é a de que a beleza consiste em um arranjo de partes integrantes em um todo coerente segundo a proporção, a harmonia, a simetria e noções similares. Essa é uma concepção primordial do Ocidente acerca da beleza, corporificada na arquitetura, escultura, literatura e música clássicas e neoclássicas, onde quer que apareçam. Aristóteles afirma na *Poética* que “uma vez que é belo, seja um ser vivo, seja qualquer coisa que resulte da composição das partes [...] deve ter suas partes submetidas a [...] uma certa ordem [...]” (ARISTÓTELES, 2015, p. 91 [*Po.*,1450b34]). E, na *Metafísica*: “As supremas formas do belo são: a ordem, a simetria e o definido, e as matemáticas os dão a conhecer mais do que todas as outras ciências” (ARISTÓTELES, 2002, p. 604-605 [*Metaph.*, 1078a36]). Como sugere Aristóteles, essa visão é às vezes reduzida a uma fórmula matemática, tal como a da proporção áurea, mas não precisa ser pensada em termos tão estritos. Tal concepção é exemplificada, acima de tudo, em textos como os *Elementos*, de Euclides, e em obras de arquitetura, tais como o Partenon e, mais uma vez, o *Cânone* do escultor Policleto (final do séc. V a.C./início do séc. IV a.C.).

O *Cânone* não era apenas uma estátua que se supunha exibir uma proporção perfeita, mas também um tratado, agora perdido, sobre a beleza. O médico Galeno caracteriza o texto como especificando, por exemplo, as proporções “do dedo para o dedo, e de todos os dedos para o metacarpo, e para o pulso, e de todos esses para o antebraço, e do antebraço para o braço, na verdade de tudo para tudo [...]”. Pois, tendo nos ensinado naquele tratado todas as *symmetriae* [simetrias] do corpo, Policleto deu apoio a seu tratado com uma obra, tendo feito a estátua de um homem de acordo com ele e chamado a própria estátua, como o tratado, de *Cânone*” (*apud* POLLITT, 1974, p. 15). É importante notar que o conceito de “simetria” nos textos clássicos é distinto e mais rico do que o uso corrente que indica um espelhamento bilateral. Ele também se refere, precisamente, às espécies de proporções harmônicas

e mensuráveis entre as partes que são características de objetos belos em um sentido clássico, as quais carregavam também um peso moral. Por exemplo, no *Sofista* (228c-e), Platão descreve as almas virtuosas como simétricas.

Vitrúvio, arquiteto da Roma antiga, fornece uma ótima caracterização da concepção clássica, tanto em suas complexidades quanto, de modo bastante apropriado, em sua unidade subjacente:

1. Na realidade, a arquitetura consta de: ordenação, que em grego se diz *taxis*; disposição, à qual os gregos chamam *diathesis*; euritmia; comensurabilidade; decoro e distribuição, esta, em grego, dita *oeconomia*.
2. A ordenação define-se como a justa proporção na medida das partes da obra consideradas separadamente e, numa visão de totalidade, a comparação proporcional tendo em vista a comensurabilidade. [...]
3. A euritmia é a forma exterior elegante e o aspecto agradável na adequação das diferentes porções. Tal verifica-se quando as partes da obra são proporcionais na altura em relação à largura, nesta em relação ao comprimento, em suma, quando todas as partes correspondem às respectivas comensurabilidades.
4. Por sua vez, a comensurabilidade consiste no conveniente equilíbrio dos membros da própria obra e na correspondência de uma determinada parte, dentre as partes separadas, com a harmonia do conjunto da figura. Assim como no corpo humano existe a natureza simétrica da euritmia a partir do côvado, do pé, do palmo e de outras pequenas partes, o mesmo acontece no completo acabamento das obras (VITRÚVIO, 2007, p. 74-76).

Em uma formulação pluralista tipicamente aristotélica, Tomás de Aquino afirma que “a espécie ou beleza tem uma semelhança com as propriedades do Filho, pois ela requer três coisas. Primeiro, a integridade ou perfeição: as coisas diminutas por isso mesmo são feias. Depois, as proporções requeridas, ou harmonia.

Finalmente, o esplendor: as coisas que têm nitidez de cores, dizemos que são belas”⁶.

No século XVIII, Francis Hutcheson fornece aquela que talvez seja a expressão mais clara dessa visão: “O que chamamos Belo nos Objetos, para falar em Estilo Matemático, parece residir em uma Razão composta de Uniformidade e Variedade; de modo que, onde a Uniformidade dos corpos é igual, a Beleza é como a Variedade; e onde a Variedade é igual, a Beleza é como a Uniformidade” (HUTCHESON, 1725, p. 29). Seus proponentes, com efeito, falam frequentemente “no estilo matemático”. Hutcheson prossegue aduzindo fórmulas matemáticas, e especificamente as proposições de Euclides, como os objetos mais belos (em outro eco de Aristóteles), embora também faça arrebatados elogios à natureza, com sua enorme complexidade à qual subjazem as leis físicas universais tal como revelado, por exemplo, por Newton. Há beleza, afirma ele, “no Conhecimento de alguns grandes Princípios, ou Forças universais, das quais fluem, efetivamente, inumeráveis Efeitos. Assim é a Gravitação, no Esquema de Sir Isaac Newton” (HUTCHESON, 1725, p. 38).

Em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, Edmund Burke fornece uma série bastante convincente de refutações e contraexemplos à ideia de que a beleza pode ser uma questão de quaisquer proporções específicas entre as partes e, portanto, à concepção clássica:

Voltando nossos olhos para o mundo vegetal, não encontramos nada tão belo quanto as flores; mas estas têm quase todos os tipos de formas e todo tipo de arranjo; elas se desenvolvem e se modelam segundo uma variedade de infinitas formas [...]. A rosa é uma flor grande e, no entanto, nasce de um arbusto pequeno; a flor da maçã é muito pequena, e nasce de uma árvore grande; contudo, a rosa e a flor da maçã são belas [...] O cisne, reconhecidamente um belo pássaro, tem um pescoço mais longo do que o resto de seu corpo e uma cauda muito curta: será bela essa proporção? Devemos convir que sim. Mas então o que deveríamos dizer do pavão, que possui, comparativamente, um pescoço curto e uma cauda maior do que o pescoço, assim como o resto do corpo

⁶ N.T.: (AQUINO, 2001, Q39, A8, p. 635).

como um todo? [...] Nota-se que algumas partes do corpo humano mantêm certas proporções entre si, mas, antes que se possa provar que nelas reside a causa eficiente da beleza, é preciso demonstrar que, sempre que elas se revelam exatas, a pessoa a quem pertencem é bela. [...] De minha parte, em diversas ocasiões examinei cuidadosamente muitas dessas proporções e descobri que eram quase, ou inteiramente, semelhantes em muitas pessoas não apenas bastante diferentes umas das outras mas também em duas, das quais uma era muito bela e a outra, muito pelo contrário. [...] Estabelecei quaisquer proporções que desejares para cada parte do corpo humano e asseguro que um pintor poderá segui-las religiosamente e, não obstante, produzir, se quiser, uma figura muito feia (BURKE, 1993, p. 103-105).

2.2 A Concepção idealista

Há muitas maneiras de interpretar a relação de Platão com a estética clássica. O sistema político esboçado na *República* caracteriza a justiça em termos da relação entre parte e todo. Mas Platão também foi, sem dúvida, um dissidente na cultura clássica, e a explicação da beleza expressa especificamente no *Banquete* – talvez o texto socrático mais importante para o neoplatonismo e para a concepção idealista da beleza – expressa uma aspiração à beleza como unidade perfeita.

No meio de uma reunião com bebidas, Sócrates conta os ensinamentos de sua instrutora, Diotima, a respeito de questões sobre o amor. Ela conecta a experiência da beleza ao erótico ou ao desejo de se reproduzir (Platão 1972, 44-45 [*Banquete* 206c-207e]). Mas o desejo de se reproduzir é associado, por sua vez, ao desejo pelo imortal ou eterno: “E por que assim da geração? Porque é algo de perpétuo e imortal para um mortal, a geração. E é a imortalidade que, com o bem, necessariamente se deseja, pelo que foi admitido, se é que o amor é amor de sempre ter consigo o bem. É de fato forçoso por esse argumento que também da imortalidade seja o amor” (Platão 1972, 44, 45 [*Banquete* 206e-207a]). O que se

segue é, senão clássico, ao menos um clássico:⁷

[...] deve com efeito, começou ela, o que corretamente se encaminha a esse fim, começar quando jovem por dirigir-se aos belos corpos, e em primeiro lugar, se corretamente o dirige o seu dirigente, deve ele amar um só corpo e então gerar belos discursos; depois deve ele compreender que a beleza em qualquer corpo é irmã da que está em qualquer outro, e que, se se deve procurar o belo na forma, muita tolice seria não considerar uma só e a mesma a beleza em todos os corpos; e depois de entender isso, deve ele fazer-se amante de todos os belos corpos e largar esse amor violento de um só, após desprezá-lo e considerá-lo mesquinho; depois disso a beleza que está nas almas deve ele considerar mais preciosa que a do corpo, de modo que, mesmo se alguém de uma alma gentil tenha todavia um escasso encanto, contente-se ele, ame e se interesse, e produza e procure discursos tais que tornem melhores os jovens; para que então seja obrigado a contemplar o belo nos ofícios e nas leis, e a ver assim que todo ele tem um parentesco comum, e julgue enfim de pouca monta o belo no corpo; [...]

Quando então alguém, subindo a parti: do que aqui é belo, através do correto amor aos jovens, começa a contemplar aquele belo, quase que estaria a atingir o ponto final. [...]

Eis, com efeito em que consiste o proceder corretamente nos caminhos do amor ou por outro se deixar conduzir: em começar do que aqui é belo e, em vista daquele belo, subir sempre, como que servindo-se de degraus, de um só para dois e de dois para todos os belos corpos, e dos belos corpos para os belos ofícios, e

⁷ N.T.: O original possui um jogo de palavras de difícil tradução em português: "What follows is, if not classical, at any rate classic".

dos ofícios para as belas ciências até que das ciências acabe naquela ciência, que de nada mais é senão daquele próprio belo, e conheça enfim o que em si é belo. Nesse ponto da vida, meu caro Sócrates, continuou a estrangeira de Mantinéia, se é que em outro mais poderia o homem viver, a contemplar o próprio belo (Platão 1972, 47-48 [*Banquete*, 210a-211d]).

A beleza é aqui concebida – talvez contrastando explicitamente com a estética clássica das partes integrantes e do todo coerente – como uma unidade perfeita, ou efetivamente como o próprio princípio de unidade.

Como já vimos, Plotino quase chega a igualar a beleza à formidade per se: ela é a fonte da unidade entre coisas discrepantes, e é em si mesma a unidade perfeita. Plotino ataca especificamente aquilo que chamamos concepção clássica de beleza:

Dizem que todo mundo diz que a simetria das partes umas com as outras e com o todo, e a adição de algumas boas cores, constitui a beleza para a visão e que, tanto para essas quanto para todas as outras coisas em geral, o serem belas consiste no serem simétricas e mensuradas; para estes, nada simples, mas apenas e forçosamente que é composto, será belo: e, para eles, o todo será belo, mas as partes individuais não serão belas por si mesmas, apesar de contribuírem para que o todo seja belo. Ora, se o todo é belo, também as partes devem sê-lo, pois com certeza não é a partir de partes feias que ele será belo, mas porque todas elas possuem a beleza. As belas cores, para eles, bem como a luz do sol, sendo simples, não possuindo a beleza da simetria, serão excluídas de serem belas. E o ouro, como será belo? E um relâmpago ou os astros na noite, havemos de vê-los por serem belos? Também nos sons o simples será eliminado, embora, com frequência, cada um dos sons presentes numa totalidade bela seja também ele (Plo., 304 [*Enéadas* 1.6]).

E Plotino declara que o fogo é a mais bela coisa física, “está acima em posição e é o mais sutil de todos os corpos, uma vez que está próximo do incorpóreo [...]. Assim, lampeja e brilha como se fosse uma forma” (Plo., 307-308 [*Enéadas* 1.6]).⁸ Para Plotino, como para Platão, toda a multiplicidade tem de ser, no final, imolada em uma unidade, e todas as vias de investigação e da experiência levam ao Bom/Belo/Verdadeiro/Divino.

Isso fez surgir uma visão basicamente mística da beleza de Deus que, como argumentou Umberto Eco, persistiu através da Idade Média ao lado de um ascetismo antiestético: um deleite com a profusão que se funde, ao final, em uma única unidade espiritual. No século VI, Pseudo-Dionísio, o Aeropagita, caracterizou o todo da criação como um anseio por Deus; é por amor a Deus como beleza que o universo é chamado a ser (Pseudo-Dionísio, 4.7; ver Kirwan 1999, 29). Os prazeres sensuais/estéticos poderiam ser considerados expressões da imensa e bela profusão de Deus e de nosso arrebatamento⁹ com ela. Eco cita Suger, Abade de St. Denis no século XII, que descreve uma igreja ricamente decorada:

Por isso, quando pelo amor que nutro pela beleza da casa de Deus, a caleidoscópica formosura das gemas me distrai das preocupações terrenas e, transferindo também a diversidade das santas virtudes das coisas materiais àquelas imateriais, a honesta meditação me persuade a conceder-me uma pausa (...) parece-me ver a mim mesmo em uma região desconhecida do mundo, que não está completamente na lama terrestre, nem se acha de todo colocada na pureza do céu, e me parece possível transferir-me, com a ajuda de Deus, desta inferior àquela superior, de modo anagógico (ECO, 2010, p. 39).

Essa concepção teve muitas expressões na era moderna, incluindo figuras como Shaftesbury, Schiller, e Hegel, para quem o estético ou a experiência da arte e da beleza é uma ponte primordial (ou, para usar a imagem platônica, escadaria ou escada) entre o material e o espiritual. Para Shaftesbury, há três níveis de beleza:

⁸ N.T.: O original informava que a passagem em questão estaria no terceiro tratado das *Enéadas*, não no sexto, como é o correto.

⁹ N.T.: No original, *ravishment*.

aquilo que Deus cria (a natureza); aquilo que os seres humanos criam a partir da natureza ou o que é transformado pela inteligência humana (a arte, por exemplo); e, finalmente, aquilo que cria até mesmo o criador de coisas tais como nós (isso é, Deus). Teócles, personagem de Shaftesbury, descreve “a terceira ordem da beleza”

[...] que forma não apenas o que chamamos meramente formas, mas até mesmo as formas que formam. Pois somos nós mesmos notáveis arquitetos da matéria, e podemos exhibir corpos sem vida que foram postos em uma forma, e moldados¹⁰ por nossas próprias mãos; mas aquilo que molda até as mentes mesmas contém em si todas as belezas moldadas por nossas mentes, e é, conseqüentemente, o princípio, origem e fonte de toda beleza. [...] O que quer que apareça em nossa segunda ordem das formas, ou o que quer que seja derivado ou produzido a partir disso, tudo isso está eminentemente, principalmente e originalmente nessa última ordem da beleza suprema e soberana. [...] Logo a arquitetura, a música e tudo aquilo que for invenção humana deixa-se resolver nessa última ordem (SHAFTESBURY, 1738, p. 228-229).

Com a expressão de Schiller, uma série similar de pensamentos exerceu fundamental influência sobre as concepções de beleza desenvolvidas dentro do Idealismo Alemão:

[...] esse *conceito racional puro de beleza* – já que não pode ser extraído de nenhum caso real, mas antes confirma e orienta nosso juízo em cada caso real – teria de poder ser procurado pela via da abstração e deduzido da possibilidade da natureza sensível-racional; numa palavra: a beleza teria de poder ser mostrada como uma condição necessária da humanidade. [...] [A beleza torna] o homem um todo perfeito em si mesmo (SCHILLER, 2002, p. 56, p. 88).

¹⁰ N.T.: No original, *fashioned*.

Para Schiller, a beleza, o jogo ou a arte (ele usa as palavras, sem cerimônia, de modo quase intercambiável) realiza o processo de integrar ou tornar compatíveis o natural e o espiritual, ou o sensível e o racional. Apenas nesse estado de integração nós – que existimos simultaneamente em ambos esses níveis – somos livres. Isso é bastante similar à “escada” de Platão: a beleza como um modo de ascender ao abstrato ou espiritual. Mas, embora isso seja às vezes pouco claro, Schiller está mais preocupado em integrar os domínios da natureza e do espírito do que em transcender inteiramente o nível físico da realidade, à *la* Platão. São a beleza e a arte que realizam essa integração.

Dessa e de outras maneiras – incluindo-se a estrutura dialética tripartite dessa concepção – Schiller antecipa notadamente Hegel, que escreve o que se segue:

O conceito filosófico do belo, para apenas indicar previamente sua verdadeira natureza, deve conter em si mesmo mediados os dois extremos indicados [o ideal e o empírico], na medida em que reúne a universalidade metafísica com a determinidade da particularidade real. (HEGEL, 2001, p. 45).

A beleza, poderíamos dizer, ou ao menos a beleza artística, é uma rota do sensível e particular para o Absoluto e para a liberdade, da finitude para a infinitude, formulações que, embora influenciadas por Schiller, remetem notadamente a Shaftesbury, Plotino e Platão.

Tanto Hegel quanto Shaftesbury, que associam a beleza e a arte com a mente e o espírito, sustentam que a beleza da arte é superior à da natureza porque, como afirma Hegel (2001, p. 28) “a beleza artística é a beleza **nascida e renascida do espírito**”. Ou seja, o mundo natural nasce de Deus, mas a beleza da arte transforma novamente aquele material com o espírito do artista. Essa ideia atinge seu apogeu em Benedetto Croce, que chega quase a negar que a natureza possa de algum modo ser bela, afirmando, ao menos, que a beleza da natureza é reflexo da beleza da arte. “O sentido real de ‘beleza natural’ é que, pelo efeito que exercem sobre alguém, certas pessoas, coisas, lugares são comparáveis à poesia, à pintura, à escultura e às outras artes” (CROCE, 1928, p. 230).

2.3 Amor e Anseio

Expressando uma tradição antiga, Edmund Burke escreve que “por beleza entendo aquela qualidade, ou aquelas qualidades dos corpos em virtude das quais eles despertam amor ou alguma paixão semelhante” (Burke 1993, 99). Como vimos, em quase todas as abordagens da beleza, mesmo naquelas mais aparentemente objetivas ou objetivamente orientadas, há um momento no qual são enfatizadas as qualidades subjetivas da sua experiência: rapsodicamente, talvez, ou em termos de prazer ou **ataraxia**, como em Schopenhauer. Por exemplo, já vimos que Plotino, para quem a beleza certamente não é subjetiva, descreve extaticamente essa experiência. Na tradição idealista, a alma humana como que reconhece na beleza a sua verdadeira origem e destino. Entre os gregos, a conexão da beleza com o amor é proverbial desde os primeiros mitos, e Afrodite, a deusa do amor, venceu o julgamento de Páris prometendo-lhe a mulher mais bela do mundo.

Há uma conexão histórica entre as explicações idealistas da beleza e aquelas que a conectam com o amor e o anseio, embora não pareça haver nenhuma implicação para qualquer um dos lados. Temos o famoso fragmento 16 de Safo: “Uns dirão que é a hoste de cavaleiros; outros, que é armada que sobre a terra negra é o que é mais belo, mas eu direi: é aquilo que se ama” (SAFO, 2014, p. 339) (Com efeito, no *Fedro* 235c¹¹ Sócrates parece fazer deferência à “bela Safo” que teria possuído discernimento maior do que o seu sobre o amor [PLATÃO, 2000, p. 32]).

As discussões de Platão sobre a beleza, no *Banquete* e no *Fedro*, ocorrem no contexto do tema do amor erótico. No primeiro, o amor é representado como “filho” da pobreza e da abundância. “[...] E longe está de ser delicado e belo, como a maioria imagina, mas é duro, seco, descalço e sem lar [...]” (PLATÃO, 1972, p. 41 [Banquete 203b–d]). O amor é representado como uma falta ou ausência que busca sua própria satisfação na beleza: uma imagem da mortalidade como anseio infinito. O amor sempre está em um estado de falta e, portanto, de desejo: o desejo de possuir o belo. Então, se esse estado de anseio infinito pudesse ser orientado para a verdade, teríamos um caminho para a sabedoria. Essa ideia básica foi retomada muitas vezes – pelos românticos, por exemplo. Ela alimentou o culto do amor idealizado ou cortês através da Idade Média, no qual o amado se tornava símbolo do infinito.

¹¹ N.T.: O original informava que a passagem se encontra em 236c, e não em 235c, como é o correto.

Trabalhos recentes sobre a teoria da beleza reavivaram essa ideia e, afastando-se do prazer, voltaram-se para o amor ou o anseio (que não são, necessariamente, experiências inteiramente prazerosas) como o correlato experiencial da beleza. Tanto Sartwell quanto Nehamas utilizam o fragmento 16 de Safo como epígrafe. Sartwell define a beleza como “o objeto do anseio” e caracteriza o anseio como um desejo intenso e não satisfeito – chamado de a condição fundamental de um ser finito no tempo, pois nele sempre estamos no processo de perder o que quer que tenhamos, portanto irremediavelmente em estado de anseio. E Nehamas escreve:

Penso na beleza como emblema daquilo que nos falta, a marca de uma arte que fala para nosso desejo. [...] As coisas belas não pairam indiferentes, antes dirigem a nossa atenção e nosso desejo para tudo o mais que temos de aprender ou adquirir para compreender e possuir, e animam¹² o sentido de vida, dando-lhe novo formato e direção (NEHAMAS, 2007, p. 77).

2.4 Concepções hedonistas

Pensadores do século XVIII – muitos deles orientados para o empirismo – explicaram a beleza em termos de prazer. O historiador italiano Ludovico Antonio Muratori, por exemplo, afirma, em uma formulação bastante típica, que “por *beleza* entendemos, em geral, qualquer coisa que deleita, apraz e arrebatava ao ser vista, ouvida ou compreendida, causando sensações agradáveis dentro de nós” (*vide* CARRITT, 1931, p. 60). Em Hutcheson, não está claro se devemos conceber a beleza primariamente em termos de elementos formais clássicos ou em termos da resposta prazerosa do espectador. Ele inicia a *Investigação sobre a origem das nossas ideias de beleza e virtude* com uma discussão do prazer, e parece afirmar que os objetos que instanciam sua “razão composta de uniformidade e variedade” são especial ou necessariamente capazes de produzir prazer:

¹² N.T.: No original, *quicken*.

O único Prazer dos sentidos que nossos Filósofos parecem considerar é aquele que acompanha as Ideias simples da Sensação. Mas há Prazeres amplamente maiores naquelas Ideias complexas de objetos que ganham os Nomes de Belo, Regular, Harmonioso. Assim, todos reconhecem ser mais deleitados com uma linda¹³ Face, uma Imagem justa, do que com a Visão de qualquer Cor, fosse tão forte e viva quanto possível; e ter mais prazer com uma Perspectiva do Sol surgindo entre Nuvens imóveis, e colorindo suas Bordas; com um Hemisfério estrelado, uma linda Paisagem, um Edifício regular, do que com um claro Céu azul, um Mar plano¹⁴, ou uma grande Planície aberta que não é diversificada por Bosques, Colinas, Águas, Edifícios. E mesmo essas últimas Manifestações não são exatamente simples. Assim, na Música o Prazer de uma linda Composição é incomparavelmente maior do que o de uma única Nota, não importa o quanto ela seja doce, ampla ou crescente (HUTCHESON, 1725, p. 22).

Adiante, descrevendo “a beleza original ou absoluta”, Hutcheson o faz, como vimos, em termos das qualidades da coisa bela; mas, ao longo disso, ele insiste que a beleza é centrada na experiência humana do prazer. É evidente, entretanto, que a ideia de prazer poderia ser separada de suas preferências estéticas particulares, as quais estão dispostas de modo precisamente oposto às de Plotino, por exemplo. Que tenhamos (se esse for o caso) prazer com um edifício simétrico em lugar de um assimétrico é contingente; mas parece, de acordo com Hutcheson, necessário que a beleza esteja conectada ao prazer. E o prazer que é o lócus da própria beleza tem por objeto ideias em lugar de coisas.

No *Tratado da natureza humana*, Hume escreve no mesmo filão:

¹³ N.T.: No original, *fine*.

¹⁴ N.T.: No original, *smooth*.

A beleza é uma ordenação e estrutura tal das partes que, pela constituição primitiva de nossa natureza, pelo costume, ou ainda pelo capricho, é capaz de dar prazer e satisfação à alma. [...] O prazer e o desprazer, portanto, não são apenas os concomitantes necessários da beleza e da deformidade, mas constituem sua essência mesma (HUME, 2000, p. 333).

Embora pareça ambíguo se a beleza está, com isso, sendo localizada no prazer ou na impressão ou ideia que o causa, Hume logo começa a falar sobre o “sentimento de beleza”, onde sentimento é, grosso modo, uma resposta prazerosa ou dolorosa a impressões ou ideias, ainda que a beleza seja uma questão de prazeres cultivados ou delicados. Com efeito, à época da terceira crítica de Kant, e por talvez dois séculos a seguir, a conexão direta entre a beleza e o prazer é tomada como um lugar comum, a ponto de os autores frequentemente identificarem a beleza a uma certa espécie de prazer. Acenando ainda na direção do objeto ou experiência que causa o prazer, Santayana, por exemplo, identifica enfaticamente, como vimos, a beleza como uma certa espécie de prazer.

Um resultado dessa abordagem para a beleza – ou talvez uma expressão extrema dessa orientação – é a afirmação dos positivistas de que palavras tais como “beleza” são sem sentido, ou sem conteúdo cognitivo, ou meras expressões de aprovação subjetiva. Mal haviam declarado que a beleza era uma questão de sentimento ou prazer, e portanto subjetiva, Hume e Kant já estavam buscando remediar essa ferroadada, em grande medida enfatizando o consenso crítico. Mas, uma vez feita essa concessão fundamental, qualquer consenso se torna contingente. Outra maneira de formular isso é que, para certos pensadores posteriores a Hume e Kant, parece não haver **razões** para preferir o consenso em lugar de afirmar o dissenso. A. J. Ayer escreve:

Vocábulos estéticos como “bonito” e “hediondo” são utilizados [...] não para formular enunciados factuais, mas simplesmente para exprimir certos sentimentos e evocar uma determinada reacção. Daí resulta que [...] não faz sentido atribuir validade objetiva aos juízos estéticos, nem há qualquer possibilidade de discutir sobre questões de valor em estética [...] (AYER, 1991, p. 99).

Todas as reivindicações de sentido ou dizem respeito ao sentido dos termos ou são empíricas, caso em que têm sentido porque observações poderiam confirmá-las ou refutá-las. “Aquela canção é bela” não possui nenhum dos dois status, portanto nenhum conteúdo, conceitual ou empírico. Ela meramente expressa uma atitude positiva de um espectador particular; é uma expressão de prazer, como um suspiro de satisfação. A questão da beleza não é uma questão genuína, e podemos com segurança deixá-la para trás ou em seu lugar. Foi o que fez a maior parte dos filósofos do século XX.

2.5 Uso e inutilidade

Filósofos da tradição kantiana identificam a experiência da beleza com prazer desinteressado, distanciamento psicológico e coisas como tais, e contrastam o estético com o prático. “Gosto é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante uma complacência ou descomplacência independente de todo interesse. O objeto de tal complacência chama-se belo” (KANT, 1995, p. 55). Edward Bullough distingue o belo do meramente agradável porque o primeiro exige um distanciamento de preocupações práticas: “Produz-se o distanciamento no primeiro caso colocando o fenômeno, por assim dizer, fora de uso para nosso eu prático, efetivo; permitindo que ele permaneça fora do contexto de nossos fins e necessidades pessoais” (BULLOUGH, 1912, p. 244).

Por outro lado, muitos filósofos caminharam na direção oposta, identificando a beleza com a adequação ao uso. “Beleza” talvez seja um dos poucos termos que poderiam sustentar com plausibilidade interpretações tão inteiramente opostas.

De acordo com Diógenes Laércio, o hedonista antigo Aristipos de Cirene abordara o problema de modo bastante direto.

“Então uma mulher bela será útil enquanto for bela, e um menino e um jovem serão úteis enquanto forem belos?” “Sim.” “São úteis, então, para uma união?” “Sim.” Admitidas essas premissas, impunha-se a conclusão: “Então, se alguém se entrega ao coito enquanto é útil, não erra, nem errará se ceder à beleza enquanto é útil.” (DIÓGENES LAÉRCIO, 1987, p. 71).

Em certa medida, Aristípos é representado como uma paródia: como o pior dos sofistas, embora supostamente discípulo de Sócrates. Entretanto, a ideia da beleza como adequação ao uso encontra expressão em vários pensadores. O *Memoráveis*, de Xenofonte, põe essa visão nos lábios de Sócrates, tendo Aristípos por interlocutor:

[Sócrates] – [...] e nesses mesmos aspectos todas as coisas que os homens utilizam são consideradas belas e boas, nas situações para as quais são úteis.

[Aristípos] – Então um cesto para transportar esterco também é *belo*?

– Sim, por Zeus, e um escudo de ouro pode ser feio. Depende de o primeiro estar bem concebido para a finalidade a que se destina e o segundo não. (X., *Mem.*, Livro III, 8).

Berkeley expressa visão semelhante em seu diálogo Alcífron, embora parta de uma concepção hedonista: “Todos sabem que a beleza é aquilo que apraz” (BERKELEY, 1732, p. 174; *vide* CARRITT, 1931, p. 75). Mas ela apraz por razões de utilidade. Assim, como sugere Xenofonte, segundo esse ponto de vista as coisas são belas apenas em relação aos usos para os quais foram intentadas ou para os quais são efetivamente aplicadas. As proporções próprias de um objeto dependem de que tipo de objeto se trata e, mais uma vez, um belo boi seria um cavalo feio. “As partes, portanto, nas verdadeiras proporções têm de ser relacionadas, e ajustadas umas às outras, de modo a melhor contribuírem para o uso e operação do todo” (BERKELEY, 1732, p. 174-175, *vide* CARRITT, 1931, p. 76). Um resultado disso é que, embora a beleza permaneça ligada ao prazer, ela não é uma experiência sensível imediata, requerendo, antes, de modo essencial, inteligência e atividade prática: é preciso saber o uso de alguma coisa, e avaliar a sua adequação àquele uso.

Essa abordagem da beleza é frequentemente utilizada, por exemplo, para criticar a distinção entre a bela arte e o ofício, evitando o mero filistinismo ao enriquecer o conceito de “uso” de modo que ele abranja não apenas realizar uma tarefa prática, mas também realizá-la especialmente bem ou com especial satisfação. Ananda Coomaraswamy, estudiosa cingalesa das artes indianas e da Europa

medieval, acrescenta que uma bela obra da arte ou do ofício¹⁵ expressa e serve o seu propósito.

Uma catedral não é, enquanto tal, mais bela do que um avião, [...] um hino do que uma equação matemática. [...] Uma espada bem feita não é mais bela do que um bisturi bem feito, embora uma seja feita para abater, o outro para curar. Obras de arte só são boas ou ruins, belas ou feias, em si mesmas na medida em que são ou não são bem feitas, ou verdadeiramente feitas, ou seja, se expressam ou não, ou se servem ou não a seus propósitos (COOMARASWAMY, 1977, p. 75).

Em seu livro *Beauty* (2009), Roger Scruton retorna a um kantismo modificado em relação tanto ao belo quanto ao sublime, enriquecido com muitos e variados exemplos. “Dizemos que algo é belo quando retiramos comprazimento da sua contemplação enquanto objecto individual, pelo que ele é, e na forma com que se apresenta” (SCRUTON, 2009, p. 35).

Malgrado o pano de fundo kantiano, Scruton, como Sartwell e Nehamas, coloca em questão a distinção subjetivo/objetivo, comparando a experiência da beleza com um beijo. Beijar alguém que amamos não é meramente colocar uma parte do corpo sobre a outra, “é um movimento de um eu para outro eu e o **chamamento** do outro à superfície do seu ser” (SCRUTON, 2009, p. 52).

Referências

- AQUINO. T. de. **Suma Teológica**. Volume I. Carlos Josaphat Pinto de Oliveira (org.). São Paulo: Loyola, 2001.
- AUGUSTINE. **Earlier Writings**. J.H. Burleigh (ed.). New York: WJK Publishing, 1953.

¹⁵ N.T.: No original, *craft*. O termo designa uma espécie mais abrangente de produção, que inclui objetos de arte mas também artigos artesanais, manufaturados, instrumentos, procedimentos, etc. Optou-se por “ofício”, que parece capturar melhor essa riqueza semântica em português do que, por exemplo, “manufatura” ou “artesanato”.

- ARISTÓTELES. **Metafísica**. Tradução de Miguel Reale Jr. São Paulo: Loyola, 2002.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. Rio de Janeiro: Editora 34, 2015.
- AYER, A. J. **Linguagem, verdade e lógica**. Tradução de Anabela Mirante. Lisboa: Presença, 1991.
- BELL, C. **Art**. London: Chatto & Windus, 1914.
- BERKELEY, B. G. **Alciphron**: or, The Minute Philosopher. London: Tonson and Co., 1732.
- BULLOUGH, E. 'Psychical Distance' as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle. *British Journal of Psychology*, v. 5. Widely anthologized, 1912. *In*: CAHN, S.; MESKIN, A. **Aesthetics**: A Comprehensive Anthology. Malden, MA: Blackwell, 2008.
- BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Unicamp, 1993.
- CARRITT, E. F. **Philosophies of Beauty**. London: Oxford University Press, 1931.
- COOMARASWAMY, A. **Traditional Art and Symbolism**. Princeton: Bollingen, 1977. (Selected Papers, v. 1).
- CROCE, B. **Aesthetica in Nunc**. *In*: SPRIGGE, C. (ed.). **Philosophy, Poetry, History**. London: Oxford University Press, 1966.
- DANTO, A. **O abuso da beleza**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- DIÓGENES LAÉRCIO. **Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres**. Tradução de Mário da Gama Cury. Brasília: UnB, 1987.
- ECO, U. **Arte e beleza na estética medieval**. Tradução de Mário Sabino. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2010.
- HANSLICK, E. **Do belo musical**. Tradução de Arthur Mourão. Covilhã: Lusofia, 2011.
- HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética**. Volume I. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EdUSP, 2001.
- HUME, D. Do padrão do gosto. Tradução de Luciano Trigo. *In*: DUARTE, R. (org.). **O belo autônomo**: Textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 91-113.
- HUME, D. **Tratado da natureza humana**. Tradução de Déborah Danowski. São Paulo: Unesp, 2000.
- HUTCHESON, F. **An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue**. Indianapolis: Liberty Fund, 2004.

- KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valério Rodhen e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- KIRWAN, J. **Beauty**. Manchester: Manchester University Press, 1999.
- MOORE, G. E. **Principia Ethica**. Tradução de Maria Manuela Rocheta Santos e Isabel Pedro dos Santos. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1999.
- MOTHERSILL, M. **Beauty Restored**. Oxford: Clarendon, 1984.
- NEHAMAS, A. **Only a Promise of Happiness: The Place of Beauty in a World of Art**. Princeton: Princeton University Press, 2007.
- PLATÃO. **O banquete**. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1972. (Coleção Os Pensadores).
- PLATÃO. **Fedro, ou da beleza**. Tradução de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães, 2000.
- PLOTINO, *Enéadas I, II, III*. Tradução de José Carlos Baracat Júnior. Tese de Doutorado em Linguística), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2006.
- POLLITT, J. J. **The Ancient View of Greek Art**, New Haven: Yale University Press, 1974.
- PSEUDO-DIONYSIUS. **Works of Dionysius the Areopagite**. Translated by John Parker, London: James Parker and Co., 1897.
- SANTAYANA, G. **O sentimento da beleza**. Tradução de Nilton Ribeiro. Curitiba: Danúbio, 2018.
- SAFO. Nove poemas de Safo. Tradução de Carlos Leonardo Bonturim Antunes. **Hypnos**, v. 33, n. 2, São Paulo, 2014, p. 336-342.
- SARTWELL, C. **Six Names of Beauty**. New York: Routledge, 2004.
- SCHILLER, F. **A educação estética do homem em uma série de Cartas**. Tradução de Roberto Schwarz, Márcio Suzuki, trad., São Paulo: Iluminuras, 2002.
- SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e representação**. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2015.
- SCRUTON, R. **Beleza**. Tradução de Carlos Marques. Lisboa: Guerra & Paz, 2009.
- SHAFTESBURY, A. A. C. *The Moralists, a Philosophical Rhapsody*. In: SHAFTESBURY, A. A. C. **Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times**. Indianapolis: Liberty Fund, 2001.
- VITRÚVIO. **Tratado de arquitetura**. Tradução de M. Justini Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- WÖLFFLIN, H. **Conceitos fundamentais da história da arte**. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- XENOFONTE. **Memoráveis**. Tradução de Ana Elias Pinheiro. Coimbra: Annablume; Universidade de Coimbra, 2009.

(II) O conceito de Estética*

James Shelley

Tradução: Fernanda Proença (UFMG)

Revisão: Juliana Froehlich (UAntwerpen)

Introduzido no léxico filosófico durante o século XVIII, o termo **estética** passou a designar, entre outras coisas, um tipo de objeto, um tipo de juízo, um tipo de atitude, um tipo de experiência e um tipo de valor. Em sua maioria, as teorias estéticas debatem questões particulares a uma ou outra das seguintes designações: se obras de arte são, necessariamente, objetos estéticos; como conciliar as supostas bases perceptivas do juízo estético com o fato de fazermos uso de razões para justificá-los; qual a melhor maneira de abordar o contraste fugidio entre atitude estética e atitude prática; se devemos definir experiência estética de acordo com seu conteúdo fenomenológico ou representacional; qual a melhor maneira de entender a relação entre valor estético e experiência estética. Mas, recentemente, questões de natureza mais geral vêm emergindo, e estas tendem a apresentar certo

*SHELLEY, J. The Concept of the Aesthetic. In: ZALTA, E. N. (ed.). **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. Winter Edition. Stanford, CA: The Metaphysics Research Lab, 2020. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/win2020/entries/aesthetic-concept/>. Acesso em: 15 nov. 2021.

The following is the translation of the entry on The Concept of the Aesthetic by James Shelley, in the Stanford Encyclopedia of Philosophy. The translation follows the version of the entry in the SEP's archives at <https://plato.stanford.edu/archives/win2020/entries/aesthetic-concept/>. This translated version may differ from the current version of the entry, which may have been updated since the time of this translation. We'd like to thank the Editors of the Stanford Encyclopedia of Philosophy, mainly Prof. Dr. Edward Zalta, for granting permission to translate and to publish this entry.

ceticismo: se algum uso do termo “estética” pode ser explicado sem recorrer a outro termo; se a concordância quanto a algum uso seria suficiente para fundamentar uma concordância ou discordância teórica significativa; se o termo, em última instância, responde a algum propósito filosófico legítimo que justifique sua inclusão no léxico. O ceticismo expresso em tais questões gerais não encontrou tração até a segunda metade do século XX, e esse fato leva à questão de se (a) o conceito de estética é inerentemente problemático e apenas recentemente conseguimos notar isso ou (b) o conceito é adequado e apenas recentemente nos tornamos confusos o suficiente para imaginar o contrário. Julgar entre essas possibilidades requer um enfoque nas questões estéticas a partir do qual seja possível abarcar tanto as teorizações antigas quanto as atuais.

1. O conceito de gosto

O conceito de estética decorre do conceito de gosto. As razões pelas quais o conceito de gosto exigiu tanta atenção filosófica no decorrer do século XVIII é uma questão complicada, mas algo é claro: a teoria do gosto do século XVIII emergiu, em parte, como resposta ao crescimento do racionalismo, particularmente aplicado ao belo, e ao crescimento do egoísmo, particularmente aplicado à virtude. Contra a posição racionalista sobre o belo, a teoria do gosto do século XVIII defendia que o julgamento sobre o belo seria imediato; contra a posição do egoísmo sobre a virtude, defendia que o prazer do belo seria desinteressado.

1.1 Imediaticidade

O racionalismo atribui à razão os juízos acerca do belo, ou seja, defende que julgamos algo belo através do raciocínio, enquanto raciocínio tipicamente envolve inferência por princípios ou aplicação de conceitos. No início do século XVIII, o racionalismo sobre o belo alcançava o domínio do continente e era levado a extremos por *les géomètres*, um grupo de teóricos literários que pretendia trazer à crítica literária o rigor matemático que Descartes trouxera à física.

Como um desses teóricos colocou:

A maneira de pensar sobre o problema da literatura é aquela apontada por Descartes como o problema da ciência da física. Um crítico que tenta qualquer outro caminho não é digno de viver no presente século. Não há nada melhor do que a matemática como propedêutica para a crítica literária. (TERRASSON, 1715, p. 65; *apud* WIMSATT; BROOKS, 1957, p. 258).

Foi contra isso, e contra outras formas mais moderadas de racionalismo sobre o belo, que principalmente os filósofos britânicos, que trabalhavam majoritariamente com uma abordagem empirista, começaram a desenvolver teorias do gosto. A ideia fundamental por trás de tais teorias – que podemos chamar de **a tese da imediaticidade** – é a de que juízos acerca do belo não são (ao menos não de maneira canônica) mediados por inferências de princípios ou aplicações de conceitos, mas, antes, têm a mesma imediaticidade que os juízos sensoriais diretos. Essa é a ideia, em outras palavras, de que não raciocinamos para alcançar conclusões sobre a beleza de um objeto, mas sim “degustamos” o que eles são. Aqui temos uma expressão inicial dessa tese, encontrada em *Reflexões críticas sobre poesia, pintura e música*, de Jean-Baptiste Dubos, apresentada pela primeira vez em 1719:

Por acaso raciocinamos para determinar se um ragú é bom ou ruim; e alguma vez já ocorreu a alguém, após ter decidido sobre o princípio geométrico do gosto e definido as qualidades de cada ingrediente que participa na composição de tais receitas, examinar as proporções observadas na mistura, para poder decidir se ela é boa ou ruim? Não, isso nunca foi feito. Nós temos um sentido, que nos foi dado pela natureza, para distinguir se o cozinheiro atuou de acordo com as regras de sua arte. As pessoas provam o ragú e, mesmo desconhecendo essas regras, são capazes de dizer se é bom ou não. O mesmo pode ser dito a respeito das produções da mente e das pinturas feitas para nos agradar e emocionar. (Dubos 1748, vol. II, 238–239)

E, aqui, uma expressão mais tardia, da *Crítica da faculdade de julgar*, de Kant, 1790:

Se alguém me lê uma poesia sua ou me leva a uma representação teatral que ao fim não consiga agradar ao meu gosto, é inútil que para demonstrar a beleza de sua poesia cite Batteux ou Lessing ou outros críticos do gosto ainda mais antigos e mais famosos e todas as regras por eles estabelecidas; [...] eu taparei os ouvidos, fazendo-me de surdo a razões e raciocínios; suporei que aquelas regras dos críticos são falsas [...] antes de aceitar que meu juízo seja determinado por razões demonstrativas *a priori*, pois há de ser um juízo de gosto e não de entendimento ou de razão.¹⁶ (KANT, 1790, p. 165).

Mas a teoria do gosto não teria gozado de seu desenvolvimento no século XVIII, nem continuaria exercendo sua influência hoje, não tivesse sido capaz de responder a uma óbvia objeção racionalista. Há uma ampla diferença – assim diz a objeção – entre julgar a excelência de um guisado e julgar a excelência de um poema ou peça teatral. Frequentemente, poemas e peças teatrais são objetos de grande complexidade. Mas considerar toda essa complexidade exige muito trabalho cognitivo, incluindo a aplicação de conceitos e a elaboração de inferências. O juízo sobre a beleza de poemas e peças é, assim, evidentemente não-imediato e, portanto, não é uma questão de gosto.

A maneira mais comum de responder a essa objeção foi a distinção entre o ato de apreender o objeto em preparação para o juízo deste e o ato de propriamente julgar o objeto já apreendido, e então permitir que aquele, mas não este, seja tão mediado por conceitos e inferências quanto um racionalista poderia desejar. Vejamos Hume, com sua clareza característica:

para preparar o caminho para um tal sentimento e prover um discernimento apropriado de seu objeto, é frequentemente necessário precedê-lo de muitos raciocínios, traçar distinções sutis, extrair conclusões

¹⁶ N.T.: Tradução retirada da edição brasileira: KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Trad. Daniela Botelho B. Guedes. São Paulo: Editora Ícone, 2009, pp. 133-134.

corretas, efetuar comparações distantes, examinar relações complexas, e estabelecer e verificar fatos gerais. Alguns tipos de beleza, especialmente a das espécies naturais, impõem-se a nosso afeto e aprovação desde a primeira vista, e se não produzem esse efeito é impossível que qualquer raciocínio consiga corrigir essa insuficiência ou adaptá-las melhor ao nosso gosto e sentimento. Mas em muitas espécies de beleza, particularmente no caso das belas-artes, é preciso empregar muito raciocínio para experimentar o sentimento adequado.¹⁷ (HUME, 1751, seção I)

Hume, tal como Shaftesbury e Hutcheson, antes dele, e Reid, depois dele (COOPER, 1711, p. 17, p. 231; HUTCHESON 1725, p. 16-24; REID 1785, p. 760-761), tomava a faculdade de julgar como um tipo de “sentido interno”. Diferente dos cinco sentidos “externos” ou “diretos”, o sentido “interno” (ou “reflexivo”, ou “secundário”) é aquele que depende, para seus objetos, da operação anterior de alguma outra faculdade mental, ou faculdades mentais. Reid caracteriza essa descrição conforme segue:

Em um objeto, beleza ou deformidade resultam de sua natureza ou estrutura. Portanto, para perceber o belo, devemos perceber a natureza ou estrutura da qual ele resulta. Nisso o sentimento interno difere do externo. Nossos sentidos externos podem descobrir qualidades que não dependem de percepções anteriores [...] Mas é impossível perceber a beleza de um objeto sem perceber o objeto ou, ao menos, concebê-lo. (REID, 1785, p. 760-761)

Devido às naturezas ou estruturas altamente complexas de muitos objetos belos, será necessária uma participação da razão na percepção destes. Mas perceber a natureza ou a estrutura de um objeto é uma coisa. Perceber sua beleza é outra.

¹⁷ N.T.: Tradução retirada da edição brasileira: HUME, D. **Investigações sobre o entendimento humano e Sobre os princípios da moral**. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Editora Unesp, 2004, p. 229-230.

1.2. Desinteresse

O egoísmo da virtude é a visão segundo a qual julgar virtuosa uma ação ou qualidade é sentir prazer nela, por acreditar que ela servirá a algum interesse próprio. Seu centro é a visão hobbesiana – ainda muito presente nas mentes do início do século XVIII – segundo a qual julgar virtuosa uma ação ou qualidade é sentir prazer por acreditar que ela promove a segurança daquele que julga. Contra o egoísmo hobbesiano, muitos moralistas britânicos – principalmente Shaftesbury, Hutcheson e Hume – argumentaram que, enquanto um juízo de virtude é uma questão de sentir prazer em resposta a uma ação ou qualidade, este prazer é desinteressado, o que significa que não é de interesse pessoal (COOPER, 1711, p. 220-223; HUTCHESON, 1725, p. 9, p. 25-26; HUME, 1751, p. 218-232, 295-302). Um dos argumentos segue, grosso modo, desta forma: se julgamos a virtude por meio de sensações imediatas de prazer, significa que os juízos de virtude são juízos de gosto tanto quanto os juízos acerca do belo. Mas o prazer do belo não é de interesse pessoal: nós julgamos objetos como belos independente de sua serventia a nossos interesses. Mas se o prazer do belo é desinteressado, não há razão para pensarmos que o prazer da virtude também não possa ser (HUTCHESON, 1725, p. 9-10).

A visão do século XVIII, de que juízos de virtude são juízos de gosto, destaca a diferença entre o conceito de gosto do século XVIII e o nosso conceito de estética, uma vez que, para nós, os conceitos de **estética** e de **moral** tendem a oporem-se um ao outro de tal modo que um juízo atribuído a um desses campos inviabiliza sua atribuição ao outro. Kant é o principal responsável por introduzir essa diferença. Ele trouxe a oposição entre o moral e o estético através da re-interpretação do que podemos chamar de **tese do desinteresse** – a tese de que o prazer do belo é desinteressado (*vide* COOPER, 1711, p. 222; HOME, 2005, p. 36-38 sobre a re-interpretação de Kant).

De acordo com Kant, dizer que um prazer é interessado não equivale a dizer que ele é de interesse pessoal no sentido hobbesiano, mas, antes, que ele se relaciona com a faculdade do desejo. O prazer envolvido no juízo acerca de uma ação moralmente boa é interessado pois tal juízo manifesta um desejo de tornar realidade tal ação, de performá-la. Julgar uma ação como moralmente boa é tornar-se consciente do dever individual de performar tal ação, e tornar-se consciente é adquirir o desejo de performá-la. Por outro lado, o prazer envolvido no juízo de um

objeto belo é desinteressado, pois tal julgamento não implica um desejo de realizar nenhuma ação particular. Se podemos dizer que temos uma obrigação com relação às coisas belas, essa obrigação seria suprida no ato de julgá-las esteticamente belas. É isso que Kant pretende quando diz que o juízo de gosto não é prático, mas “meramente contemplativo” (KANT, 1790, p. 95).

Kant colocou o conceito de gosto em oposição ao conceito de moralidade, reorientando a noção de desinteresse, o que está alinhado, de certa forma, com o presente conceito de estética. Mas, se o conceito kantiano de gosto se aproxima do conceito contemporâneo de estética, por que a descontinuidade terminológica? Por que passamos a preferir o termo “estética” ao termo “gosto”? A resposta, não muito interessante, parece ser que preferimos um adjetivo a um substantivo. O termo “estética” deriva do termo grego para percepção sensorial e preserva as implicações de imediaticidade presentes no termo “gosto”. Kant utilizou ambos os termos, porém não de forma equivalente: de acordo com o uso adotado por ele, “estética” é mais amplo e engloba uma classe de juízos que inclui tanto o juízo normativo de gosto quanto o juízo não-normativo – porém igualmente imediato – do agradável. Apesar de Kant não ter sido o primeiro moderno a utilizar “estética” (Baumgarten já utilizara o termo em 1735), o termo se tornou difundido, ainda que rapidamente, apenas após seu emprego na terceira crítica. Ainda assim, o termo que se tornou conhecido não foi exatamente o de Kant, mas uma versão mais restrita segundo a qual “estética” funcionaria simplesmente como um adjetivo correspondente ao substantivo “gosto”. Temos, por exemplo, Coleridge, em 1821, expressando o desejo de que ele “pudesse encontrar uma palavra mais familiar do que ‘estética’ para trabalhos de gosto e crítica”:

Como nosso idioma [...] não contém outro adjetivo *utilizável* para exprimir a co-incidência de forma, sensação e intelecto; aquele algo que, confirmando os sentidos interno e externo, torne-se um novo sentido nele mesmo [...] há razão para esperar que o termo *estética* se torne amplamente utilizado. (COLERIDGE, 1821, p. 254).

A disponibilidade de um adjetivo correspondente a “gosto” permitiu a supressão de uma série de expressões estranhas: as expressões “juízo de gosto”, “sentimento de gosto” e “qualidade de gosto” deram espaço às aparentemente

menos incômodas “juízo estético”, “emoção estética” e “qualidade estética”. No entanto, como o substantivo “gosto” foi sendo suprimido, fomos onerados com expressões talvez igualmente estranhas, incluindo aquela que dá nome a este verbete.

2. O conceito de estética

Muito da história do pensamento mais recente sobre o conceito de estética pode ser tomado como a história do desenvolvimento das teses de imediaticidade e desinteresse.

2.1 Objetos estéticos

O formalismo artístico é a visão segundo a qual as propriedades artisticamente relevantes de uma obra de arte – as propriedades em virtude das quais o objeto é uma obra de arte e também em virtude das quais ele é uma obra boa ou má – são apenas formais, propriedades formais estas que são normalmente entendidas como as propriedades acessíveis pela visão ou pela audição. O formalismo artístico é tido como adepto de ambas as teses de imediaticidade e desinteresse (BINKLEY, 1970, p. 266-267; CARROLL, 2001, p. 20-40). Se aceitarmos que a tese da imediaticidade significa a irrelevância artística de todas as propriedades que requerem o uso da razão para serem apreendidas, e se incluirmos as propriedades representacionais nessa classe, então podemos pensar que a tese da imediaticidade implica o formalismo artístico. Se aceitarmos que a tese do desinteresse significa a irrelevância artística de todas as propriedades de implicação prática, e excluirmos as propriedades representacionais dessa classe, então podemos pensar que a tese do desinteresse implica o formalismo artístico.

Não pretendemos sugerir que a popularidade de que gozou o formalismo artístico no final do século XIX e início do XX deva-se majoritariamente ao desdobramento das teses de imediaticidade ou desinteresse. Os mais influentes defensores do formalismo no referido período eram críticos profissionais e seu formalismo derivava, ao menos parcialmente, dos desenvolvimentos artísticos com os quais se ocupavam. Como crítico, Eduard Hanslick advogava a favor da música pura de Mozart, Beethoven, Schumann e, posteriormente, Brahms, e contra a música dramaticamente impura de Wagner; como teórico, advertia que a música não possui

conteúdo, mas “formas móveis tonais” (HANSLICK, 1986, p. 29). Como crítico, Clive Bell foi um herói para os pós-impressionistas, especialmente Cézanne; como teórico, sustentou que as propriedades formais da pintura – “relações e combinações de linhas e cores” – têm, isoladamente, relevância artística (BELL, 1958, p. 17-18). Como crítico, Clement Greenberg foi o mais hábil defensor do expressionismo abstrato; como teórico, argumentou que a “área própria de competência” da pintura esgotava-se na planicidade, no pigmento e na forma (GREENBERG, 1986, p. 86-87).

Nem todo influente defensor do formalismo foi também um crítico profissional. Monroe Beardsley, que provavelmente ofereceu a mais sofisticada articulação do formalismo, não o foi. Nem Nick Zangwill, que recentemente apresentou uma espirituosa e qualificada defesa de uma versão moderada de formalismo (ZANGWILL, 2001). Se o formalismo sempre foi suficientemente motivado por dados artísticos críticos, quando Arthur Danto demonstrou que os dados não mais o fundamentavam – e talvez nunca o tenham feito –, o apogeu do formalismo chegou ao fim. Inspirado especialmente pelas *Brillo Boxes* de Warhol, que são (mais ou menos) perceptivelmente indistinguíveis das embalagens produzidas pela marca, nas quais as caixas de sabão Brillo eram distribuídas em supermercados, Danto observou que para praticamente qualquer obra de arte é possível imaginar tanto (a) um outro objeto perceptivelmente indiscernível dela mas que não é uma obra de arte, quanto (b) uma outra obra de arte perceptivelmente indiscernível dela mas distinta em valor artístico. A partir dessas observações ele concluiu que a forma sozinha nem produz a obra de arte nem atribui a ela qualquer valor (DANTO, 1981, p. 94-95; 1986, p. 30-31; 1997, p. 91).

Mas Danto adotou a possibilidade de tais perceptividades indiscerníveis mostrarem as limitações não meramente da forma, mas também da estética, e ele o fez sobre o fundamento de que o formal e o estético são coextensivos. Considerando o urinol que Duchamp expôs e um urinol qualquer, perceptivamente indiscernível, Danto sustenta que

[...] a estética não consegue explicar por que um é uma obra de arte e o outro não, uma vez que, para todo propósito prático, eles são esteticamente indiscerníveis: se um é belo, o outro tem de ser belo, já que são visualmente iguais. (DANTO, 2003, 7).

A inferência dos limites do artisticamente estético a partir dos limites do artisticamente formal é apenas tão forte quanto a inferência do formalismo artístico a partir das teses de imediaticidade e desinteresse, e ambas estão sujeitas a questionamentos. A inferência a partir da tese do desinteresse parece se sustentar apenas se aplicada uma noção mais enfática de desinteresse do que aquela que Kant acreditava estar empregando: Kant, vale lembrar, considerava a poesia como a mais elevada das belas artes precisamente devido a sua capacidade de imputar conteúdo representacional na expressão daquilo que ele chamou de “ideias estéticas” (KANT, 1790, p. 191-194). Para um aprofundamento sobre a capacidade da estética kantiana de abarcar a arte conceitual, confira Costello (2008; 2013). A inferência a partir da tese da imediaticidade parece sustentar-se apenas se aplicada uma noção mais enfática de desinteresse do que aquela que Hume, por exemplo, acredita estar defendendo quando ele declara (em uma passagem citada na seção 1.1) que “em muitas espécies de beleza, particularmente no caso das belas-artes, é preciso empregar muito raciocínio para experimentar o sentimento adequado”¹⁸ (HUME, 1751, p. 173). É possível que o formalismo artístico traga resultados se levarmos as tendências implícitas nas teses de imediaticidade e desinteresse a extremos. É possível que a história da estética, desde o século XVII até meados do século XX, seja majoritariamente a história da incitação dessas duas tendências a extremos. Daí não se segue que essas tendências devam ser assim destacadas.

Consideremos as *Brillo Boxes* de Warhol. Danto está correto ao afirmar que os teóricos do gosto do século XVIII não saberiam como considerá-la uma obra de arte. Mas isso se deve ao fato dos teóricos do gosto do século XVIII terem vivido no século XVIII, sendo, portanto, incapazes de situar aquela obra no contexto histórico-artístico do século XX, e não porque o tipo de teoria que possuíam os proibissem de situar uma obra em seu contexto histórico-artístico. Quando Hume, por exemplo, observa que artistas endereçam suas obras a audiências particulares e historicamente situadas, e que, portanto, o crítico “deve colocar-se na mesma situação que o público” ao qual a obra é destinada (HUME, 1757, p. 239), ele está concedendo que obras de arte são produtos culturais e que as propriedades que as obras têm, enquanto produtos culturais que elas são, estão entre os “ingredientes

¹⁸ N.T.: Tradução retirada da edição brasileira: HUME, D. **Investigações sobre o entendimento humano e Sobre os princípios da moral**. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Editora Unesp, 2004, p. 230.

da composição” que o crítico deve captar para acessar o sentimento adequado. Também não parece haver nada na conceitualidade célebre das *Brillo Boxes*, nem em nenhuma obra conceitual, que devesse fazer o teórico do século XVIII hesitar. Francis Hutcheson (1725, p. 36-41) afigura que teoremas matemáticos e científicos são objetos de gosto. Alexander Gerard defende que descobertas científicas e teorias filosóficas são objetos de gosto (GERARD, 1757, p. 6). Nenhum dos dois defende suas afirmações. Ambos tomam como senso comum que objetos do intelecto possam ser objetos de gosto tão prontamente quanto os objetos da visão e da audição. Por que deveriam os teóricos atuais da estética discordar disso? Se um objeto é conceitual na natureza, apreender sua natureza requererá trabalho intelectual. Se apreender a natureza conceitual de um objeto requer situá-lo histórica e artisticamente, então o trabalho intelectual requerido para apreender sua natureza incluirá situá-lo histórica e artisticamente. Mas – como defendem Hume e Reid (*vide* seção 1.1) –, apreender a natureza de um objeto em preparação para seu julgamento estético é uma coisa; julgar esteticamente o objeto após sua apreensão, é outra.

Ainda que Danto tenha sido o mais influente e persistente crítico do formalismo, suas críticas não são mais decisivas que aquelas apresentadas por Kendall Walton, em seu ensaio “Categorias da arte”. O argumento anti-formalista de Walton articula-se sobre duas teses principais, uma psicológica e outra filosófica. De acordo com a tese psicológica, as propriedades estéticas que percebemos em uma obra dependem das categorias às quais percebemos a obra como pertencente. Percebido como pertencente à categoria de pintura, a *Guernica* de Picasso será percebida como “violenta, dinâmica, vital, perturbadora” (WALTON, 1970, p. 347). Mas, percebida como pertencente à categoria de “guernicas” – na qual guernicas são obras com “superfícies com as cores e formas da *Guernica* de Picasso, mas moldadas para projetarem-se da parede como mapas de relevo de diferentes terrenos” – a *Guernica* de Picasso será percebida não como violenta e dinâmica, mas como “fria, severa, sem vida, ou serena e respeitosa, ou, talvez, insossa, sem graça, enfadonha” (WALTON, 1970, p. 347). Que a *Guernica* de Picasso possa ser percebida tanto como violenta e dinâmica quanto como não violenta e não dinâmica pode sugerir que não se pode determinar se ela é de fato violenta e dinâmica. Mas essa implicação se baseia apenas na suposição de que não há informação quanto a qual categoria a *Guernica* de Picasso pertence de fato, e essa suposição parece ser falsa, uma vez que Picasso pretendia que a *Guernica* fosse uma pintura, e não uma guernica, e que a categoria de pintura já estava bem estabelecida na sociedade em que Picasso a produziu, enquanto a categoria de guernica, não. Daí a tese

filosófica segundo a qual as propriedades estéticas que uma obra de fato tem são aquelas que lhe são atribuídas quando ela é percebida como parte de uma categoria (ou categorias) a que ela de fato pertence. Uma vez que as propriedades relativas ao fato de ter sido concebida para ser uma pintura e criada em uma sociedade na qual a pintura é uma categoria bem estabelecida são artisticamente relevantes, porém, não apreensíveis apenas olhando (ou ouvindo) a obra, parece que o formalismo artístico não pode ser verdadeiro. “Eu não nego,” Walton conclui, “que pinturas e sonatas devem ser julgadas unicamente naquilo que pode ser visto ou ouvido nelas – quando são percebidas corretamente. Mas examinar uma obra com os cinco sentidos pode não revelar nem como ela deve ser corretamente percebida, nem como percebê-la dessa maneira” (WALTON, 1970, p. 367).

Mas, se não podemos julgar as propriedades estéticas de pinturas ou sonatas sem consultar as intenções e a sociedade do artista que as criou, qual é o caso para as propriedades estéticas de itens naturais? Com respeito a estes, pode parecer que não há nada a se consultar exceto a maneira como eles se apresentam e soam, de modo que um formalismo estético da natureza deve ser verdadeiro. Allen Carlson, figura central no campo florescente da estética da natureza, argumenta contra essa aparência. Carlson observa que a tese psicológica de Walton é facilmente transferível de obras de arte para itens naturais: que nós percebamos pôneis Shetland como bonitos e charmosos e os cavalos Clydesdales como robustos certamente deve-se à nossa percepção deles como pertencentes à categoria de cavalos (CARLSON, 1981, p. 19). Ele também defende que a tese filosófica é transferível: baleias realmente têm as propriedades estéticas que percebemos nelas quando as percebemos como mamíferos, mas não têm de fato propriedades estéticas contrastantes que poderíamos notar se as percebêssemos como peixes. Se nos perguntarmos o que determina a qual categoria ou categorias itens naturais de fato pertencem, a resposta, de acordo com Carlson, é a história natural deles conforme descoberta pela ciência natural (CARLSON, 1981, p. 21-22). Na medida em que a história natural de um item natural tende a não ser acessível pela mera visão ou audição, o formalismo é tão não-verdadeiro para itens naturais quanto para obras de arte.

A afirmação de que a tese psicológica de Walton seja transferível para itens naturais tem sido amplamente aceita, tendo, de fato, sido antecipada, como admite Carlson, por Ronald Hepburn (1966; 1968). A afirmação de que a tese filosófica de Walton seja transferível para itens naturais provou-se mais controversa. Carlson está certamente correto que juízos estéticos sobre itens naturais tendem a ser equivocados na medida em que o resultado da percepção desses itens como

pertencentes a categorias a que eles não pertencem, e na medida em que determinar as categorias a que de fato pertencem requer investigação científica, parece suficiente para anular a plausibilidade de um formalismo veemente sobre a natureza. Confirma Carlson (1979) para objeções independentes a tal formalismo. Carlson, no entanto, também deseja estabelecer que juízos estéticos sobre itens naturais têm a mesma objetividade que juízos sobre obras de arte, e é controverso se a afirmação da tese filosófica de Walton é suficientemente transferível para sustentar tal afirmação.

Uma dificuldade, levantada por Malcom Budd (2002; 2003) e Robert Stecker (1997c), é que, uma vez que há muitas categorias nas quais um dado item natural pode ser corretamente percebido, não fica claro qual seria a categoria correta na qual o item poderia ser percebido como tendo as propriedades estéticas que ele de fato tem. Percebido como pertencendo à categoria de pôneis Shetland, um grande pônei Shetland pode ser percebido como robusto; percebido como pertencente à categoria de cavalos, o mesmo pônei pode ser percebido como gracioso ou charmoso, mas certamente não como robusto. Se o pônei Shetland fosse uma obra de arte, nós poderíamos apelar às intenções (ou à sociedade) de seu criador para determinar qual a categoria correta que fixaria seu caráter estético. Mas, como itens naturais não são criações humanas, eles não nos oferecem uma base para decidirmos entre categorizações igualmente corretas porém esteticamente contrastantes. Por conseguinte, de acordo com Budd, “a apreciação estética da natureza é dotada de uma liberdade negada à apreciação da arte” (BUDD, 2003, p. 34), embora essa seja apenas uma outra maneira de dizer que a apreciação estética é dotada de uma objetividade negada à apreciação da natureza.

2.2 Juízo estético

O debate, no século XVIII, entre racionalistas e teóricos do gosto (ou sentimentalistas) era, principalmente, um debate acerca da tese da imediaticidade, ou seja, sobre se julgamos objetos como belos através da aplicação de princípios de beleza. Não era fundamentalmente um debate sobre a existência de princípios do belo, um assunto sobre o qual teóricos do gosto podem discordar. Kant negou que tais princípios existissem (KANT, 1790, p. 101), mas ambos, Hutcheson e Hume, afirmaram sua existência: eles mantinham que, ainda que os juízos do belo fossem de gosto e não de razão, mesmo assim, ele operava a partir de princípios gerais que poderiam ser descobertos através de investigação empírica (HUTCHESON,

1725, p. 28-35; HUME, 1757, p. 231-233).

É tentador pensar o recente debate na estética entre particularistas e generalistas como uma retomada do debate entre racionalistas e teóricos do gosto do século XVIII. Mas a precisão desse pensamento é difícil de avaliar. Uma das razões é que, frequentemente, é incerto se particularistas e generalistas entendem estar debatendo meramente a existência de princípios estéticos ou debatendo a aplicação destes no juízo estético. Outra razão é que, na medida em que particularistas e generalistas entendem estar debatendo a aplicação de princípios estéticos no juízo estético, é difícil saber o que eles querem dizer por “juízo estético”. Se “estético” ainda carrega a implicação de imediaticidade do século XVIII, então a questão em debate é se o juízo, que é imediato, é imediato. Se “estético” não carrega mais essa implicação, então é difícil saber qual é a questão em debate, pois não fica claro o que poderia ser o juízo estético. É tentador pensar que nós poderíamos simplesmente redefinir “juízo estético” de modo que este refira-se a qualquer juízo no qual uma propriedade estética seja predicada de um objeto. Mas isso requer que sejamos capazes de dizer o que é uma propriedade estética sem fazer referência a sua característica de ser imediatamente apreensível, algo que ninguém parece ter feito. Poderíamos simplesmente redefinir “juízo estético” de modo que este refira-se a qualquer juízo no qual qualquer propriedade pertencente à classe exemplificada pelo belo seja predicada de um objeto. Mas que classe é essa? A classe exemplificada pelo belo é presumidamente infinita e a dificuldade é especificar a classe relevante sem fazer referência à apreensibilidade imediata de seus membros, e isso é o que ninguém parece ter feito.

No entanto, nós devemos esclarecer o debate particularistas/generalistas. Contribuições importantes a esse debate incluem, no lado do particularismo, *Critical Communication* (1949), de Arnold Isenberg, *Aesthetic Concepts*, de Frank Sibley (2001) e *Beauty Restored* (1984), de Mary Mothersill; e, do lado do generalismo, *Aesthetics* (1958) e *On the Generality of Critical Reason* (1962), ambos de Monroe Beardsley, *General Reasons and Criteria in Aesthetics*, de Frank Sibley (2001), *Evaluating Art* (1987), de Georg Dickie, *Replies to Arguments Suggesting that Critics' Strong Evaluations Could not be Soundly Deduced* (1995), de Stephen Davies e *General but Defensible Reasons in Aesthetic Evaluation: The Generalist/Particularist Dispute* (1995), de John Bender. Dentre estes, possivelmente os artigos de Isenberg e Sibley gozaram de maior influência.

Isenberg aceita que apelamos com frequência às características descritíveis das obras para sustentar nosso juízo acerca do valor destas, e ele reconhece que

isso pode fazer parecer como se nós estivéssemos apelando a princípios ao emitirmos esses juízos. Se, para sustentar um juízo favorável a determinada pintura, um crítico apela ao contorno ondulado formado pelas figuras agrupadas no primeiro plano, pode parecer que seu juízo deve envolver um apelo tácito ao princípio de que toda pintura que possua esse contorno será superior. Mas Isenberg argumenta que não pode ser assim, pois ninguém concorda com tal princípio:

Não há, em todo o mundo da crítica, uma única declaração puramente descritiva a respeito de quem está preparado para dizer de antemão “Se isso é verdade, eu irei gostar tanto mais desta obra” (ISENBERG, 1949, p. 338).

Mas, se ao apelarmos às características descritivas de uma obra não estamos admitindo recursos tácitos a princípios que conectam essas características ao valor estético, então o que estamos fazendo? Isenberg acredita que estamos oferecendo “orientações para percepção” da obra pois, ao destacar determinadas características, estamos “estreitando o campo de possibilidades de orientação visual” e, portanto, guiando outros na “discriminação de detalhes, na organização das partes, no agrupamento de objetos discretos em padrões” (Isenberg 1949, 336). Desse modo, fazemos os outros verem o que nós vimos, em vez de levá-los a inferir por princípio o que nós inferimos.

O fato de Sibley abordar variações do particularismo em um artigo e variações do generalismo em outro pode dar a impressão de inconsistência onde, na verdade, não há: de acordo com determinada distinção, Sibley é um tipo de particularista e, de acordo com outra distinção, um generalista. Isenberg, como mencionado, é um particularista no que diz respeito à distinção entre descrições e vereditos, pois ele defende que não há princípios para inferirmos, a partir de descrições neutras de obras, juízos quanto a seu valor geral. O particularismo e o generalismo de Sibley, em contraste, têm a ver com juízos que recaem entre descrições e vereditos. Em relação à distinção entre descrição e um conjunto de juízos intermediários entre descrições e vereditos, Sibley é francamente particularista. Em relação à distinção entre um conjunto de juízos intermediários entre descrições e vereditos, e vereditos, Sibley é um tipo de generalista e descreve a si mesmo como tal.

O generalismo de Sibley, conforme estabelecido em *General Reasons and Criteria in Aesthetics*, começa com a observação de que as propriedades, às quais

recorremos como justificativa para vereditos favoráveis, não são todas descritiva ou valorativamente neutras. Também recorremos a propriedades que são inerentemente positivas, como graça, equilíbrio, intensidade dramática ou comicidade. Dizer que uma propriedade é, inerentemente, positiva não significa dizer que qualquer obra que a contenha será superior, mas sim que sua atribuição implica, simplesmente, uma atribuição de valor. Então, mesmo que uma obra possa ser considerada pior devido a seus elementos cômicos, a mera reivindicação de que uma obra é boa porque o cômico é inteligível – da mesma maneira que a mera reivindicação de que uma obra é boa por ser amarela, ou por durar doze minutos, ou por conter muitos trocadilhos – não é suficiente. Mas, se a mera reivindicação de que uma obra é boa porque é cômica e, portanto, inteligível, então a comicidade seria um critério geral para valor estético e o princípio que a articula seria geralmente verdadeiro. Mas nada disso lança dúvidas sobre a tese da imediatividade, como observa Sibley:

Eu argumentei, em outra ocasião, que não há regras absolutamente seguras de acordo com as quais, referindo-se a qualidades neutras e não-estéticas de coisas, alguém possa inferir que algo é equilibrado, trágico, cômico, alegre e assim por diante. É necessário olhar e ver. Aqui, igualmente mas em um outro nível, estou dizendo que não há regras mecânicas ou procedimentos absolutamente seguros para decidir quais qualidades são na verdade defeitos na obra; é necessário julgar por si mesmo. (SIBLEY, 2001, p. 107-108)

Este “em outra ocasião” mencionado na primeira sentença é do artigo inicial de Sibley *Aesthetic Concepts*, o qual argumenta que a aplicação de conceitos como “equilíbrio”, “trágico”, “cômico” ou “alegre” não é uma questão de determinar se as condições descritivas (ou seja, não-estéticas) para sua aplicação foram contempladas, mas sim uma questão de gosto. Daí que juízos estéticos são imediatos, como os juízos de cor ou sabor:

Vemos que um livro é vermelho olhando-o, da mesma maneira que dizemos que o chá é doce ao prová-lo. Portanto, podemos dizer, também vemos (ou deixamos de ver) que algo é delicado, equilibrado, e coisas afins. Esse tipo de comparação entre o exercício do

gosto e o uso dos cinco sentidos é de fato familiar; nosso uso da palavra “gosto” mostra, nele mesmo, que a comparação é antiga e muito natural (SIBLEY, 2001, p. 13-14).

Mas Sibley reconhece – como fizeram seus antecessores do século XVIII mas não seus contemporâneos formalistas – que diferenças importantes permanecem entre o exercício do gosto e o uso dos cinco sentidos. A central diferença entre elas é que nós oferecemos razões, ou algo como razões, para fundamentar nossos juízos estéticos: ao falar – em particular, ao recorrer às propriedades descritivas das quais dependem as propriedades estéticas – nós justificamos juízos estéticos trazendo outros para verem o que nós vimos (SIBLEY, 2001, p. 14-9).

Não é claro até que ponto Sibley, para além da tentativa de estabelecer que a aplicação de conceitos estéticos não é controlada circunstancialmente, procura também definir o termo “estética” em termos não estéticos. Aparentemente, ele não tem sucesso nessa definição do termo, independentemente de suas intenções. Conceitos estéticos não são os únicos não controlados pelas circunstâncias, como mesmo Sibley reconhece ao compará-los com conceitos de cor. Mas também não há nenhuma razão para pensá-los como os únicos não controlados circunstancialmente ao mesmo tempo em que são portadores de razão, pois podemos argumentar, para dar apenas um exemplo, que conceitos morais também têm ambas essas características. Isolar os requisitos estéticos requer algo mais que imediaticidade, como viu Kant. Requer algo como a noção kantiana de desinteresse, ou pelo menos algo que faça o papel que essa noção desempenha na teoria kantiana.

Dado o grau no qual Kant e Hume continuam a influenciar o pensamento sobre juízo estético (ou, mais amplamente, juízo crítico), e dado o grau no qual Sibley e Isenberg continuam a incentivar essa influência, não surpreende que a tese da imediaticidade seja hoje amplamente difundida. A tese, no entanto, foi atacada, notavelmente por Davies (1990) e Bender (1995). (sobre essa discussão, ver Carroll (2009), que segue de perto Davies (1990) e Dorsch (2013).

Isenberg, lembremos, defende que, se o crítico argumenta pelo seu veredito, sua argumentação deve acontecer da seguinte forma:

1. Obras que têm **p** são melhores por terem **p**.
2. **W** é uma obra de arte por ter **p**.
3. Portanto, **W** é tanto melhor por ter **p**.

Uma vez que o princípio crítico expressado na premissa 1 está aberto a um contraexemplo, não importando qual propriedade substituamos por p , Isenberg conclui que não podemos, de maneira plausível, interpretar que o crítico argumenta por seu veredito. No lugar de defender o princípio expresso na premissa 1, Davies e Bender ambos positivam princípios alternativos, consistentes com o fato de que nenhuma propriedade faz de toda e qualquer obra de arte boa, ação que eles atribuem ao crítico. Davies propõe que interpretemos o crítico como argumentando dedutivamente a partir de princípios relativizados de acordo com os tipos artísticos, ou seja, a partir de princípios que defendem que obras de arte de tipos ou categorias específicos – pinturas do renascimento italiano, sinfonias românticas, filmes hollywoodianos de velho-oeste, etc. – que tenham p sejam melhores por isso (DAVIS, 1990, p. 174). Bender propõe que interpretemos o crítico como argumentando indutivamente a partir de princípios que expressam meras tendências, que se mantêm entre determinadas propriedades e as obras de arte – princípios, em outras palavras, que sustentam que obras de arte que tenham p tendem a ser melhores por isso (BENDER, 1995, p. 386).

Cada proposta tem seus pontos fortes e fracos. Um problema com a abordagem de Bender é que os críticos não parecem exprimir seus vereditos em termos probabilísticos. Se um crítico dissesse que uma obra é provavelmente boa, ou quase certamente boa, ou mesmo que ele tem confiança de que deve ser boa, sua linguagem sugeriria que ele mesmo não experimentou a obra, que talvez ele tenha julgado a obra com base no testemunho de outra pessoa, não sendo ele, portanto, um crítico. Teríamos, assim, boas razões para preferir a abordagem dedutiva de Davies, se tivéssemos boas razões para pensar que relativizar os princípios críticos aos tipos artísticos removeria a ameaça original do contraexemplo. Embora seja evidente que tal relativização reduz o número relativo de contraexemplos, precisamos de uma boa razão para pensar que esse número possa ser reduzido a zero, e Davis não oferece tal razão. A abordagem indutiva de Bender, em contraste, não pode ser refutada por contraexemplo, apenas por contratendência.

Se a argumentação do crítico parte da verdade de um princípio até a verdade de um veredito, como ambos Davis e Bender argumentam, é necessário que ele estabeleça a verdade do princípio antes de estabelecer a verdade do veredito. Como isso seria possível? Parece improvável que a mera reflexão sobre a natureza da arte, ou as naturezas dos tipos de artes, possa oferecer uma lista

relevante de propriedades boas e más. As pesquisas ainda não oferecem um relato promissor de como isso poderia ser feito. A observação parece, portanto, ser a resposta mais promissora. No entanto, dizer que o crítico estabelece a verdade de princípios críticos com base em observações significa dizer que ele estabelece a correlação entre certas obras de arte que ele já classificou como boas e determinadas propriedades que ele já estabeleceu que essas obras devem ter. Mas daí qualquer capacidade de estabelecer que obras são boas, através de inferências a partir de princípios, evidentemente dependerá da capacidade de estabelecer que obras são boas sem tal inferência, e a questão que vem à tona é: por que o crítico preferiria fazer por inferência algo que ele poderia perfeitamente fazer sem esse recurso? A resposta não pode ser que juízos por inferência, com base em princípios, levam a resultados epistemologicamente melhores, pois um princípio baseado em observações não será mais epistemologicamente sólido do que as observações nas quais este se baseia.

Nada disso mostra que juízos estéticos ou críticos não poderiam jamais ser inferidos de princípios. Sugere, no entanto, que tais juízos são principalmente não-inferenciais, que é o que defende a tese da imediaticidade.

2.3 A atitude estética

Os descendentes mais diretos da noção kantiana de desinteresse são as teorias sobre atitude estética que floresceram na primeira metade do século XX. Apesar de Kant ter seguido os ingleses ao aplicar o termo “desinteresse” estritamente ao prazer, a migração do termo para designar atitudes não é difícil de explicar. Para Kant, o prazer envolvido em um juízo de gosto é desinteressado, pois tal juízo não implica uma motivação para fazer algo em particular. Por esse motivo, Kant refere-se ao juízo de gosto como contemplativo, e não prático (KANT, 1790, p. 95). Mas, se o juízo de gosto não é prático, então a atitude que adotamos em relação ao objeto é presumivelmente também não prática: quando julgamos um objeto esteticamente, não estamos preocupados se ou como ele poderia aproximar-nos de nossos objetivos práticos. Portanto, é natural falar sobre nossa atitude em relação ao objeto como desinteressada.

No entanto, dizer que a migração do desinteresse do prazer para atitudes é natural, não é dizer que ela seja sem consequências. Consideremos a diferença entre a teoria estética kantiana, a última grande teoria sobre o gosto, e a teoria estética de Schopenhauer, a primeira grande teoria sobre atitude estética. Enquanto,

para Kant, o prazer desinteressado é o meio pelo qual descobrimos que coisas contêm valor estético, para Schopenhauer a atenção desinteressada (ou “contemplação sem-vontade”) é em si mesma o *locus* do valor estético. De acordo com Schopenhauer, levamos nossa vida cotidiana, prática, servindo de certa maneira a nossos desejos (SCHOPENHAUER, 1819, p. 196). Não apenas da dor, essa servidão também é origem da distorção cognitiva, a qual restringe nossa atenção àqueles aspectos das coisas que são relevantes para a realização ou frustração de nossos desejos. A contemplação estética, sendo sem-vontade, é valiosa tanto epistemologicamente quanto do ponto de vista do prazer, permitindo-nos um vislumbre sem-vontade da essência das coisas assim como uma trégua da dor induzida pela vontade.

Quando, entretanto, uma ocasião externa ou uma disposição interna nos arranca subitamente da torrente sem fim do querer, libertando o conhecimento do serviço escravo da Vontade, e a atenção não é mais direcionada aos motivos do querer, mas, ao contrário, à apreensão das coisas livres de sua relação com a Vontade [...] então aquela paz, sempre procurada antes pelo caminho do querer, e sempre fugidia, entra em cena de uma só vez por si mesma e tudo está bem conosco.¹⁹ (SCHOPENHAUER, 1819, p. 196).

As duas teorias sobre atitude estética mais influentes do século XX são as de Edward Bullough e Jerome Stolnitz. De acordo com a teoria de Stolnitz, a mais direta das duas, ter uma atitude estética para com um objeto é uma questão de acessá-lo de maneira desinteressada e compassiva, onde acessá-lo de maneira desinteressada é acessá-lo sem objetivo além do de acessá-lo, e acessá-lo de maneira compassiva é “aceitar seus próprios termos”, permitindo que o objeto, e não nossas próprias pré-concepções, guie nossa atenção (STOLNITZ, 1960, p. 32-36). O resultado de tal atenção é uma experiência comparativamente mais rica do objeto, por ser uma experiência que considera, comparativamente, muitas das características do objeto. Enquanto uma atitude prática limita e fragmenta o objeto

¹⁹ N.T.: Tradução retirada da edição brasileira: SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e como representação**. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2005, p. 267.

da experiência, permite-nos “ver apenas aquelas características que são relevantes para nossos propósitos. [...] Em contraste, a atitude estética ‘isola’ o objeto e foca nele – o ‘visual’ das rochas, o som do oceano, as cores na pintura.” (STOLNITZ, 1960, p. 33, p. 35).

Bullough, que prefere falar em “distância física” em vez de desinteresse, caracteriza a apreciação estética como algo a ser alcançado:

[...] quando o objeto é, por assim dizer, desligado do nosso eu prático e efetivo, ao deixá-lo permanecer fora do contexto dos nossos objetivos e necessidades pessoais – numa palavra, ao deixar olhar para ele “objetivamente”, como muitas vezes se diz, ao permitir, da nossa parte, apenas aquelas reações que vão no sentido de enfatizar as características “objectivas” da experiência e ao interpretar até as *nossas* afecções “subjectivas” não como modos do nosso ser, mas antes como características do fenômeno. (BULLOUGH, 1995, p. 298–299, grifo do autor).²⁰

Bullough foi criticado por declarar que a apreciação estética requer um descolamento desapegado:

A caracterização de Bullough sobre a atitude estética é a mais facilmente contestável. Quando choramos frente a uma tragédia, trememos de medo em um filme de terror, ou nos entregamos ao enredo de um romance, não podemos dizer que estamos desconectados, ainda que estejamos apreciando ao máximo as qualidades estéticas dessas obras [...]. E podemos apreciar as propriedades estéticas do nevoeiro ou da tempestade ao mesmo tempo em que tememos o perigo que representam. (GOLDMAN, 2005, p. 264).

²⁰ N.T.: Tradução adaptada da edição portuguesa: BULLOUGH, E. A ‘Distância Psíquica’ como um factor na arte e um princípio estético. *In*: MOURA, V. (org.). **Arte em teoria**: uma antologia estética. Tradução de Vitor Moura e Helena Ruão Lima. Ribeirão: Edições Húmus, 2009, p. 77.

Mas tal crítica parece negligenciar uma sutileza da visão de Bullough. Enquanto Bullough defende que a apreciação estética requer distância “entre nós mesmos e nossas afecções” (BULLOUGH, 1995, p. 298), ele não quer dizer que não devamos nos submeter às afecções, mas exatamente o contrário: apenas se nos submetemos às afecções é que teremos afecções das quais nos distanciar. Por exemplo, o espectador propriamente distanciado de uma tragédia bem construída não é o espectador “super-distanciado” que não sente pena nem medo, nem o espectador “sub-distanciado” que sente pena e medo como sentiria frente a uma catástrofe presente, real, mas o espectador que interpreta a pena e o medo “não como modos de ser, mas, antes, como características do fenômeno” (BULLOUGH, 1995, p. 299). O espectador propriamente distanciado da tragédia, poderíamos dizer, entende o medo e a pena como sendo parte daquilo que a tragédia aborda.

A noção de atitude estética tem sido atacada por todos os lados e restam poucos simpatizantes a ela. George Dickie é amplamente tido como aquele que desferiu o golpe fatal, em seu ensaio *The Myth of the Aesthetic Attitude* (1964), ao argumentar que todos os supostos exemplos de atenção interessada e distanciado são, na verdade, apenas exemplos de desatenção. Consideremos o caso do espectador de uma apresentação de *Otelo*, que se torna paulatinamente desconfiado de sua própria esposa enquanto a apresentação se desenrola, ou o caso do empresário que olha ao redor estimando o tamanho da audiência, ou o caso do pai que se sente orgulhoso da performance de sua filha, ou o caso do moralista que fica analisando o efeito moral que a peça pode produzir no público. Estes e todos os casos similares serão vistos pelos teóricos da atitude como casos de interesse ou atenção distanciado da apresentação, quando eles, na verdade, não são nada mais que casos de desatenção à apresentação: o marido ciumento atento à esposa, o empresário ao lucro, o pai à filha, o moralista ao efeito da peça. Mas, se nenhum deles está assistindo à apresentação, então nenhum deles está assistindo de maneira desinteressada ou com distância (DICKIE, 1964, p. 57-59).

Os teóricos da atitude, no entanto, podem refutar com facilidade a interpretação que Dickie faz de tais exemplos. Claramente o empresário não está assistindo à apresentação, mas não há motivos para dizer que o teórico da atitude não concordaria com isso. Com relação aos outros exemplos, pode-se argumentar que todos estão assistindo. O marido ciumento deve estar assistindo à apresentação, uma vez que é a ação da peça, conforme apresentada, que o está deixando

desconfiado. O pai orgulhoso deve estar assistindo à apresentação, uma vez que está assistindo à performance de sua filha, que é um elemento daquela. O moralista deve estar assistindo à apresentação, uma vez que, de outra maneira, não teria base para estimar seus efeitos morais sobre o público. Pode ser que nenhum desses espectadores esteja dedicando à apresentação a atenção que ela exige, mas é este precisamente o ponto do teórico da atitude.

Talvez seja uma outra crítica de Dickie, menos conhecida, que apresente, em última instância, a maior ameaça às ambições do teórico da atitude. Stolnitz, é bom lembrar, distingue entre atenção desinteressada e interessada de acordo com o propósito que governa a atenção: assistir de maneira desinteressada é assistir sem propósito maior do que o de simplesmente assistir; assistir de maneira interessada é assistir a algo com um propósito além daquele de assistir. Mas Dickie contesta e diz que uma diferença em propósito não implica em uma diferença em atenção:

Suponhamos que Jones está escutando um trecho de música com o propósito de analisá-lo e descrevê-lo em uma prova no dia seguinte, e que Smith está escutando a mesma música sem motivo ulterior. Há certamente uma diferença entre os motivos e intenções dos dois homens: Jones tem um motivo ulterior e Smith não, mas isso não quer dizer que o *modo de escutar* de Jones seja diferente do de Smith [...]. Há apenas uma forma de *escutar* (“assistir a”) música, apesar de haver uma variedade de motivos, intenções e razões para fazê-lo, e uma variedade de maneiras de se distrair da música (DICKIE, 1964, p. 58).

Há aqui, novamente, muito que pode ser refutado pelo teórico da atitude. A ideia de que escutar é uma espécie de “assistir a” pode ser refutada: a questão, falando estritamente, não é se Jones e Smith **escutam** a música da mesma maneira, mas se eles **assistem** da mesma maneira à música que eles estão escutando. A afirmação de que Jones e Smith estão assistindo da mesma maneira parece convidar ao questionamento, uma vez que evidentemente depende de um princípio de individuação que o teórico da atitude rejeita: se a atenção de Jones é governada por algum propósito ulterior e a de Smith não, e nós individuíamos a atenção dependendo do propósito que a governa, a atenção deles não é a mesma. Finalmente, mesmo se rejeitarmos o princípio de individuação do teórico da atitude, a alegação

de que há apenas uma forma de assistir à música é duvidosa: uma pessoa pode supostamente assistir à música de múltiplos modos – como documento histórico, como artefato cultural, como pano de fundo auditivo, como perturbação sonora – dependendo das características musicais que essa pessoa assiste ao ouvi-la. Mas Dickie toca, ainda assim, em algo crucial quando reivindica que uma diferença em propósito não implica necessariamente em uma diferença **relevante** em atenção. Desinteresse figura, possivelmente, na definição de atitude estética, apenas na medida em que foca a atenção nas características do objeto que importam esteticamente. A possibilidade de haver interesses que foquem a atenção apenas nessas mesmas características implica que o desinteresse não tem lugar em tal definição, o que implica, por sua vez, que nem isso nem a noção de atitude estética são passíveis de serem úteis na fixação de sentido do termo “estética”. Se adotar uma atitude estética frente a um objeto é simplesmente assistir a suas propriedades estéticas relevantes, seja essa atenção interessada ou desinteressada, então determinar se uma atitude é estética aparentemente requer que primeiro seja determinado quais são as propriedades esteticamente relevantes. E essa tarefa sempre parece resultar em declarações sobre a perceptividade imediata das propriedades estéticas, as quais são provavelmente insuficientes para a tarefa, ou em declarações acerca da natureza essencialmente formal das propriedades estéticas, que são provavelmente infundadas.

Mas que as noções de desinteresse e distância física se provem inúteis na fixação do significado do termo “estética” não implica que elas sejam mitológicas [*mythic*]. Às vezes parecemos incapazes de sobreviver sem elas. Consideremos o caso de *A queda de Mileto*, uma tragédia escrita pelo dramaturgo grego Frínico, encenada em Atenas apenas dois anos após o violento persa capturar a cidade grega de Mileto em 494 d.C., Heródoto registrou que

[...] os Atenienses, ao terem conhecimento da tomada de Mileto, mostraram-se consternados, testemunhando sua dor de mil maneiras. No teatro, por ocasião da representação de uma tragédia de Frínico, que tinha por tema a captura daquela cidade, os espectadores debulharam-se em lágrimas, sendo o poeta condenado a pagar uma multa de mil dracmas por haver relembado aos povos aquela imensa desgraça que ele sentia como se sua própria fora. Além disso, a peça ficou proibida de ser representada em Atenas por quem

quer que fosse.²¹ (HERODOTUS, 1998, p. 359)

Como devemos explicar a reação ateniense a essa peça sem recorrer a algo como interesse ou falta de distanciamento? Como, em particular, podemos explicar a diferença entre o sofrimento suscitado pela tragédia de sucesso e o sofrimento suscitado nesse caso? A distinção entre atenção e desatenção não nos serve aqui. A diferença é que eles não podiam assistir a *A queda de Mileto* como eles podiam assistir a outras peças, e isso devido a uma ligação íntima demais com o fato de que a peça exigia que eles a assistissem.

2.4 Experiência estética

Teorias sobre experiência estética podem ser divididas em dois tipos, de acordo com o tipo de característica a que se recorre para explicar o que faz de uma experiência estética. Teorias internalistas recorrem a características internas à experiência, tipicamente a características fenomenológicas, enquanto teorias externalistas recorrem a características externas à experiência, tipicamente características do objeto experienciado. A distinção entre as teorias internalistas e externalistas da experiência estética é similar, apesar de não idêntica, à distinção entre as concepções fenomenológica e epistemológica da experiência estética, delineadas por Gary Iseminger (2003, p. 100; 2004, p. 27, p. 36). Embora teorias internalistas, especialmente John Dewey (1934) e Monroe Beardsley (1958), tenham sido predominantes do início a meados do século XX, teorias externalistas, incluindo Beardsley (1982) e George Dickie (1988), estão em ascensão desde então. A visão de Beardsley sobre experiência estética chama fortemente nossa atenção, uma vez que Beardsley é tido tanto como autor culminante da teoria internalista, quanto como fundador da teoria externalista. A crítica de Dickie ao internalismo de Beardsley traz um posicionamento igualmente forte, uma vez que moveu Beardsley, e, com ele, praticamente todos os outros, do internalismo em direção ao externalismo.

²¹ N.T.: Foi consultada a seguinte tradução portuguesa de *Histórias*, de Heródoto: HERÓDOTO. *História*. 2. ed. Introdução, tradução e notas de Mario da Gama Kury. Brasília: UNB, 1988.

De acordo com a versão de internalismo que Beardsley apresenta em *Estética* (1958), toda experiência estética tem em comum três ou quatro características (dependendo de como as contamos) que “alguns autores descobriram através de uma aguda introspecção, e as quais cada um de nós pode testar em sua própria experiência” (BEARDSLEY, 1958, p. 527). São elas: foco (“a experiência estética é aquela na qual a atenção está firmemente fixada sobre [o objeto]”), intensidade e unidade, onde unidade é uma questão de coerência e completude (BEARDSLEY, 1958, p. 527). Coerência, por sua vez, é uma questão de ter os elementos apropriadamente conectados uns aos outros de modo que

[...] uma coisa leve a outra; continuidade de desenvolvimento, sem falhas ou espaços mortos, um senso de padrão geral de orientação, uma acumulação ordenada de energia em direção a um clímax, apresentados em um grau extraordinário. (BEARDSLEY, 1958, p. 528).

Completude, por outro lado, é uma questão de ter elementos que se “contrabalanceiem” ou “resolvam” um ao outro de maneira que o todo se sustente separadamente dos elementos externos:

Os impulsos e expectativas despertados pelos elementos da experiência são sentidos como contrabalanceados ou resolvidos por outros elementos da experiência, de modo que algum grau de equilíbrio ou finalidade seja alcançado e desfrutado. A experiência se destaca, e mesmo se isola, da intromissão de elementos externos. (BEARDSLEY, 1958, p. 528).

A crítica mais importante de Dickie à teoria de Beardsley é que, ao descrever o fenômeno da experiência estética, este teria falhado em distinguir entre as características que experienciamos em objetos estéticos e as características que as experiências estéticas, elas mesmas, têm. Então, enquanto toda característica mencionada na descrição de Beardsley sobre a coerência da experiência estética – continuidade de desenvolvimento, ausência de falhas, a acumulação de energia em direção ao clímax – certamente é uma característica que experimentamos em objetos estéticos, não há razão para pensar que a experiência estética, ela mesma, tenha tais características:

Notemos que tudo a que se refere [a descrição de Beardsley sobre a coerência] é uma característica perceptiva [...] e não um efeito das características perceptivas. Assim, não se alcança uma base para concluir que a experiência pode ser unificada no sentido de ser coerente. O que de fato se argumenta é que objetos estéticos são coerentes, uma conclusão que deve ser aceita, mas que não é relevante. (DICKIE, 1965, p. 131).

Dickie apresenta uma preocupação similar com a descrição de Beardsley sobre a completude da experiência estética:

É possível dizer que os elementos de *uma pintura* são contrabalanceados, dizer que ela é estável, equilibrada e assim por diante, mas o que significa dizer que a *experiência* do espectador da pintura é estável ou equilibrada? [...] Olhar para uma pintura, em alguns casos, pode ajudar algumas pessoas a se sentirem estáveis pois a pintura pode distraí-las do que quer que as esteja perturbando, mas tais casos são atípicos na experiência estética e não relevantes para a teoria estética. Não estariam as características atribuíveis à pintura simplesmente sendo erroneamente direcionadas ao espectador? (Dickie 1965, p. 132).

Apesar dessas objeções terem sido apenas o início do debate entre Dickie e Beardsley sobre experiência estética (*vide* BEARDSLEY, 1969, 1982; DICKIE, 1974, 1987). Consulte, também, Iseminger (2003) para um panorama do debate Beardsley-Dickie. Os autores ainda foram longe no desenvolvimento desse debate, o qual, tomado como um todo, poderia ser visto como a elaboração de uma resposta à questão “O que uma teoria da experiência estética pode ser, que leve a sério a distinção entre a experiência das características e as características da experiência?” A resposta acabou sendo uma teoria externalista aos moldes do que Beardsley perseguia no ensaio de 1982, “The Aesthetic Point of View”, e em outros trabalhos

desde então: uma teoria segundo a qual uma experiência estética é apenas uma experiência com conteúdo estético, uma experiência do objeto que tem as características estéticas deste.

A virada do internalismo para o externalismo não se deu sem custos. Uma ambição central do internalismo, de fixar o significado de “estética” através de sua vinculação a características peculiares à experiência estética, teve de ser abandonado. Mas uma segunda ambição, igualmente central, de dar conta do valor estético através da vinculação ao valor da experiência estética, foi retido. De fato, quase tudo que foi escrito sobre experiência estética, desde o debate Beardsley-Dickie, foi escrito a serviço da visão segundo a qual um objeto tem valor estético na medida em que promove experiências valiosas quando percebido corretamente. Essa visão – que veio a se chamar **empirismo do valor estético**, pois reduz o valor estético ao valor da experiência estética – atraiu muitos defensores nos últimos anos (BEARDSLEY, 1982; BUDD, 1985, 1995; GOLDMAN, 1995, 2006; WALTON, 1993; LEVINSON, 1996, 2006; MILLER, 1998; RAILTON, 1998; ISEMINGER, 2004), enquanto provocava relativamente poucas críticas (ZANGWILL, 1999; SHARPE, 2000; D. DAVIES, 2004; KIERAN, 2005). Ainda assim, podemos perguntar se o empirismo do valor estético é suscetível à versão do criticismo que abarcou o internalismo.

Há algo de estranho na posição que combina um externalismo na experiência estética com um empirismo no valor estético. O externalismo localiza as características que determinam o caráter estético no objeto, enquanto o empirismo localiza as características que determinam o valor estético na experiência, quando se poderia pensar que as características que determinam o caráter estético são apenas as características que determinam o valor estético. Se externalismo e empirismo são ambos verdadeiros, não há nada que impeça que dois objetos com características estéticas diferentes, mesmo completamente díspares, tenham, ainda assim, o mesmo exato valor estético – exceto, porém, se as características determinantes do valor de uma experiência estiverem logicamente vinculadas às características determinantes do caráter do objeto que as promove, de modo que apenas um objeto com essas características pudesse promover uma experiência que tivesse esse valor. Mas, nesse caso, evidentemente, as características determinantes do valor da experiência não são simplesmente fenomenológicas, que poderiam parecer mais adequadas para determinar o valor da experiência, mas talvez, antes, as características representacionais ou epistêmicas da experiência, que ela tem apenas em relação ao seu objeto. E isso é o que vêm advertindo alguns empiristas:

A experiência estética [...] visa, primeiro, a compreender e apreciar, a acessar as propriedades estéticas do objeto. O objeto, ele mesmo, é valioso por proporcionar uma experiência que só pode ser experiência deste objeto [...]. Parte do valor da experiência estética está em experienciar o objeto da maneira correta, de uma maneira verdadeira para com suas propriedades não-estéticas, para que os objetivos de compreensão e apreciação sejam alcançados. (GOLDMAN, 2006, p. 339-341; *vide* ISEMINGER 2004, p. 36).

Mas há uma dificuldade ainda não mencionada nesta linha de pensamento. Enquanto as características representacionais ou epistêmicas, de uma experiência estética podem, de modo muito plausível, contribuir para seu valor, tais características podem, também de modo muito plausível, contribuir para o valor do objeto ao promover tal experiência. Se o valor da experiência de um bom poema consiste, em parte, em que ele seja uma experiência na qual o poema seja adequadamente compreendido ou precisamente representado, o valor de um bom poema não pode consistir, nem mesmo parcialmente, em sua capacidade de oferecer uma experiência na qual ele seja adequadamente compreendido ou precisamente representado pois, sendo todas as coisas equivalentes, um poema ruim presumivelmente teria essas capacidades na mesma medida. É certamente verdade que apenas um bom poema recompensa sua compreensão. Mas, então, a capacidade de um bom poema de recompensar sua compreensão deve evidentemente ser explicada pelo fato do poema já ser bom; é evidentemente em virtude de ele já ser bom que o poema nos recompensa sob a condição de o compreendermos.

Outros empiristas tomaram um caminho diferente. Em vez de tentar isolar as características gerais da experiência estética em virtude das quais ela e seus objetos são valiosos, eles simplesmente observam a impossibilidade, em qualquer caso particular, de dizer algo sobre o valor de uma experiência estética sem também dizer muito sobre o caráter estético do objeto. Então, por exemplo, em relação aos valores que a experiência de obras de arte promovem, Jerrold Levinson sustenta que:

[...] se examinarmos mais de perto esses artigos [...] veremos que sua descrição mais adequada invariavelmente revela que eles envolvem, inescapavelmente, as obras de arte que os fornecem

[...]. A expansão cognitiva oferecida a nós pelo Quarteto de quatro cordas de Bartok, de modo similar, não é tanto um efeito generalizado desse tipo quanto um estado específico de estimulação, inseparável dos giros e reviravoltas particulares do ensaio cuidadosamente elaborado por Bartok [...] mesmo o prazer que sentimos no Allegro da Sinfonia 29 de Mozart é, da mesma maneira, o prazer de descobrir a natureza e o potencial individual de seu material temático, e o modo preciso em que seu caráter estético emerge das estruturas musicais [...] em certo sentido, o prazer da vigésima nona pode ser abarcado apenas a partir desse trabalho. (LEVINSON, 1996, p. 22-23; vide BUDD, 1985, p. 123-124).

Não se pode negar que quando tentamos descrever em detalhes os valores de experiências oferecidas por obras particulares, rapidamente nos encontramos descrevendo as obras mesmas. A questão é o que depreender desse fato. Se alguém está antecipadamente comprometido com o empirismo, pode parecer que se trata de uma manifestação da conexão apropriadamente íntima entre caráter estético de uma obra e o valor da experiência que a obra promove. Mas, se a pessoa não está comprometida, pode parecer que se trata da manifestação de uma outra coisa. Se, ao tentarmos dar conta do valor estético do *Quarteto de cordas* de Bartok, em termos do valor que sua experiência promove, somos incapazes de dizer algo sobre o valor dessa experiência sem dizer algo sobre os “giros e reviravoltas particulares” do quarteto, isso se deve ao fato de o valor residir nesses giros e reviravoltas, e não na experiência destes. Afirmar tal possibilidade, é claro, não significa negar que o valor que o quarteto tem, em virtude de seus giros e reviravoltas particulares, seja um valor que experimentamos nele. É, sim, insistir em uma distinção enfática entre o valor da experiência e a experiência do valor, algo como a insistência de Dickie em distinguir enfaticamente entre a unidade da experiência e a experiência da unidade. Quando o empirista sustenta que o valor do *Quarteto de quatro cordas* de Bartok, com seus giros e reviravoltas particulares, consiste no valor de experiência que ele proporciona, que tal experiência é valiosa, ao menos em parte, devido ao fato de ser uma experiência de um quarteto com aqueles giros e reviravoltas, alguém poderia se perguntar se o valor originalmente pertencente ao quarteto foi transferido para a experiência, antes de refletir, mais uma vez, sobre o quarteto.

Referências

- ACOCELLA, J. Mozart Moves. **The New Yorker**, v. 20, p. 84-85, 2007.
- BEARDSLEY, M. C. **Aesthetics**. Indianapolis: Hackett, 1958.
- BEARDSLEY, M.C. On the Generality of Critical Reasons. **The Journal of Philosophy**, v. 59, p. 477-486, 1962.
- BEARDSLEY, M. C. **The Aesthetic Point of View**. Ithaca: Cornell University Press, 1982
- BELL, C. **Art**. New York: Capricorn Books, 1958.
- BENDER, J. General but Defeasible Reasons in Aesthetic Evaluation: The Generalist/Particularist Dispute. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 53, p. 379-392, 1995.
- BINKLEY, T. Piece: Contra Aesthetics. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 35, p. 265-277, 1970.
- BUDD, M. **Music and the Emotions: The Philosophical Theories**. London: Routledge, 1985.
- BUDD, M. **Values of Art: Painting, Poetry, and Music**. London: Penguin, 1995.
- BUDD, M. **The Aesthetic Appreciation of Nature**. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- BUDD, M. Aesthetics of Nature. In: LEVINSON, J. (ed.). **The Oxford Handbook of Aesthetics**. Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 117-135.
- BUDD, M. **Aesthetic Essays**. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- BULLOUGH, E. Psychological Distance as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle. In: A. Neill and A. Ridley (eds.), **The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern**. New York: McGraw-Hill, 1995.
- CARLSON, A. Formal Qualities in the Natural Environment. **Journal of Aesthetic Education**, v. 13, p. 99-114, 1979.
- CARLSON, A. Nature, Aesthetic Judgment, and Objectivity. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 40, p. 15-27, 1981.
- CARROLL, N. Art and the Domain of the Aesthetic. **The British Journal of Aesthetics**, v. 40, p. 191-208, 2000.
- CARROLL, N. **Beyond Aesthetics**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- CARROLL, N. **On Criticism**. New York: Routledge Press, 2009.
- COHEN, T. Aesthetics/Non-Aesthetics and the Concept of Taste. **Theoria**, v. 39, p. 113-152, 1973.
- COLERIDGE, S. Letter to Mr. Blackwood. **Blackwood's Edinburgh Magazine**, v. 10, p. 253-255, 1821.

- COOPER, A. **Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times**. Indianapolis: Liberty Fund, 2001.
- COSTELLO, D. Kant and Danto, Together at Last? *In*: STOCK, K.; THOMSON-JONES, K. (ed.). **New Waves in Aesthetics**, Houndmills, Basingstoke. Hampshire: Palgrave MacMillan, 2008, p. 244-266.
- COSTELLO, D. Kant and the Problem of *Strong* Non-Perceptual Art. **The British Journal of Aesthetics**, v. 53, p. 277-298, 2013.
- DANTO, A. C. **The Transfiguration of the Commonplace**. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- DANTO, A. C. **The Philosophical Disenfranchisement of Art**. New York: Columbia University Press, 1986.
- DANTO, A. C. **After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History**. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- DANTO, A. C. **The Abuse of Beauty**. Peru: Open Court, 2003.
- DAVIES, D. **Art as Performance**. Oxford: Blackwell, 2004.
- DAVIES, S. Replies to Arguments Suggesting that Critics Strong Evaluations Could Not Be Soundly Deduced. **Grazer Philosophische Studien**, v. 38, p. 157-175, 1990.
- DAVIES, S. Aesthetic Judgments, Artworks, and Functional Beauty. **Philosophical Quarterly**, v. 56, p. 224-241, 2006.
- DEWEY, J. **Art and Experience**. New York: Putnam, 1934.
- DICKIE, G. The Myth of the Aesthetic Attitude. **American Philosophical Quarterly**, v. 1, p. 56-65, 1964.
- DICKIE, G. Beardsley's Phantom Aesthetic Experience. **Journal of Philosophy**, v. 62, p. 129-136, 1965.
- DICKIE, G. **Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis**. Ithaca: Cornell University Press, 1974.
- DICKIE, G. **Evaluating Art**. Philadelphia: Temple University Press, 1988.
- DICKIE, G. **The Century of Taste**. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- DORSCH, F. Non-Inferentialism about Justification-The Case of Aesthetic Judgments. **The Philosophical Quarterly**, v. 63, p. 660-682, 2013.
- DUBOS, J.-B. **Critical Reflections on Poetry, Painting, and Music**. London, 1748.
- GERARD, A. **An Essay on Taste**. London: Millar, 1759.
- GOLDMAN, A. H. Aesthetic Qualities and Aesthetic Value. **Journal of Philosophy**, v. 87, p. 23-37, 1990.

- GOLDMAN, A. H. **Aesthetic Value**. Boulder: Westview, 1995.
- GOLDMAN, A. H. Evaluating Art. *In*: KIVY, P. (ed.). **The Blackwell Guide to Aesthetics**. Malden: Blackwell, 2004, p. 93-108.
- GOLDMAN, A. H. The Aesthetic. *In*: GAUT, B.; LOPES, D. (ed.). **The Routledge Companion to Aesthetics**. London: Routledge, 2005, p. 255-266.
- GOLDMAN, A. H. The Experiential Account of Aesthetic Value. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 64, p. 333-342, 2006.
- GREENBERG, C. **The Collected Essays and Criticism**. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- GUYER, P. The dialectic of disinterestedness: I. Eighteenth-century aesthetics. *In*: **Kant and the Experience of Freedom: Essays on Aesthetics and Morality**. New York: Cambridge University Press, 1993.
- GUYER, P. The Origins of Modern Aesthetics: 1711–1735. *In*: KIVY, P. (ed.), **The Blackwell Guide to Aesthetics**. Malden: Blackwell Publishing, 2004.
- HANSLICK, E. **On the Musically Beautiful**. Indianapolis: Hackett, 1986.
- HEPBURN, R. W. Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty. *In*: WILLIAMS, B.; MONTEFIORI, A. (ed.). **British Analytical Philosophy**. London: Routledge and Kegan Paul, 1966, p. 285-310.
- HEPBURN, R. W. Aesthetic Appreciation of Nature. *In*: OSBORNE, H. (ed.). **Aesthetics in the Modern World**. London: Thames and Hudson, 1968.
- HERODOTUS. **The Histories**. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- HOME, H. (Lord Kames). **Elements of Criticism**. v. 1. Indianapolis: Liberty Fund, 2005.
- HOPKINS, R. Beauty and Testimony. *In*: O'HEAR, A. (ed.). **Philosophy, the Good, the True and the Beautiful**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 209-236.
- HOPKINS, R. Critical Reasoning and Critical Perception. *In*: KIERAN, M.; LOPES, D. (ed.). **Knowing Art**. Dordrecht: Springer, 2004, p. 137-154.
- HOPKINS, R. How to Be a Pessimist about Aesthetic Testimony. **The Journal of Philosophy**, v. 108, p. 138-157, 2011.
- HUME, D. 1751. **Enquiry Concerning the Principles of Morals**. *In*: SELBY-BIGGE, L. A.; NIDDITCH, P. (ed.). **Enquiries Concerning Human Understanding and Concerning the Principles of Morals**. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- HUME, D. 1757. Of the Standard of Taste. *In*: MILLER, E. (ed.). **Essays Moral, Political, and Literary**. Indianapolis: Liberty Fund, 1985.

- HUTCHESON, F. 1725. **An Inquiry into the Origin of Our Ideas of Beauty and Virtue**. Indianapolis: Liberty Fund, 2004.
- ISEMINGER, G. Aesthetic Experience. *In*: LEVINSON, J. (ed.). **The Oxford Handbook of Aesthetics**. Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 99-116.
- ISEMINGER, G. **The Aesthetic Function of Art**. Ithaca: Cornell University Press, 2004.
- ISENBERG, A. Critical Communication. **Philosophical Review**, v. 58, n. 4, p. 330-344, 1949.
- KANT, I. 1790. **Critique of the Power of Judgment**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- KEMP, G. The Aesthetic Attitude. **The British Journal of Aesthetics**, v. 39, p. 392-399, 1999.
- KIERAN, M. **Revealing Art**. London: Routledge, 2005.
- KIVY, P. **Speaking of Art**. The Hague: Martinus Nijhoff, 1973.
- KIVY, P. **The Seventh Sense: Francis Hutcheson and Eighteenth-Century British-Aesthetics**. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- KIVY, P. **De Gustibus: Arguing About Taste and Why We Do It**. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- LEVINSON, J. **The Pleasures of Aesthetics**. Ithaca: Cornell University Press, 1996.
- LEVINSON, J. **Contemplating Art: Essays in Aesthetics**. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- LOPES, D. The Myth of (Non-Aesthetic) Artistic Value. **The Philosophical Quarterly**, v. 61, p. 518-536, 2011.
- LOPES, D. **Beyond Art**. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- MILLER, R. Three Versions of Objectivity: Aesthetic, Moral, and Scientific. *In*: LEVINSON, J. (ed.). **Aesthetics and Ethics**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 26-58.
- MOTHERSILL, M. **Beauty Restored**. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1984.
- PRETTEJOHN, E. **Beauty and Art: 1750–2000**. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- RAILTON, P. Aesthetic Value, Moral Value, and the Ambitions of Naturalism. *In*: LEVINSON, J. (ed.). **Aesthetics and Ethics**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 59-105.
- REID, T. 1785. **Essays on the Intellectual Powers of Man**. Cambridge: The M.I.T. Press, 1969.
- RIGGLE, N. On the Aesthetic Ideal. **The British Journal of Aesthetics**, v. 55, p. 433-447, 2015.

(III) A definição da Arte*

Thomas Adajian

Tradução: Rodrigo Alexandre Figueiredo (FDLM)

Revisão: Maurício de Assis Reis (FDLM/UNIVIÇOSA/UEMG)

A definição da arte é controversa na filosofia contemporânea. Se a arte pode ser definida também tem sido uma questão controversa. A utilidade filosófica de uma definição da arte também tem sido debatida.

As definições contemporâneas podem ser classificadas de acordo com as dimensões da arte que enfatizam. Um tipo de definição distintamente moderno e convencionalista concentra-se nas características institucionais da arte, enfatizando a maneira como a arte muda ao longo do tempo, obras modernas que parecem romper radicalmente com toda a arte tradicional, as propriedades relacionais das obras de arte que dependem das relações das obras com a história da arte, gêneros da arte, etc. – de modo mais amplo, sobre a heterogeneidade inegável do conjunto das obras de arte. O tipo de definição mais tradicional e menos convencionalista defendido na filosofia contemporânea faz uso de um conceito mais amplo e tradicional

* ADAJIAN, T. The Definition of Art. *In*: ZALTA, E. N. (ed.). **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. Fall Edition. Stanford, CA: The Metaphysics Research Lab, 2018. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/art-definition/>. Acesso em: 21 nov. 2021.

The following is the translation of the entry on The Definition of Art by Thomas Adajian, in the Stanford Encyclopedia of Philosophy. The translation follows the version of the entry in the SEP's archives at <https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/art-definition/>. This translated version may differ from the current version of the entry, which may have been updated since the time of this translation. We'd like to thank the Editors of the Stanford Encyclopedia of Philosophy, mainly Prof. Dr. Edward Zalta, for granting permission to translate and to publish this entry.

de propriedades estéticas, que inclui mais do que as relações da arte e coloca mais ênfase nas características panculturais e trans-históricas da arte, em suma, em semelhanças em todo o conjunto das obras de arte. As definições híbridas buscam fazer justiça tanto à dimensão estética tradicional quanto às dimensões institucional e histórica da arte, sem privilegiar nenhuma delas.

1. As restrições na definição da arte

Qualquer definição da arte tem que se enquadrar aos seguintes fatos incontestáveis: as obras de arte (i) são entidades (artefatos ou performances) intencionalmente dotadas por seus criadores com um grau significativo de interesse estético, muitas vezes superando o interesse estético da maioria dos objetos do cotidiano, apareceram pela primeira vez centenas de milhares de anos atrás e existem em praticamente todas as culturas humanas conhecidas (DAVIES, 2012); (ii) tais entidades são parcialmente compreensíveis para indivíduos sem grande carga cultural - não são opacas nem completamente transparentes; (iii) tais entidades têm por vezes funções não estéticas – cerimoniais, religiosas ou propagandísticas – e por vezes não; (iv) é concebível que tais entidades podem ser produzidas por espécies não humanas, terrestres ou outras; e parece, ao menos em princípio, possível que eles sejam extraordinariamente reconhecíveis como tais; (v) tradicionalmente, as obras de arte são intencionalmente dotadas de propriedades por seus criadores, muitas vezes sensoriais, com um grau significativo de interesse estético, geralmente ultrapassando o da maioria dos objetos do cotidiano; (vi) a dimensão normativa da arte – o alto valor atribuído ao fazer e ao consumo da arte – parece essencial a ela, e as obras de arte podem ter considerável poder moral e político, bem como estético; (vii) as artes estão sempre mudando, assim como o resto da cultura: conforme os artistas experimentam criativamente novos gêneros, formas de arte, e assim estilos se desenvolvem; os padrões de gosto e sensibilidade evoluem; a compreensão das propriedades estéticas, da experiência estética e da natureza da arte evoluem; (viii) há instituições em algumas culturas, mas não em todas, que envolvem um foco em artefatos e performances que têm um alto grau de interesse estético, mas carecem de qualquer uso prático, cerimonial ou religioso; (ix) entidades aparentemente sem interesse estético e entidades com alto grau de interesse estético são frequentemente agrupadas como obras de arte por tais instituições; (x) muitas coisas além das obras de arte têm propriedades estéticas

interessantes – por exemplo, entidades naturais (pores do sol, paisagens, flores, sombras), seres humanos e entidades abstratas (teorias, provas, entidades matemáticas).

Destes fatos, aqueles que têm a ver com as características culturais e históricas contingentes da arte são enfatizados por algumas definições da arte. Outras definições da arte priorizam a explicação dos fatos que refletem a universalidade e continuidade da arte com outros fenômenos estéticos. Outras definições ainda tentam explicar tanto as características contingentes da arte quanto suas características mais duradouras, sem dar prioridade a nenhuma delas.

Dois restrições gerais sobre as definições são particularmente relevantes para as definições da arte. Em primeiro lugar, dado que aceitar que algo é inexplicável é geralmente um último recurso filosófico e reconhecendo a importância da adequação extensional, as definições em lista ou enumerativas devem ser evitadas, caso seja possível. As definições enumerativas, na falta de princípios que explicam por que o que está na lista está na lista, não se aplicam, notadamente, a um *definiendum* que muda e não fornece qualquer pista para o próximo caso ou caso geral (a definição da verdade de Tarski, por exemplo, é normalmente criticada como não esclarecedora porque se baseia em uma definição em lista de denotação primitiva). A esse respeito, consulte Field (1972), Devitt (2001) e Davidson (2005). Corolário: tudo o mais sendo igual (e é controverso se e quando essa condição é satisfeita no caso de definições da arte), as definições não disjuntivas são preferíveis às disjuntivas. Em segundo lugar, dado que a maioria dos conjuntos fora da matemática são vagos e que a existência de casos de fronteira é característica de conjuntos vagos, as definições que tomam o conjunto das obras de arte como tendo casos de fronteira são preferíveis às definições que não o fazem (DAVIES, 1991, 2006; STECKER, 2005).

Se alguma definição da arte dá conta desses fatos e satisfaz essas restrições, ou se **poderia** dar conta desses fatos e satisfazer essas restrições, são questões basilares para a estética e para a filosofia da arte.

2. As definições na história da filosofia

As definições clássicas, pelo menos da forma como são retratadas nas discussões contemporâneas sobre a definição da arte, consideram as obras de arte caracterizadas por um único tipo de propriedade. Os candidatos paradigmáticos são propriedades representacionais, propriedades expressivas e propriedades

formais. Assim, há definições representacionais ou miméticas, definições expressivistas e definições formalistas, que sustentam que as obras de arte são caracterizadas por sua posse de, respectivamente, propriedades representacionais, expressivistas e formais. Não é difícil encontrar falhas nessas definições simples. Por exemplo, possuir propriedades representacionais, expressivistas e formais não podem ser condições suficientes, uma vez que, obviamente, os manuais de instrução são representações, mas não são tipicamente obras de arte, rostos humanos e gestos têm propriedades expressivas sem serem obras de arte, e tanto objetos naturais quanto artefatos produzidos apenas para fins utilitários caseiros têm propriedades formais, mas não são obras de arte.

A facilidade em rejeitar tais definições, entretanto, serve como um lembrete ao fato de que as definições clássicas da arte são significativamente menos autocontidas, ou independentes do ponto de vista filosófico, que a maioria das definições contemporâneas. Cada definição clássica mantém relações estreitas e complicadas com as outras partes complexamente entrelaçadas de seu sistema – epistemologia, ontologia, teoria do valor, filosofia da mente, etc. Da mesma forma, grandes filósofos analisam caracteristicamente os principais componentes teóricos de suas definições da arte de maneiras distintas e sutis. Por essas razões, é difícil compreender essas definições isoladamente dos sistemas ou corpus dos quais fazem parte, e sínteses breves são invariavelmente enganosas. No entanto, devem ser mencionados alguns exemplos representativos de definições da arte historicamente influentes, oferecidas por figuras importantes da história da filosofia.

2.1 Alguns exemplos

Platão sustenta, na *República* e em outros lugares, que as artes são representacionais ou **miméticas** (às vezes, traduzido como “imitativas”). As obras de arte são ontologicamente dependentes de imitações de objetos físicos comuns e, portanto, inferiores a eles. Os objetos físicos, por sua vez, são ontologicamente dependentes ou imitações das Formas imutáveis não físicas e, portanto, inferiores a elas que são mais reais. Perceptivelmente, as obras de arte apresentam somente uma aparência da aparência das Formas, que são apreendidas apenas pela razão. Consequentemente, a experiência artística não pode produzir conhecimento. Nem os produtores de obras de arte trabalham a partir do conhecimento. Como as obras de arte envolvem uma parte instável e inferior da alma, a arte deve ser subserviente

às realidades morais que, junto com a verdade, são metafisicamente mais fundamentais e, devidamente compreendidas, mais humanamente importantes do que a beleza. Para Platão, as artes não são a esfera primária na qual a beleza opera. A concepção platônica de beleza é extremamente ampla e metafísica: existe uma Forma da Beleza, que só pode ser conhecida não perceptualmente, mas está mais intimamente relacionada ao erótico do que às artes. (vide JANAWAY, 1998).

Kant tem uma definição de arte e de belas-artes; esta última, que Kant chama de arte do gênio, é "um tipo de representação que é intencional em si mesma e, embora sem fim, promove o cultivo dos poderes mentais para a comunicação sociável" (KANT, *Crítica da faculdade do juízo*, seção 44, p. 46). Quando totalmente destrinchada, a definição tem elementos representacionais, formalistas e expressivistas, e se concentra tanto na atividade criativa do gênio artístico (que, segundo Kant, possui uma "aptidão mental inata através do qual a natureza dá a regra à arte") quanto nas obras produzidas por aquela atividade. A teoria estética de Kant, por razões arquitetônicas, não é focada na arte. Para Kant, a arte se enquadra no tópico mais amplo do juízo estético, que abrange os juízos sobre o belo, os juízos sobre o sublime e os juízos teleológicos sobre os organismos naturais e sobre a própria natureza. Portanto, a definição da arte de Kant é uma parte relativamente pequena de sua teoria do juízo estético. E a teoria do juízo estético de Kant está ela mesma situada em uma estrutura teórica extremamente ambiciosa que, notoriamente, tem como objetivo explicar e trabalhar as interconexões entre o conhecimento científico, a moralidade e a fé religiosa.

O tratamento da arte dado por Hegel incorpora a sua teoria sobre a beleza; ele define a beleza como a aparência ou expressão sensorial/perceptiva da verdade absoluta. As melhores obras de arte transmitem a verdade metafísica mais profunda por meios sensoriais/perceptivos. Segundo Hegel, a verdade metafísica mais profunda é que o universo é a realização concreta do que é conceitual ou racional. Ou seja, o que é conceitual ou racional é real e é a força iminente que anima e impulsiona o universo em desenvolvimento autoconsciente. O universo é a realização concreta do que é conceitual ou racional, e o racional ou conceitual é superior ao sensorial. Assim, como apenas a mente e os seus produtos têm a capacidade da verdade, a beleza artística é metafisicamente superior à beleza natural (HEGEL, *Introdução III*, p. 4). Uma característica central e definidora das belas obras de arte é que, pelo *medium*²²

²²N.T.: Optamos por manter a grafia *medium* da expressão "through the medium of sensation" ao invés de realizar uma tradução como "por intermédio da sensação", de modo a expressar de maneira mais adequada a ideia de mediação assumida pela sensação na estética hegeliana.

da sensação, cada uma apresenta os valores mais fundamentais de sua civilização²³. A arte, portanto, como expressão cultural, opera na mesma esfera que a religião e a filosofia, e expressa o mesmo conteúdo que elas. Mas a arte “revela à consciência os interesses mais profundos da humanidade” de uma maneira diferente da religião e da filosofia, porque das três, apenas a arte opera por meios sensíveis. Assim, dada a superioridade do conceitual sobre o não conceitual, e o fato de que o meio pelo qual a arte expressa/apresenta os valores mais profundos da cultura é o sensório ou perceptivo, o meio utilizado pela arte é limitado e inferior em comparação ao meio que a religião usa para expressar o mesmo conteúdo, nomeadamente, imagens mentais. A arte e a religião são, por sua vez, inferiores à filosofia nesse aspecto, a qual emprega um meio conceitual para apresentar seu conteúdo. A arte predomina inicialmente, em cada civilização, como o modo supremo de expressão cultural, seguida, sucessivamente, pela religião e pela filosofia. Da mesma forma, porque as relações amplamente “lógicas” entre arte, religião e filosofia determinam a estrutura atual da arte, religião e filosofia, e porque as ideias culturais sobre o que é intrinsecamente valioso se desenvolvem de noções sensoriais para não sensoriais, a história é dividida em períodos que refletem o desenvolvimento teleológico do sensório ao conceitual. A arte, em geral, também progride de acordo com o desenvolvimento histórico de noções não sensoriais ou conceituais a partir de noções sensoriais, e cada forma de arte individual progride historicamente da mesma maneira (HEGEL, *Lectures on Fine Art*; WICKS, 1993).

Para um tratamento de outras definições da arte influentes, inseparáveis dos sistemas filosóficos complexos ou corpus em que ocorrem, consulte, por exemplo, os verbetes sobre a Estética alemã do século 18, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche e a Estética de Dewey²⁴.

²³ “É nas obras de arte que as nações depositam as mais profundas intuições e ideias de seus corações; e as belas artes são frequentemente a chave [...] para a compreensão de sua sabedoria e religião”. (*Introductory Lectures on Aesthetics*, XII, p. 9).

²⁴ N.T.: Os referidos verbetes serão publicados posteriormente em outros volumes dessa mesma coleção.

3. O ceticismo sobre as definições da arte

As dúvidas céticas sobre a possibilidade e o valor de uma definição da arte têm figurado de maneira importante na discussão em estética desde os anos 50 do século XX e, embora sua influência tenha diminuído um pouco, persiste o desconforto sobre o projeto de definição. (*vide* seção 4 abaixo). Confira, também, Kivy (1997), Brand (2000) e Walton (2007).

3.1 O ceticismo inspirado por teorias sobre conceitos, história, marxismo e feminismo

Uma família comum de argumentos, inspirada pelas famosas observações de Wittgenstein sobre os jogos (WITTGENSTEIN, 1953), afirma que os fenômenos da arte são, por sua natureza, muito diversos para admitir a unificação que uma definição satisfatória busca, ou que uma definição da arte, caso existisse, exerceria uma influência sufocante à criatividade artística. Uma expressão desse impulso é o argumento do conceito em aberto de Weitz: um conceito qualquer é aberto se for possível imaginar um caso que exigiria algum tipo de decisão de nossa parte para estender o uso do conceito para cobrir esse caso, ou para fechar o conceito e inventar um conceito novo para lidar com o caso novo; todos os conceitos em aberto são indefiníveis; e há casos que requerem uma decisão sobre se estendemos ou fechamos o conceito de arte. Logo, a arte é indefinível (WEITZ, 1956). Contra isso, afirma-se que a mudança, em geral, não exclui a preservação da identidade ao longo do tempo, que as decisões sobre a expansão do conceito podem ser baseadas em princípios, e não em caprichos, e que nada impede que uma definição da arte incorpore uma exigência de novidade.

Um segundo tipo de argumento, menos comum hoje do que no auge de uma certa forma de wittgensteinianismo extremo, insiste que os conceitos que constituem a substância da maioria das definições da arte (expressividade, forma) estejam embutidos em teorias filosóficas gerais que incorporam a metafísica e a epistemologia tradicionais. Mas, uma vez que a metafísica e a epistemologia tradicionais são exemplos primordiais de linguagem conceitualmente confusas, as definições da arte compartilham as confusões conceituais da filosofia tradicional (TILGHMAN, 1984).

Um terceiro tipo de argumento, mais flexionado historicamente do que o primeiro, parte de um estudo influente do historiador da filosofia Paul Kristeller, no qual ele argumentou que o sistema moderno das cinco artes principais [pintura, escultura, arquitetura, poesia e música] que subjaz a toda estética moderna [...] é de origem relativamente recente e não assumiu forma definida antes do século XVIII, embora tivesse muitos componentes que remontam ao pensamento clássico, medieval e renascentista (KRISTELLER, 1951). Uma vez que essa lista de cinco artes é um tanto arbitrária e mesmo aquelas cinco não compartilham uma natureza única comum, mas estão unidas, na melhor das hipóteses, apenas por várias características sobrepostas e, ainda, que o número de formas de arte tem aumentado desde o século XVIII, o trabalho de Kristeller pode estar sugerindo que nosso conceito de arte difere daquele do século XVIII. Por uma questão de fato histórico, simplesmente não há um *definiendum* estável para uma definição da arte apreender.

Um quarto tipo de argumento sugere que uma definição da arte estabelece condições individualmente necessárias e conjuntamente suficientes para uma coisa ser uma obra de arte; contudo, a definição é suscetível de ser encontrada apenas se a ciência cognitiva tornar plausível o pensamento de que os humanos categorizam as coisas em termos de condições necessárias e suficientes. Mas, o argumento continua, a ciência cognitiva na verdade apoia a concepção de que a estrutura dos conceitos reflete a maneira como os humanos categorizam as coisas – o que é feito em relação à sua semelhança aos protótipos (ou exemplares), e não em termos de condições necessárias e suficientes. Assim, a busca por uma definição da arte que estabeleça condições individualmente necessárias e conjuntamente suficientes é equivocada e provavelmente não terá sucesso (DEAN, 2003). Contra isso foi argumentado que as teorias psicológicas sobre os conceitos, como a teoria do protótipo e afins, podem fornecer, na melhor das hipóteses, uma descrição de como as pessoas, **de fato**, classificam as coisas, mas não um tratamento **correto** das classificações de fenômenos extra-psicológicos, e que mesmo relevantes, a teoria do protótipo e outras teorias psicológicas sobre os conceitos são atualmente muito controversas para extrair delas uma moral filosófica substantiva (REY, 1983; ADAJIAN, 2005).

Um quinto argumento contra a definição da arte, com um matiz normativo que é mais psicologista que sociopolítico, considera o fato de que não há consenso filosófico sobre a definição da arte como razão para sustentar que não existe um conceito unitário de arte. Afinal, os conceitos de arte, como todos os conceitos, devem ser usados para o (s) propósito(s) a que melhor servem. Mas nem todos os conceitos de arte servem igualmente bem a todos os propósitos. Portanto, nem

todos os conceitos de arte devem ser usados para os mesmos propósitos. A arte deve ser definida apenas se houver um conceito unitário de arte que atenda a todos os vários propósitos da arte – histórico, convencional, estético, apreciativo, comunicativo e assim por diante. Assim, uma vez que não existe um uso independente do propósito do conceito de arte, a arte não deve ser definida (MAG UIDHIR; MAGNUS, 2011; MESKIN, 2008). Em resposta, observa-se que ainda é necessária alguma explicação do que torna vários conceitos de arte conceitos **de arte**; isso deixa em aberto a possibilidade de algum grau de unidade sob a aparente multiplicidade. O fato, se é que isso seja um, de que diferentes conceitos de arte são usados para diferentes propósitos não implica, por si só, que eles não estejam conectados de maneira ordenada, com algum grau de sistematicidade. A relação entre (digamos) o conceito histórico de arte e o conceito apreciativo de arte não é uma relação acidental e assistemática, como aquela entre um banco de praça e um banco instituição financeira²⁵, mas é algo como a relação entre a saúde de Sócrates e a dieta saudável de Sócrates. Ou seja, não é evidente que exista uma mera porção ou disjunção arbitrárias de conceitos de arte, constituindo uma colcha de retalhos assistemática. Talvez haja um único conceito de arte com diferentes facetas que se entrelaçam de forma ordenada, ou então uma multiplicidade de conceitos que constituem uma unidade porque um está no núcleo e os outros dependem dele de forma assimétrica. (O último é um exemplo de homonímia dependente do núcleo). A multiplicidade por si só não implica pluralismo.

Um sexto tipo de objeção, amplamente marxista, rejeita o projeto de definir a arte como uma expressão inconsciente (e confusa) de uma ideologia prejudicial. Nessa perspectiva, a busca por uma definição da arte pressupõe, erroneamente, que o conceito de estética é digno de crédito. Mas, uma vez que o conceito de estética envolve necessariamente o conceito igualmente falido de desinteresse, seu uso promove a ilusão de que o que há de mais real nas coisas pode e deve ser apreendido ou contemplado sem observar as condições sociais e econômicas de sua produção. As definições da arte, conseqüentemente, conferem, espuriamente, dignidade e respeitabilidade ontológica aos fenômenos sociais que provavelmente requerem, de uma forma mais apropriada, uma crítica social rigorosa e mudança. Sua função real é ideológica, não filosófica (EAGLETON, 1990).

²⁵ N.T.: O exemplo em inglês traduzido literalmente não capta o que o autor quer expressar nessa passagem. Assim, o exemplo foi adaptado para fazer sentido em língua portuguesa.

O sétimo tipo de objeção é formado pelos membros de um complexo de argumentos com um aroma cético, advindos da filosofia feminista da arte, que partem da premissa de que a arte, os conceitos e as práticas relacionadas à arte foram sistematicamente distorcidos pelo sexo ou gênero. Essas premissas são apoiadas por uma variedade de considerações. (a) As obras de arte que o cânone artístico ocidental reconhece como grandes são dominadas por perspectivas e estereótipos centrados no homem, e quase todos os artistas que o cânone reconhece como grandes são homens – sem surpresa, dados os impedimentos econômicos, sociais e institucionais que impediam as mulheres de fazerem arte. Além disso, o conceito de gênio se desenvolveu historicamente de forma a excluir as mulheres artistas (BATTERSBY, 1989, KORSMEYER, 2004). (b) O foco das belas-artes no valor puramente estético e não utilitário resultou na marginalização como meros "artesanatos" os itens de considerável interesse estético feitos e usados por mulheres para fins domésticos. Além disso, como todos os juízos estéticos são situados e particulares, não pode haver gosto desinteressado. Se não há algo como gosto desinteressado, é difícil ver como poderia haver padrões universais de excelência estética. A não existência de padrões universais de excelência estética abala a ideia de um cânone artístico (e com ele o projeto de definição da arte). Assim, a arte como historicamente constituída e suas práticas e conceitos relacionados refletem visões e práticas que pressupõem e perpetuam a subordinação das mulheres. Os dados que as definições da arte supostamente explicam são tendenciosos, corrompidos e incompletos. Como consequência, as definições atuais da arte incorporam ou pressupõe uma estrutura que incorpora uma história de compreensões sistematicamente tendenciosas, hierárquicas, fragmentárias e equivocadas da arte, de seus fenômenos e conceitos relacionados, podendo ser tão androcêntricos a ponto de serem insustentáveis. Alguns teóricos sugeriram que gêneros diferentes têm estilos artísticos, métodos ou modos de apreciação e valorização da arte sistematicamente únicos. Se esse é o caso, então um cânone independente e definições ginocêntricas da arte são indicados (BATTERSBY, 1989; FRUEH, 1991). De qualquer forma, diante desses fatos, o projeto de definir a arte a partir de algo semelhante ao modo tradicional tem de ser visto com suspeita (BRAND, 2000).

Um oitavo tipo de argumento de cunho cético conclui que, na medida em que quase todas as definições contemporâneas colocam em primeiro plano a natureza das **obras de arte**, ao invés das **artes** individuais às quais (a maioria? todas?) elas pertencem, são filosoficamente improdutivas (LOPES,

2014)²⁶. Os motivos para esta conclusão dizem respeito a desacordos entre as definições padrão quanto ao *status* artístico de entidades cujos *status* são, por razões teóricas, obscuros – por exemplo, coisas como simples porta-garrafas (*Porta-garrafas*, de Duchamp) e o silêncio (na música *4'33"*, de John Cage). Se esses casos difíceis são obras de arte, o que os torna assim, dada a aparente falta de quaisquer propriedades tradicionais das obras de arte? Eles são, na melhor das hipóteses, casos de fronteira? Por outro lado, se não são obras de arte, por que gerações de especialistas – historiadores da arte, críticos e colecionadores – as classificaram como tal? E a quem mais devemos considerar para determinar a verdadeira natureza da arte? (Afirma-se que há poucos ou nenhum estudo empírico da arte no geral, embora abundem os estudos empíricos das artes individuais.) Essas disputas terminam inevitavelmente em um impasse. Os resultados empatam porque (a) as definições padrão da arte voltadas para a obra de arte endossam diferentes critérios de escolha de teoria, e (b) com base em seus critérios apresentados, apelam a intuições incompatíveis sobre o *status* de tais casos teoricamente controversos. Em consequência, as divergências entre as definições padrão da arte que colocam as obras de arte em primeiro plano não têm solução. Para evitar esse impasse é indicada uma estratégia de definição alternativa que coloque em primeiro plano as artes, em vez de obras de arte individuais. (*vide* seção 4.5.)

3.2 Alguns descendentes do ceticismo

Os filósofos influenciados pelas restrições wittgensteinianas moderadas discutidas acima ofereceram tratamentos da arte em termos da semelhança de família, que podem ser proveitosamente considerados neste ponto, visto que não pretendem ser definições. Dois tipos de concepções de semelhança de família serão consideradas: a versão da semelhança em relação a um paradigma e a versão dos agregados.

²⁶ Se a alegação de que as definições de arte não devem se concentrar em obras de arte parece estranha, observe que nada no título do presente ensaio exige que o foco principal da definição sejam as obras de arte.

Na versão da semelhança em relação a um paradigma, algo é uma obra de arte, ou é identificável como tal, se se assemelhar, da maneira correta, a certas obras de arte paradigmáticas, que possuem a maioria das características típicas da arte, embora não necessariamente todas. (A qualificação "é identificável" tem a intenção de fazer a concepção da semelhança de família algo mais epistemológico do que uma definição, embora não esteja claro que isso realmente evite um compromisso com afirmações constitutivas sobre a natureza da arte). Contra esta concepção: uma vez que as coisas não se assemelham umas às outras *simpliciter*, mas apenas em pelo menos um aspecto ou outro, o tratamento ou é muito inclusivo, já que tudo se assemelha a tudo em um aspecto ou outro, ou, se a variedade de semelhança é especificada, equivale a uma definição, uma vez que a semelhança nesse aspecto será uma condição necessária ou suficiente para ser uma obra de arte. Além disso, a concepção da semelhança de família levanta questões sobre ser membro do conjunto das obras de arte paradigmáticas e sobre a unidade desse conjunto. Se o tratamento carece de uma explicação do porquê alguns itens, e não outros, estão na lista de obras paradigmáticas, ele parece explicativamente deficiente. Mas se ele inclui um princípio que rege o pertencimento à lista, ou se a opinião de um especialista é necessária para formar a lista, então o princípio, ou quaisquer propriedades requeridas pelos juízos dos especialistas, parecem estar fazendo o trabalho filosófico.

A versão dos agregados da concepção da semelhança de família foi defendida por vários filósofos (BOND, 1975; DISSANAYAKE, 1990; DUTTON, 2006; GAUT, 2000). A concepção fornece normalmente uma lista de propriedades, nenhuma das quais é uma condição necessária para ser uma obra de arte, mas que são conjuntamente suficientes para ser uma obra de arte, e ela é tal que pelo menos um subconjunto adequado daquelas propriedades é suficiente para ser uma obra de arte. As listas oferecidas variam, mas se sobrepõem consideravelmente. Aqui está uma fornecida por Gaut: (1) possuir propriedades estéticas positivas; (2) ser expressivo em termos de emoção; (3) ser intelectualmente desafiador; (4) ser formalmente complexo e coerente; (5) ter a capacidade de transmitir significados complexos; (6) exibir um ponto de vista individual; (7) ser original; (8) ser um artefato ou performance que é o produto de um alto grau de habilidade; (9) pertencer a uma forma artística estabelecida; (10) ser o produto da intenção de fazer uma obra de arte (GAUT, 2000). O tratamento em termos de agregados foi criticado por vários motivos. Em primeiro lugar, dada a sua estrutura lógica, ele é de fato equivalente a uma disjunção longa e complicada, mas finita, o que torna difícil compreender por

que não seria uma definição (DAVIES, 2006). Em segundo lugar, se a lista de propriedades estiver incompleta, como sustentam alguns teóricos dos agregados, alguma justificativa ou princípio seria necessário para estendê-la. Em terceiro lugar, a inclusão da nona propriedade na lista, a de pertencer a uma forma de arte estabelecida, parece regenerar (ou evitar) a questão sobre a definição, ao invés de respondê-la. E finalmente, embora os teóricos dos agregados enfatizem o que consideram ser a heterogeneidade variegada da classe das obras de arte, é importante notar que eles tendem a dar tacitamente, com uma regularidade surpreendente, um *status* especial ou unificador às propriedades estéticas, entre aquelas que são apresentadas como meramente disjuntivas. Um teórico dos agregados, por exemplo, fornece uma lista muito semelhante à discutida acima (ela inclui propriedades representacionais, de expressividade, de criatividade, a exibição de um alto grau de habilidade, o pertencimento a uma forma de arte estabelecida), mas omite as propriedades estéticas com base no fato de que é a combinação dos outros itens da lista que, combinados na experiência da obra de arte, são precisamente as qualidades estéticas da obra (DUTTON, 2006). Gaut, cuja lista foi citada acima, inclui as propriedades estéticas como itens separados da lista, mas as interpreta de maneira muito estrita; a diferença entre essas formas de formular a concepção dos agregados parece primordialmente nominal. E um teórico dos agregados anterior define as obras de arte como todas e apenas aquelas coisas que pertencem a qualquer instanciação de uma forma de arte; ele oferece uma lista de sete propriedades, todas elas juntas têm o objetivo de capturar o cerne do que é ser uma forma de arte, embora nenhuma delas seja necessária ou suficiente, e então afirma que ter valor estético (do mesmo tipo que montanhas, pores-do-sol, teoremas matemáticos) é “para o que serve a arte” (BOND, 1975).

4. As definições contemporâneas

As definições da arte tentam dar sentido a dois tipos diferentes de fatos: a arte tem importantes características culturais historicamente contingentes, assim como características trans-históricas e panculturais que apontam na direção de um núcleo estético relativamente estável. (Os teóricos que consideram a arte como uma invenção da Europa do século XVIII irão, é claro, considerar esta forma de colocar o assunto como tendenciosa, pelo fato de que as entidades produzidas fora dessa instituição culturalmente distinta não caem sob a extensão de “arte” e, portanto,

são irrelevantes para o projeto de definição da arte (SHINER, 2001). Não está claro se o conceito de arte é preciso o suficiente para justificar tanta confiança acerca do que cai sobre a sua extensão.) As definições convencionalistas consideram as características culturais contingentes da arte como explicativamente fundamentais e visam capturar os fenômenos – arte moderna revolucionária, a conexão tradicional estrita entre a arte e a estética, a possibilidade de tradições artísticas autônomas, etc. – em termos sociais e históricos. As definições clássicas ou tradicionais (às vezes também chamadas de “funcionalistas”) invertem essa ordem explicativa. Essas definições de inspiração clássica tomam como básicos os conceitos tradicionais como **estético** (ou conceitos relacionados como **formal** ou **expressivo**), e visam explicar os fenômenos tornando esses conceitos mais rígidos – por exemplo, endossando um conceito de estética rico o bastante para incluir propriedades não perceptivas, ou buscando uma integração desses conceitos (ELDRIDGE, seção 4.4 abaixo).

4.1 As definições convencionalistas: institucional e histórica

As definições convencionalistas negam que a arte tenha conexão essencial com propriedades estéticas, formais, expressivas, ou com qualquer tipo de propriedade tomada pelas definições tradicionais como essenciais à arte. As definições convencionalistas foram fortemente influenciadas pelo surgimento de obras de arte no século XX que parecem diferir radicalmente de todas as obras de arte anteriores. Trabalhos de vanguarda como os “*ready-mades*” de Marcel Duchamp, objetos comuns inalterados como pás de neve (*Em antecipação ao braço quebrado*) e portagarrafas, trabalhos conceituais como o de Robert Barry *Todas as coisas que sei mas nas quais não estou pensando no momento – 1:36 PM; 15 de junho de 1969* –, e a música de John Cage, *4'33"*, pareceram a muitos filósofos carecer ou mesmo rejeitar de alguma forma as propriedades tradicionais da arte: o pretense interesse estético, a artefactualidade e até mesmo a perceptibilidade. As definições convencionalistas também foram fortemente influenciadas pelo trabalho de vários filósofos de influência histórica, que documentaram a ascensão e o desenvolvimento das ideias modernas das belas artes, das artes individuais, da obra de arte e da estética (Kristeller, Shiner, Carroll, Goehr, Kivy).

Há duas variedades de definições convencionalistas, institucional e histórica. O convencionalismo institucional, ou institucionalismo, que é uma visão sincrônica, tipicamente sustenta que ser uma obra de arte é ser um artefato criado por um

artista para ser apresentado a um público do mundo da arte (DICKIE, 1984). O convencionalismo histórico, que é uma visão diacrônica, sustenta que as obras de arte necessariamente mantêm uma relação histórico-artística com algum conjunto de obras de arte anteriores.

4.2 As definições institucionais

As bases para as definições institucionais foram lançadas por Arthur Danto, mais conhecido pelos não filósofos como o influente crítico de arte de longa data da revista *The Nation*. Danto cunhou o termo "mundo da arte", com o qual ele quis dizer "uma atmosfera da teoria da arte". A definição de Danto foi colocada da seguinte forma: algo é uma obra de arte se, e somente se, (i) tem um assunto (ii) sobre o qual se projeta alguma atitude ou ponto de vista (tem um estilo), (iii) por meio da elipse retórica (geralmente metafóricas), cuja elipse envolve a participação do público no preenchimento do que está faltando e (iv) onde a obra em questão e suas interpretações exigem um contexto histórico da arte (Danto, Carroll). A cláusula (iv) é o que torna a definição institucionalista. A definição foi criticada por implicar que a crítica de arte escrita em um estilo altamente retórico é arte; que falta, mas exige, uma explicação independente do que produz um contexto **histórico da arte**; e ainda por não se aplicar à música.

O institucionalismo mais proeminente e influente é o de George Dickie. O institucionalismo de Dickie evoluiu ao longo do tempo. De acordo com a primeira versão, uma obra de arte é um artefato ao qual alguma(s) pessoa(s) agindo em nome do mundo da arte conferiu(ram) o *status* de candidato a apreciação (Dickie 1974). A versão mais recente de Dickie consiste em um conjunto entrelaçado de cinco definições: (1) Um artista é uma pessoa que participa com o intelecto na realização de uma obra de arte. (2) Uma obra de arte é um artefato de um tipo criado para ser apresentado a um público do mundo da arte. (3) Um público é um conjunto de pessoas cujos membros estão preparados em algum grau para compreender um objeto que lhes é apresentado. (4) O mundo da arte é a totalidade de todos os sistemas do mundo da arte. (5) Um sistema do mundo da arte é uma estrutura para a apresentação de uma obra de arte por um artista a um público do mundo da arte (DICKIE, 1984). Ambas as versões foram amplamente criticadas. Alguns filósofos objetaram que a arte criada fora de qualquer instituição parece possível, embora a definição a exclua, e que o mundo da arte, como qualquer instituição, parece

suscetível a erros. Também afirmaram que a circularidade óbvia da definição é viciosa, e que, dada à interdefinição dos conceitos-chave (obra de arte, sistema do mundo da arte, artista, público do mundo da arte), ela carece de algum modo informativo para distinguir os sistemas de instituições da *arte* de outras instituições sociais estruturalmente semelhantes. D. DAVIES (2004, p. 248-249) observa que tanto o mundo da arte quanto o “mundo do comércio” parecem satisfazer essa definição. No início, Dickie afirmou que qualquer um que se veja como um membro do mundo da arte é um membro do mundo da arte: se isso for verdade, então, a menos que haja restrições sobre os tipos de coisas que o mundo da arte pode propor como obras de arte ou candidatas a obras de arte, qualquer entidade pode ser uma obra de arte (embora nem todas o sejam), o que parece excessivamente amplo. Finalmente, Matravers fez uma distinção proveitosa entre o institucionalismo **forte** e o **fraco**. O institucionalismo forte sustenta que há alguma razão que é sempre a razão a partir da qual a instituição da arte diz que algo é uma obra de arte. O institucionalismo fraco sustenta que, para cada obra de arte, há uma razão ou outra a partir da qual a instituição diz que algo é uma obra de arte (MATRAVERS, 2000). O institucionalismo fraco, em particular, levanta questões sobre a unidade da arte: se absolutamente nada unifica as razões que o mundo da arte fornece para conferir o *status* de arte às coisas, então a unidade do conjunto das obras de arte é infinitamente pequena. As concepções convencionalistas, com a sua ênfase na heterogeneidade da arte, aceitam essa implicação. Da perspectiva das definições tradicionais, fazer isso subestima a unidade substancial, embora incompleta, da arte, enquanto deixa uma dúvida sobre porque vale a pena dar atenção à arte.

Algumas versões recentes do institucionalismo se afastam da versão de Dickie, na medida em que aceitam o ônus que ele rejeitou, que é o de fornecer uma descrição substantiva e não circular do que é ser uma instituição da arte ou um mundo da arte. Uma versão, devida a David Davies, faz isso a partir do tratamento dado por Nelson Goodman às funções simbólicas estéticas. Outra versão, devida a Abell, combina o tratamento dado por Searle às instituições sociais com a caracterização de Gaut das propriedades da arte, e constrói um tratamento do valor artístico a partir dessa junção.

O neoinstitucionalismo de Davies sustenta que criar uma obra de arte requer a articulação de uma expressão artística, o que requer a especificação de propriedades artísticas, que por sua vez requer a manipulação de um veículo artístico. Os "sintomas da estética" de Goodman são utilizados para esclarecer as condições sob as quais uma prática de criação é uma prática de criação **artística**:

na concepção de Goodman, um símbolo funciona esteticamente quando é sintaticamente denso, semanticamente denso, relativamente repleto e caracterizado através de referência múltipla e complexa (D. DAVIES, 2004; GOODMAN, 1968). A manipulação de um veículo artístico, por sua vez, só é possível se o artista opera conscientemente em referência a conhecimentos compartilhados incorporados nas práticas de uma comunidade de espectadores. Portanto, a natureza da arte é institucional em sentido amplo (ou, talvez melhor, sociocultural). A título de crítica, o neoinstitucionalismo de Davies pode ser questionado com base no fato de que, uma vez que todos os símbolos pictóricos são sintaticamente densos, semanticamente densos, relativamente repletos e muitas vezes exemplificam as propriedades que representam, parece implicar que cada imagem colorida, incluindo aquelas em qualquer catálogo de produtos industriais, é uma obra de arte (ABELL, 2012).

A definição institucional de Abell adapta a concepção de Searle sobre tipos sociais: o que é para algum tipo social F ser F é ser coletivamente considerado F (ABELL, 2012; SEARLE, 1995, 2010). Na concepção de Abell, mais especificamente, um tipo de instituição é determinado pela(s) função(ões) valorativa(s) nas quais de início se acreditou coletivamente tendo em vista a promoção da instituição. As funções valorativas da crença coletiva que fazem de uma instituição uma instituição da arte são aquelas enunciadas por Gaut em seu tratamento dos agregados (*vide* seção 3.1, acima). Ou seja, algo é uma instituição da arte se, e somente se, for uma instituição cuja existência se deve ao fato de ser percebida como desempenhando certas funções, as quais formam um subconjunto significativo do que se segue: promover qualidades estéticas positivas; promover a expressão da emoção; facilitar a apresentação de desafios intelectuais, e o restante da lista de Gaut. Ao vincular a lista de Gaut se produz a definição final: algo é uma obra de arte se, e somente se, for o produto de uma instituição da arte (conforme definido) e afete diretamente a eficácia com que essa instituição desempenha as funções observadas, às quais se deve a sua existência. Uma dificuldade é saber se o tratamento de Searle sobre as instituições está apto a desempenhar a tarefa que lhe é exigida. Alguns tipos sociais institucionais têm esta característica: algo pode não ser um espécime desse tipo, mesmo que haja um acordo coletivo de que esse algo conta como um espécime desse tipo. Suponha que alguém dê uma grande festa, para a qual todas as pessoas de Paris são convidadas, e as coisas saem tão fora de controle que o número de vítimas é maior do que o da Batalha de Austerlitz. Mesmo que todos pensem que o evento foi uma festa, é possível (ao contrário do que pensa Searle) que se enganem: pode ter sido uma guerra ou uma batalha. Não está claro que a arte não

seja assim. Se for o caso, então o fato de uma instituição ser coletivamente considerada uma instituição da arte não precisa ser suficiente para torná-la como tal (KHALIDI, 2013)²⁷. Uma segunda dificuldade é a seguinte: se a falha em especificar quais subconjuntos das dez propriedades do agregado são suficientes para fazer de algo uma obra de arte fracassa significativamente no tratamento em termos de agregados de Gaut, então deixar de especificar quais subconjuntos das dez propriedades de Gaut são suficientes para tornar algo uma instituição da arte fracassa significativamente no institucionalismo abelliano.

4.3 As definições históricas

As definições históricas sustentam que o que caracteriza as obras de arte é estar em alguma relação arte-histórica específica com algumas obras de arte específicas anteriores e negam qualquer compromisso com um conceito trans-histórico de arte, ou próximo da arte. Há diversas variedades de definições históricas. Todas elas são, ou se assemelham, a definições indutivas: elas afirmam que certas entidades pertencem incondicionalmente ao conjunto das obras de arte, enquanto outras o fazem porque estão em relações apropriadas com aquelas. De acordo com a versão mais conhecida, a definição histórico-intencional de Levinson, uma obra de arte é algo que foi seriamente produzido com a intenção de ser considerado de alguma forma como são ou foram corretamente consideradas as obras de arte preexistentes ou anteriores (LEVINSON, 1990). Uma segunda versão de definições históricas, da qual há vários tipos, é o narrativismo histórico. Para um desses tipos, uma condição suficiente, mas não necessária, para a identificação de um candidato

²⁷ O exemplo, embora não a análise, é de Searle (*vide* KHALIDI, 2013). Além disso, existem tipos sociais que não dependem para sua existência das pessoas terem pensamentos sobre esses tipos. Por exemplo, uma pessoa pode ser racista, ou um estado econômico pode estar em uma recessão, mesmo que ninguém considere alguém como racista ou alguma coisa como uma recessão, e mesmo que ninguém considere quaisquer condições como suficientes para alguém ser considerado racista ou algo uma recessão. (THOMASON. Foundations for a Social Ontology. **Protosociology**, v. 18-19, p. 269-290) Se a arte e os tipos associados à arte são assim, então, contrário a qualquer versão de institucionalismo, obras de arte extra-institucionais podem existir.

como uma obra de arte é a construção de uma narrativa histórica verdadeira, segundo a qual, o candidato foi criado por um artista em um contexto artístico com uma motivação artística reconhecida e viva; e como resultado de ter sido assim criado, ele se assemelha a pelo menos uma obra de arte reconhecida (CARROLL, 1993). Para outro tipo de narrativismo histórico, mais ambicioso e abertamente nominalista, algo é uma obra de arte se, e somente se, (1) houver relações históricas internas entre ele e as obras de arte já estabelecidas; (2) essas relações são corretamente identificadas em uma narrativa; e (3) essa narrativa é aceita pelos especialistas relevantes. Os especialistas não **detectam** que certas entidades são obras de arte; em vez disso, o fato de os especialistas afirmarem que certas propriedades são significativas em casos particulares é constitutivo da arte (STOCK, 2003).

A semelhança dessas concepções com o institucionalismo é óbvia e as críticas oferecidas são paralelas àquelas feitas contra o institucionalismo. Em primeiro lugar, as definições históricas parecem exigir, mas carecem de alguma caracterização informativa das tradições da arte (funções da arte, contextos artísticos, etc.) e, portanto, alguma forma de distingui-las informativamente (e também funções da arte, ou predecessores artísticos) de tradições *não*-artísticas (funções *não*-artísticas, predecessores *não*-artísticos). Correlativamente, a arte não ocidental, alienígena, ou arte autônoma de qualquer tipo, parece representar um problema para as concepções históricas: qualquer tradição de arte autônoma ou obras de arte causalmente isoladas de nossa tradição artística – terrestres, extraterrestres ou meramente possíveis – ou é excluída pela definição, o que parece uma *reductio*, ou é incluída pela definição, o que admite a existência de um conceito supra-histórico de arte. Da mesma forma, pode haver entidades que, por motivos acidentais, não sejam corretamente identificadas nas narrativas históricas, embora estejam de fato em relações com obras de arte estabelecidas que as tornam corretamente **descritíveis** em narrativas do tipo apropriado. As definições históricas implicam que tais entidades não são obras de arte, mas parece pelo menos plausível dizer que são obras de arte que não são identificadas como tais. Em segundo lugar, as definições históricas também exigem, mas não fornecem, um tratamento satisfatório e informativo do caso básico – as primeiras obras de arte ou as proto-obras de arte, no caso das definições históricas intencionais; ou as formas primárias ou centrais de arte, no caso do funcionalismo histórico. Em terceiro lugar, as definições históricas nominalistas parecem enfrentar uma versão do dilema de *Eutifrón*. Pois qualquer uma dessas definições incluem ou não caracterizações substantivas do que é ser um especialista. Se, por um lado, elas não incluem qualquer caracterização do que é ser um especialista

e, portanto, nenhuma explicação de porque a lista de especialistas contém as pessoas que contém, então isso implica que não há uma explicação sobre o que torna as coisas obras de arte. Por outro lado, suponha que tais definições forneçam uma explicação substantiva do que é ser um especialista, de modo que ser um especialista é possuir alguma habilidade que falta aos não especialistas (gosto, digamos), em virtude da posse dessa habilidade, eles são capazes de discernir conexões históricas entre obras de arte estabelecidas e obras candidatas a arte. Assim, é questionável se a afirmação da definição é histórica de uma forma interessante, porque torna o *status* da arte uma função de qualquer habilidade que permite aos especialistas discernirem as propriedades do fazer artístico.

Os defensores das definições históricas têm respostas. Em primeiro lugar, no que diz respeito às tradições artísticas autônomas, pode-se afirmar que qualquer coisa que reconheceríamos como uma tradição **artística**, ou como uma prática **artística**, apresentaria interesses estéticos, porque os interesses estéticos têm sido centrais desde o início, e persistiram centralmente por milhares de anos na tradição artística ocidental. Consequentemente, é uma verdade histórica, não conceitual, que qualquer coisa que reconheçamos como uma prática artística envolverá centralmente a estética; são apenas esses interesses estéticos que dominaram sempre nossa tradição artística (Levinson 2002). A ideia aqui é:

se a razão pela qual qualquer coisa que consideramos uma tradição Φ tenha interesse em Ψ é que nossa tradição Φ tem se concentrado nos interesses por Ψ desde o seu início, então não é essencial para as tradições Φ que eles tenham interesses em Ψ , e Φ é um conceito puramente histórico.

Mas este princípio implica, implausivelmente, que todo conceito seja puramente histórico. Suponha que descobrimos uma nova civilização cujos habitantes poderiam prever como o mundo físico funciona com grande precisão, com base em um corpo substancial de conhecimento adquirido empiricamente que eles acumularam ao longo dos séculos. A razão pela qual creditaríamos a eles uma tradição **científica** pode muito bem ser pelo fato de que nossa própria tradição científica tem, desde seu início, se focado em explicar as coisas. Não parece que a ciência seja um conceito puramente histórico sem nenhuma conexão essencial com objetivos explicativos. Outros teóricos sustentam que é historicamente necessário que a arte

comece com a estética, mas negam que a natureza da arte deva ser definida em termos de seus desdobramentos históricos (DAVIES, 1997). Em segundo lugar, quanto às primeiras obras de arte, ou às formas ou funções centrais da arte, alguns teóricos sustentam que um tratamento sobre elas só pode assumir a forma de uma enumeração. Stecker segue esta abordagem: ele diz que o tratamento sobre o que torna algo uma forma de arte central em um determinado momento é, em seu cerne, institucional, e que as formas de arte centrais só podem ser listadas (STECKER, 1997, 2005). É uma questão em aberto saber se realocar a lista em um nível diferente na definição, embora mais profundo, torne a definição suficientemente informativa. Em terceiro lugar, quanto ao dilema no estilo *Eutifron*, pode-se afirmar que a distinção categorial entre obras de arte e “meras coisas reais” explica a distinção entre especialistas e não especialistas (DANTO, 1981). Afirma-se que os especialistas são capazes de criar novas categorias de arte. Quando criadas, novas categorias trazem consigo novos universos de discurso. Novos universos de discurso, por sua vez, tornam disponíveis razões que de outra forma não estariam disponíveis. Portanto, nesta concepção, é tanto o caso que a palavra dos especialistas por si só é suficiente para transformar meras coisas reais em obras de arte, e também é verdade que as atribuições de *status* de arte feitas por especialistas são baseadas em razões (MCFEE, 2011).

4.4 As definições tradicionais (principalmente estéticas)

As definições tradicionais tomam alguma(s) função(ões) ou função(ões) desejada(s) como sendo decisiva(s) para as obras de arte. Aqui serão consideradas apenas as definições estéticas que conectam essencialmente a arte à estética – juízos, experiência ou propriedades estéticas. Diferentes definições estéticas incorporam diferentes concepções de propriedades e juízos estéticos. Veja o verbete sobre juízo estético²⁸.

Como observado acima, alguns filósofos apoiam-se fortemente em uma distinção entre propriedades estéticas e propriedades artísticas, considerando as primeiras como qualidades perceptualmente marcantes que podem ser percebidas diretamente nas obras, sem conhecimento de sua origem e propósito, e as últimas

²⁸ N.T.: Presente nesse mesmo volume.

como propriedades relacionais que as obras possuem em virtude de suas relações com a história da arte, os gêneros da arte, etc. Certamente, também é possível ter uma concepção menos restritiva das propriedades estéticas, na qual essas propriedades não precisam ser perceptuais; nessa concepção mais ampla é desnecessário negar o que parece óbvio, que abstratos como entidades matemáticas e leis científicas possuem propriedades estéticas).

A definição de Monroe Beardsley sustenta que uma obra de arte: “ou é um arranjo de condições que pretendem ser capazes de proporcionar uma experiência com caráter estético marcado ou (incidentalmente) é um arranjo pertencente a uma classe ou tipo de arranjos que normalmente pretende ter essa capacidade” (BEARDSLEY, 1982, p. 299). A concepção de experiência estética de Beardsley é deweyana: as experiências estéticas são experiências completas, unificadas e intensas no modo como as coisas aparecem a nós e, além disso, são experiências controladas pelas coisas experienciadas. A definição estética da arte de Zangwill diz que algo é uma obra de arte se, e somente se, alguém tivesse um *insight* de que certas propriedades estéticas seriam determinadas por certas propriedades não estéticas e, por esta razão, a coisa foi intencionalmente dotada com as propriedades estéticas em virtude das propriedades não estéticas, conforme previsto no insight (ZANGWILL, 1995a, b). Para Zangwill, as propriedades estéticas são aqueles juízos assuntos de “juízos estéticos vereditivos” (juízos sobre a beleza e a feiura) e “juízos estéticos substantivos” (por exemplo, de finura, elegância, delicadeza, etc.). As últimas são maneiras de ser bonito ou feio; o estético em virtude de uma estreita relação especial com os juízos vereditivos, que são subjetivamente universais. Outras definições estéticas são construídas a partir de diferentes tratamentos da estética. A definição estética de Eldridge sustenta que a adequada satisfação entre a forma e o conteúdo de uma coisa é a qualidade estética cuja posse é necessária e suficiente para uma coisa ser arte (ELDRIDGE, 1985). Ou pode-se definir as propriedades estéticas como aquelas que têm um componente avaliativo, cuja percepção envolve a percepção de certas propriedades formais de base, como a forma e a cor (DE CLERCQ, 2002), e assim construir uma definição estética incorporando essa concepção.

Também existem concepções que combinam características de definições institucionais e estéticas. Iseminger, por exemplo, constrói uma definição que leva em conta a apreciação, na qual apreciar uma coisa por ser **F** é julgar a experiência dela ser **F** como valiosa em si mesma, e leva em conta a comunicação estética, que é a função do mundo da arte promover. (ISEMINGER, 2004).

As definições estéticas têm sido criticadas por serem muito restritas e muito amplas. Elas são consideradas muito restritas porque são incapazes de abarcar obras modernas influentes como os *ready-mades* de Duchamp e obras conceituais como *Todas as coisas que eu sei, mas nas quais não estou pensando no momento* – 13h36; 15 de junho de 1969 de Robert Barry, que parecem carecer de propriedades estéticas. Duchamp, por exemplo, afirmou, celebaramente, que seu mictório, *Fountain*, foi escolhido por sua falta de características estéticas. As definições estéticas são consideradas muito amplas porque automóveis belamente projetados, gramados bem cuidados e produtos de design comercial são criados frequentemente com a intenção de serem objetos de apreciação estética, mas não são obras de arte. Além disso, considerou-se que as concepções estéticas têm dificuldade em compreender a arte ruim (vide DICKIE, 2001; DAVIES, 2006, p. 37). Finalmente, dúvidas mais radicais sobre as definições estéticas centram-se na inteligibilidade e na utilidade da estética. A concepção de Beardsley, por exemplo, foi criticada por Dickie, que também fez críticas influentes à ideia de uma atitude estética (DICKIE, 1965; COHEN, 1973; KIVY, 1975).

Várias respostas foram oferecidas a essas críticas. Em primeiro lugar, pode-se assumir a concepção menos restritiva de propriedades estéticas mencionada acima, na qual elas podem ser fundadas em propriedades formais não perceptuais. Nessa concepção, as obras conceituais teriam características estéticas, do mesmo modo como se atribui, com frequência, essas características às entidades matemáticas (SHELLEY, 2003; CARROLL, 2004). Em segundo lugar, pode-se traçar uma distinção entre as propriedades sensíveis ao tempo, cujas condições de observação padrão incluem uma referência essencial à localização temporal do observador, e as propriedades não sensíveis ao tempo, que não incluem essa referência. As propriedades estéticas de ordem superior como drama, humor e ironia, que explicam uma parte significativa do apelo das obras de Duchamp e Cage, derivariam de propriedades sensíveis ao tempo nessa concepção (ZEMACH, 1997). Em terceiro lugar, pode-se defender que é o *ato criativo* de apresentar em um novo contexto, no mundo da arte, algo que é desconhecido em um sentido relevante; esse ato é que possui propriedades estéticas. Ou ainda, em quarto lugar, pode-se afirmar que (a estratégia de “segunda ordem” de Zangwill) obras como *ready-mades* carecem de funções estéticas, mas são parasitárias em relação a essas funções, porque devem ser consideradas no contexto de obras que têm funções estéticas e, portanto, constituem casos marginais de arte que não merecem a primazia teórica que muitas vezes recebem. Finalmente, pode-se negar categoricamente que os *ready-mades*

eram obras de arte (BEARDSLEY, 1982).

Quanto à superinclusão das definições estéticas, pode-se fazer uma distinção entre funções primárias e secundárias. Ou pode-se sustentar que alguns carros, gramados e produtos de design industrial estão no limite da arte/não-arte e, portanto, não constituem contraexemplos claros e decisivos. Ou, se a afirmação de que as teorias estéticas falham em explicar a arte ruim depende da sustentação de que algumas obras não têm absolutamente **nenhum** valor estético, ao contrário de alguma quantidade diferente de zero, ainda que infinitesimal, pode-se perguntar o que justifica essa suposição.

4.5 As definições híbridas (disjuntivas)

As definições híbridas caracteristicamente fazem uma disjunção de pelo menos um componente institucional com pelo menos um componente estético, com o objetivo de acomodar tanto a arte mais tradicional, quanto a arte de vanguarda, que parece carecer de qualquer dimensão estética significativa. Tais definições também podem ser classificadas como institucionais, uma vez que tornam a proveniência suficiente para algo ser uma obra de arte. Dessa forma, elas herdam uma característica das definições convencionalistas: ao apelar para instituições da arte, mundos da arte, artes, funções da arte e assim por diante, eles incluem tratamentos substantivos do que é ser uma instituição/mundo/gênero/forma/função da *arte*, ou são circulares de uma forma não informativa.

Uma dessas definições disjuntivas, a proposta por Longworth e Scarantino, adapta a lista de Gaut do agregado de dez propriedades, lista essa (*vide* 3.5 acima) que inclui propriedades institucionais (por exemplo, pertencer a uma forma de arte estabelecida) e tradicionais (por exemplo, possuir propriedades estéticas positivas); (*vide* LONGWORTH; SCARANTINO, 2010). A ideia central é que a arte é definida por uma disjunção de condições minimamente suficientes e disjuntivamente necessárias; dizer que uma disjunta é uma condição constitutiva minimamente suficiente para a arte é o mesmo que dizer que cada subconjunto próprio dela é insuficiente para a arte. Também é fornecido um tratamento sobre o que é para um conceito ter condições definidoras disjuntivas. A definição da arte em si é a seguinte: $\exists Z \exists Y$ (Arte sse $(Z \vee Y)$), onde (a) Z e Y, que são formados a partir da lista do agregado de propriedades de Gaut, ou são conjunções não vazias, ou disjunções não vazias de conjunções, ou são propriedades individuais; (b) há alguma indeterminação sobre

exatamente quais disjuntos são suficientes; (c) Z não implica Y e Y não implica Z; (d) Z não implica arte e Y não implica arte. A instanciação de Z ou Y é suficiente para algo ser arte; algo só pode ser arte se instanciar pelo menos um de Z ou Y; e a terceira condição é incluída para evitar que a definição se transforme em uma definição clássica. A explicação sobre o que é para o conceito C ter condições definidoras disjuntivas é a seguinte: C sse $(Z \vee Y)$, onde (i) Z e Y são conjunções não vazias, ou disjunções não vazias de conjunções, ou propriedades individuais; (ii) Z não implica Y e Y não implica Z; (iii) Z não implica C e Y não implica C. Um problema diz respeito à condição (iii): tal como escrita, ela parece tornar a explicação das condições definidoras disjuntivas autocontraditórias. Pois se Z e Y são minimamente suficientes para C, é impossível que Z não implique C e que Y não implique C. Se assim for, nada pode satisfazer as condições ditas necessárias e suficientes para que um conceito tenha condições definidoras disjuntivas.

O funcionalismo histórico de Robert Stecker é uma segunda definição disjuntiva híbrida, com um aspecto histórico. Ele sustenta que um item é uma obra de arte no tempo t , onde t não é anterior ao momento em que o item é feito se, e somente se, ele for de uma das formas de arte centrais em t e é feito com a intenção de cumprir uma função que a arte tem em t , ou é um artefato que atinge a excelência ao realizar tal função (STECKER, 2005). Uma questão para a concepção de Stecker é se ele fornece ou não um tratamento adequado do que é para uma função ser uma função da arte e se, conseqüentemente, pode acomodar a arte antiestética ou não-estética. O motivo para pensar que isso pode ser assim é que, embora as funções originais da arte fossem estéticas, essas funções e as intenções a partir das quais a arte é feita podem mudar de maneiras imprevisíveis. Além disso, as propriedades estéticas nem sempre são proeminentes nos conceitos predecessores da arte (STECKER, 2000). Um problema é que, se a suposição operativa é que se x pertence a uma tradição predecessora de T , então x pertence a T , não se exclui a possibilidade de que se, por exemplo, a tradição da magia é uma tradição predecessora da tradição científica, então as entidades que pertencem à tradição da magia, mas sem qualquer uma das marcas padrão da ciência, são entidades científicas.

Uma terceira definição híbrida, também disjuntiva, é a definição cladística defendida por Stephen Davies. Ele sustenta que algo é arte (a) se mostra excelência de habilidade e realização na efetuação de objetivos estéticos significativos, e fazer isso ou é sua função primária e identificadora, ou faz uma contribuição vital para a realização de sua função primária e identificadora; ou (b) se for de algum gênero ou forma de arte estabelecida e publicamente reconhecida dentro de uma tradição

da arte; ou (c) se seu criador/apresentador pretende que seja arte e faz o que for necessário e apropriado para realizar essa intenção (DAVIES, 2015). Em biologia, um clado é um segmento na árvore da vida: um grupo de organismos e o ancestral comum que eles compartilham. Os mundos da arte devem ser caracterizados em termos de suas origens: eles começam com artes ancestrais pré-históricas e tornam-se mundos da arte. Conseqüentemente, todas as obras de arte ocupam uma linha de descendência de suas artes ancestrais pré-históricas; essa linha de descendência compreende uma tradição da arte que se transforma em um mundo da arte. Assim, a definição é ascendente e decididamente antropocêntrica. Um problema: a concepção parece implicar que as tradições da arte podem sofrer quaisquer mudanças e permanecer como tradições da arte, uma vez que não importa o quão distante estejam, cada ocupante da linha correta de descendência faz parte da tradição da arte. Isso parece equivaler a dizer que, enquanto elas permanecerem como tradições de todo, as tradições da arte não podem morrer. Se a arte é imortal nesse sentido, parece uma questão em aberto. Um segundo problema é que a exigência de que toda tradição e mundo da arte estejam em alguma linha de descendência com os humanóides pré-históricos, torna impossível, em princípio, para qualquer espécie não humana fazer arte, uma vez que essa espécie falha em ocupar o local correto na árvore da vida. Embora os desafios epistemológicos muito consideráveis que possam representar a identificação de obras de arte feitas por não humanos, essa consequência da ênfase da definição cladística na linhagem, ao invés de focar nos traços, levanta um problema sobre um excessivo paroquialismo da definição.

Uma quarta definição híbrida é a concepção de Lopes de “mudar o alvo”, que tenta escapar do impasse entre as definições focadas em obras de arte e os casos antiestéticos da arte de vanguarda, adotando uma estratégia que tira o foco da definição da arte das obras de arte. A estratégia é centrar esforços filosóficos em problemas diferentes, que de qualquer maneira requerem atenção: (a) o problema de dar um tratamento a cada arte individual, e (b) o problema de definir o que é ser arte, este último fornecendo um tratamento da classe mais ampla de tipos normativos/apreciativos aos quais as artes (e algumas não artes) pertencem. Pois, dadas as definições das artes individuais e uma definição do que é ser uma arte, se toda obra de arte pertence a pelo menos uma arte (se não pertence a nenhuma arte existente, então é pioneira em uma arte nova), então uma definição de obras de arte seria algo como: x é uma obra de arte se, e somente se, x for uma obra de K , onde K é uma arte (Lopes 2014). Quando totalmente explicitada, a definição é disjuntiva: x é uma obra de arte se, e somente se, x é uma obra pertencente à arte₁, ou x é uma

obra pertencente à arte₂, ou x é uma obra pertencente à arte₃,.... A maior parte do trabalho explicativo é feito pelas teorias das artes individuais, visto que, dado o pressuposto de que toda obra de arte pertence a pelo menos uma arte, a posse de teorias das artes individuais seria necessária e suficiente para estabelecer o *status* artístico ou não artístico de qualquer caso problemático, uma vez que é determinado a que arte pertence uma determinada obra. Quanto ao que torna uma prática uma arte, a resposta preferida de Lopes parece uma variedade do institucionalismo de Dickie: uma arte é uma instituição na qual os artistas (pessoas que participam com o intelecto na realização de obras de arte) fazem obras para serem apresentadas ao público do mundo da arte (LOPES, 2014; DICKIE, 1984). Assim, de acordo com essa concepção, é arbitrário determinar quais atividades são sistemas do mundo da arte: não há resposta mais profunda para a questão sobre o que torna a música uma arte do que a de que ela tem a estrutura institucional correta²⁹. Portanto, é arbitrário determinar quais atividades são artes. Dois problemas. Em primeiro lugar, a alegação principal de que toda obra de arte não pertencente a alguma forma de arte existente é uma arte pioneira, pode ser defendida com base na ideia de que qualquer razão para dizer que uma obra não pertencente a alguma forma de arte existente é uma obra de arte, é também uma razão para dizer que ela é uma nova forma de arte. Em resposta, nota-se que a questão de saber se uma coisa pertence ou não a uma arte surge apenas quando, e porque, há uma razão anterior para pensar que a coisa é uma obra de arte. Portanto, parece que o que é ser uma obra de arte é anterior, em certo sentido, ao que é ser uma arte. Em segundo lugar, na teoria institucional da “mudança de alvo”, determinar quais atividades são artes é arbitrário. Isso levanta uma versão da questão que foi suscitada sobre a capacidade da definição cladística de explicar a existência de arte fora de nossa tradição (hominídea). Suponha que a conexão entre os traços de uma prática e o seu *status* como uma arte seja totalmente contingente. Então, o fato de que uma prática em outra cultura que, embora não fizesse parte de nossa tradição, tivesse a maioria dos traços de uma de nossas artes, não seria uma razão para pensar que a prática era uma arte, e nenhuma razão para pensar que os objetos pertencentes a ela eram

²⁹ N.T.: (LOPES, 2014, p. 110). Na verdade, o grau de arbitrariedade não deve ser exagerado; Lopes também sugere que, quando novas artes surgem, elas o fazem com base em analogias com outras artes, o que presumivelmente significa que as novas artes compartilham propriedades significativas com as artes existentes.

obras de arte. Não está claro se estamos realmente no escuro quando se trata de determinar se as práticas em culturas ou tradições alienígenas são artes.

5. Conclusão

As definições convencionalistas dão um bom tratamento à arte moderna, mas têm dificuldade em tratar a universalidade da arte – especialmente o fato de que pode haver arte desconectada de “nossas” instituições e tradições (ocidentais) e de nossa espécie. Eles também tentam duramente tratar o fato de que os mesmos termos estéticos são rotineiramente aplicados a obras de arte, objetos naturais, humanos e abstratos. As definições estéticas tratam de uma forma melhor as características universais e tradicionais da arte, mas não tão bem, pelo menos de acordo com seus críticos, em relação à arte moderna revolucionária; sua defesa posterior requer um tratamento da estética que pode ser estendido, a princípio, para a arte conceitual e outras artes radicais. (Uma definição estética e uma convencionalista poderiam simplesmente ser conjugadas. Mas isso apenas levantaria a questão fundamental da unidade ou não unidade do conjunto das obras de arte, sem fornecer uma resposta). Qual defeito é o mais sério depende de quais explicações são as mais importantes. É difícil encontrar argumentos nesse nível, porque as posições são difíceis de serem fundamentadas de maneiras que não dependem de simpatias convencionalistas e funcionalistas anteriores. Se as definições em lista são falhas por não serem informativas, então o mesmo ocorre com as definições convencionalistas, sejam institucionais ou históricas. Obviamente, se a classe das obras de arte, ou das artes, é um mero amontoado caótico, sem qualquer unidade genuína, então as definições enumerativas não podem ser criticadas por não serem informativas: elas explicam tudo que é possível, porque captam toda a unidade que há para captar. Nesse caso, o problema levantado por um esteta proeminente, que escreveu anteriormente sobre o conceito de arte “inchado e pesado” que as definições institucionais visam capturar, precisa ser levado a sério, mesmo que se revele infundado: “Não é de todo claro que essas palavras – ‘O que é a arte?’ – expressam algo como uma única pergunta, para a qual respostas concorrentes são dadas, ou se os filósofos que propõem respostas estão de fato engajados no mesmo debate. A grande variedade de definições propostas deve nos fazer pensar. Não podemos deixar de nos perguntar se há algum sentido em que elas são tentativas de [...] esclarecer as mesmas práticas culturais, ou abordar a mesma questão.” (WALTON, 2007).

Referências

- ABELL, C. Art: What It Is and Why It Matters. **Philosophy and Phenomenological Research**, v. 85, p. 671-691, 2012.
- ADAJIAN, T. On the Prototype Theory of Concepts and the Definition of Art. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 63, p. 231-236, 2005.,
- ADAJIAN, T. Defining Art. *In*: RIBEIRO, A. C. (ed.). **Continuum Companion to Aesthetics**. London: Continuum, 2012, p. 39-56.
- BATTERSBY, C. **Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics**. London: The Women's Press, 1989.
- BEARDSLEY, M. **The Aesthetic Point of View**. Ithaca: Cornell University Press, 1982.
- BOND, E. J. The Essential Nature of Art. **American Philosophical Quarterly**, v. 12, p. 177-183, 1975.
- BRAND, P. Z. Glaring Omissions in Traditional Theories of Art. *In* : CARROLL, N. (ed.). **Theories of Art Today**. Madison: University of Wisconsin Press, 2000, p. 175-198.
- CARROLL, N. Historical Narratives and the Philosophy of Art. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 51, n. 3, p. 313-326, 1993.
- CARROLL, N. **Beyond Aesthetics**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- CARROLL, N. Non-Perceptual Aesthetic Properties. **British Journal of Aesthetics**, v. 44, p. 413-423, 2004.
- CARROLL, N. (ed.). **Theories of Art Today**. Madison: University of Wisconsin Press, 2000.
- COHEN, T. Aesthetic/Non-aesthetic and the concept of taste: a critique of Sibley's position. **Theoria**, v. 39, n. 1-3, p. 113-152, 1973.
- DANTO, A. **The Transfiguration of the Commonplace**. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- DAVIDSON, D. **Truth and Predication**. Cambridge: Harvard University Press, 2005.
- DAVIES, D. **Art as Performance**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- DAVIES, S. **Definitions of Art**. Ithaca: Cornell University Press, 1991.
- DAVIES, S. First Art and Art's Definition. **Southern Journal of Philosophy**, v. 35, p. 19-34, 1997.
- DAVIES, S. Non-Western Art and Art's Definition. *In*: CARROLL, N. (ed.). **Theories of Art Today**. Madison: University of Wisconsin Press, 2000, p. 199-217.
- DAVIES, S. **The Philosophy of Art**. Oxford: Basil Blackwell, 2006.

- DAVIES, S. **The Artful Species**. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- DAVIES, S. Defining Art and Artworlds. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 73, n. 4, p. 375-384, 2015.
- DAVIES, S.; SUKLA, A. (ed.). **Art and Essence**. Westport: Praeger, 2003.
- DEAN, J. The Nature of Concepts and the Definition of Art. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 61, p. 29-35, 2003.
- DEVITT, M. The Metaphysics of Truth. *In* : LYNCH, M. (ed.). **The Nature of Truth**. Cambridge: MIT Press, 2001, p. 579-611.
- DECLERQ, R. The Concept of an Aesthetic Property. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 60, p. 167-172, 2002.
- DICKIE, G. Beardsley's Phantom Aesthetic Experience. **Journal of Philosophy**, v. 62, n. 5, p. 129-136, 1965.
- DICKIE, G. **Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis**. Ithaca: Cornell University Press, 1974.
- DICKIE, G. **The Art Circle**. New York: Haven, 1984.
- DICKIE, G. **Art and Value**. Oxford: Blackwell Publishing, 2001.
- DISSANAYAKE, E. **What is Art For?** Bellingham: University of Washington Press, 1990.
- DUTTON, D. A Naturalist Definition of Art. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 64, p. 367-377, 2006.
- DUTTON, D. **The Art Instinct**. New York: Bloomsbury Press, 2008.
- EAGLETON, T. **The Ideology of the Aesthetic**. London: Basil Blackwell, 1990.
- ELDRIDGE, R. Form and Content: An Aesthetic Theory of Art. **British Journal of Aesthetics**, v. 25, n. 4, p. 303-316, 1985.
- FIELD, H. Tarski's Theory of Truth. **The Journal of Philosophy**, v. 69, p. 347-375, 1972.
- FRUEH, J. Towards a Feminist Theory of Art. *In*: RAVEN, A. ; LANGER, C.; FRUEH, J. (ed.). **Feminist Art Criticism: An Anthology**. Boulder: Westview Press, 1991, p. 153-165.
- GAUT, B. The Cluster Account of Art. *In*: CARROLL, N. (ed.). **Theories of Art Today**. Madison: University of Wisconsin Press, 2000, p. 25-45.
- GOEHR, L. **The Imaginary Museum of Musical Works**. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- GOLDMAN, A. **Aesthetic Value**. Boulder: Westview Press, 1995.
- GOODMAN, N. **Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols**. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1968.
- ISEMINGER, G. **The Aesthetic Function of Art**. Ithaca: Cornell University Press, 2004.

- JANAWAY, C. **Images of Excellence: Plato's Critique of the Arts**. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- KANT, I. **Critique of the Power of Judgment**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- KHALIDI, M. Three Kinds of Social Kinds. **Philosophy and Phenomenological Research**, v. 90, n. 1, p. 96-112, 2013.
- KIVY, P. What Makes 'Aesthetic' Terms Aesthetic? **Philosophy and Phenomenological Research**, v. 36, n. 2, p. 197-211, 1975.
- KIVY, P. **Philosophies of the Arts**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- KRISTELLER, P. The Modern System of the Arts. **Journal of the History of Ideas**, v. 12, p. 496-527, 1951.
- LEVINSON, J. **Music, Art, and Metaphysics**. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- LEVINSON, J. The Irreducible Historicality of the Concept of Art. **British Journal of Aesthetics**, v. 42, n. 4, p. 367-379, 2002.
- LEVINSON, J. What Are Aesthetic Properties? **Proceedings of the Aristotelian Society**, v. 79, p. 191-210, 2005.
- LONGWORTH, F. ; SCARANTINO, A. The Disjunctive Theory of Art: The Cluster Account Reformulated. **British Journal of Aesthetics**, v. 50, n. 2, p. 151-167, 2010.
- LOPES, D. M. Nobody Needs a Theory of Art. **Journal of Philosophy**, v. 105, p. 109-127, 2008.
- LOPES, D. M. **Beyond Art**. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- MCFEE, G. **Artistic Judgment: A Framework for Philosophical Aesthetics**. London: Springer, 2011.
- MAG UIDHIR, C. ; MAGNUS, P. D. Art Concept Pluralism. **Metaphilosophy**, v. 42, p. 183-197, 2011.
- MATRAVERS, D. The Institutional Theory: A Protean Creature. **British Journal of Aesthetics**, v. 40, p. 242-250, 2000.
- MESKIN, A. From Defining Art to Defining the Individual Arts: The Role of Theory. *In*: STOCK ; THOMSON-JONES (ed.). **The Philosophies of Arts**. 2008, p. 125-150.
- PLATO. **Complete Works**. Indianapolis: Hackett, 1997.
- REY, G. Concepts and Stereotypes. **Cognition**, v. 15, p. 237-262, 1983.
- RIBEIRO, A. C. (ed.). **Continuum Companion to Aesthetics**. London: Continuum, 2012.
- SHELLEY, J. The Problem of Non-Perceptual Art. **British Journal of Aesthetics**, v. 43, p. 363-378, 2003.

- SIBLEY, F. Aesthetic Concepts. **Philosophical Review**, v. 74, p. 135-159, 1959.
- SHINER, L. **The Invention of Art**. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- SHINER, L. Western and Non-Western Concepts of Art: Universality and Authenticity. *In*: DAVIES, S.; SUKLA, A. (ed.). **Art and Essence**. Westport: Praeger, 2003, p. 143-157.
- STECKER, R. **Artworks: Definition, Meaning, Value**. University Park : Pennsylvania State University Press, 1997.
- STECKER, R. Is It Reasonable to Attempt to Define Art. *In*: CARROLL, N. (ed.). **Theories of Art Today**. Madison: University of Wisconsin Press, 2000, p. 45-64.
- STECKER, R. **Aesthetics and the Philosophy of Art**. Lanham: Rowman and Littlefield, 2005.
- STOCK, K. ; THOMSON-JONES, K. **New Waves in Aesthetics**. London: Palgrave Macmillan, 2008.
- TILGHMAN, B. **But Is It Art?** Oxford: Blackwell, 1984.
- WALTON, K. Review of Art and the Aesthetic. **Philosophical Review**, v. 86, p. 97-101, 1997.
- WALTON, K. Aesthetics – What?, Why?, and Wherefore? **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 65, n. 2, p. 147-162, 2007.
- WICKS, R. Hegel's Aesthetics. *In*: BEISER, F. (ed.). **Cambridge Companion to Hegel**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 348-377.
- WITTGENSTEIN, L. **Philosophical Investigations**. Oxford: Blackwell, 1953.
- WITTGENSTEIN, L. **Philosophical Investigations**. Oxford: Blackwell, 1968.
- WEITZ, M. The Role of Theory in Aesthetics. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 15, p. 27-35, 1956.
- ZANGWILL, N. Groundrules in the Philosophy of Art. **Philosophy**, v. 70, p. 533-544, 1995a.
- ZANGWILL, N. The Creative Theory of Art. **American Philosophical Quarterly**, v. 32, p. 315-332, 1995b.
- ZANGWILL, N. **The Metaphysics of Beauty**. Ithaca: Cornell University Press, 2001.
- ZEMACH, E. **Real Beauty**. University Park: Pennsylvania State University Press, 1997.

(IV) Juízo Estético*

Nick Zangwill

Tradução: Nathália de Ávila (Universität zu Köln)

Revisão : Vanessa Fontana (Unioeste)

A beleza é uma parte importante das nossas vidas. A feiura também. Logo, não é uma surpresa o fato de filósofos da antiguidade terem se interessado por nossas experiências e juízos sobre a beleza e a feiura. Eles tentaram entender a natureza dessas experiências e juízos, e também quiseram saber se essas experiências e juízos eram legítimos. Ambos os projetos foram aperfeiçoados no século XX, quando “essa parte das nossas vidas” foi atacada, em ambos os círculos intelectuais, europeu e norte americano. Muito do discurso sobre a beleza tem alimentado a noção de “estético” desde o século XVIII, e então essa noção em particular se tornou passível de crítica. Esse desdém pela estética provavelmente tem raízes em um puritanismo cultural mais amplo, que teme a conexão entre o estético e o prazer. Em uma certa época, de 1960 a 1990, o ato de meramente

* ZANGWILL, N. Aesthetic Judgment. In: ZALTA, E. N. (ed.). **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. Spring Edition. Stanford, CA: The Metaphysics Research Lab, 2019. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2019/entries/aesthetic-judgment/>. Acesso em: 25 nov. 2021.

The following is the translation of the entry on Aesthetic Judgment by Nick Zangwill, in the Stanford Encyclopedia of Philosophy. The translation follows the version of the entry in the SEP's archives at <https://plato.stanford.edu/archives/spr2019/entries/aesthetic-judgment/>. This translated version may differ from the current version of the entry, which may have been updated since the time of this translation. We'd like to thank the Editors of the Stanford Encyclopedia of Philosophy, mainly Prof. Dr. Edward Zalta, for granting permission to translate and to publish this entry.

sugerir que uma obra de arte poderia ser boa porque suscita o prazer, em oposição a ser cognitivamente, moralmente ou politicamente benéfica, era alvo de zombarias. (Isso é menos verdade agora). O século XX não foi gentil com as noções de beleza e estética. Todavia, sempre houve pensadores - filósofos, como também outros no estudo das artes particulares - que persistiram em pensar seriamente sobre ambas as noções. Na primeira parte deste ensaio, observamos a particularmente rica noção de juízos sobre o belo segundo Immanuel Kant. A noção de "juízo de gosto" é central para a visão de Kant e também para virtualmente todos quanto trabalham com a estética tradicional; então começamos examinando a caracterização Kantiana do juízo de gosto. Na segunda parte, consideramos o desinteresse, que é entendido por Kant como parte do juízo de gosto. Na terceira parte, consideramos o desinteresse, o qual é na interpretação de Kant uma parte do juízo de gosto. Terminamos, na quarta parte, utilizando o conceito Kantiano de juízo de gosto para considerar se a noção de estético é viável.

1. O juízo de gosto

O que é um juízo de gosto? Kant isolou duas condições necessárias fundamentais para que um juízo seja um juízo de gosto, **subjetividade** e **universalidade** (KANT, 2000). Outras condições também podem contribuir para o que tal noção é, mas elas são consequentes, ou predicadas das duas condições fundamentais. Sobre essa questão, Kant seguiu o exemplo de Hume e outros escritores da tradição sentimentalista britânica (HUME, 1985).

1.1 Subjetividade

A primeira condição necessária para um juízo de gosto é que ele seja essencialmente subjetivo. O que isto significa é que o juízo do gosto é baseado em um sentimento de prazer ou desprazer. É isto que distingue juízos de gosto de juízos empíricos. Exemplos centrais de juízos de gosto são os de beleza e de feiura. Os juízos de gosto podem ser sobre a arte ou a natureza.

Esta tese subjetivista seria excessivamente restrita se ela fosse interpretada de forma "atomística", de modo tal que correspondesse a todo juízo de gosto alguma resposta subjetiva, e vice-versa. Às vezes, alguém faz um juízo de gosto por razões

indutivas ou a partir da autoridade. Um quadro mais holístico da relação entre resposta e juízo preserva o espírito da doutrina subjetivista, ao mesmo tempo em que se adequa à nossa vida real com mais precisão. A doutrina subjetivista precisa ser refinada a fim de lidar com os casos de indução e autoridade. Mas ela não deve ser abandonada. A doutrina está basicamente correta.

Entretanto, não é óbvio o que fazer com a subjetividade do juízo de gosto. Precisamos de um esclarecimento sobre a natureza do prazer sobre os quais se baseiam os juízos do belo.

Após um certo ponto, esta questão não pode mais ser perseguida independentemente de questões metafísicas sobre o realismo, pois a metafísica que defendemos está inclinada a afetar nossa visão sobre a natureza do prazer que sentimos no belo. Em particular, precisamos saber se o prazer no belo representa ou não propriedades de beleza e feiura que as coisas possuem. Se não, isso envolve nossas faculdades cognitivas que empregamos para entender o mundo, como pensava Kant? Ou não é uma questão de faculdades cognitivas, mas uma questão de reações sentimentais, que são instruídas de várias maneiras, como pensava Hume? Estas são perguntas muito difíceis. Mas há algumas coisas que podemos dizer sobre o prazer envolvido em encontrar algo belo, sem elevar demais a temperatura do debate.

Kant faz várias considerações sobre o prazer no belo que não alcançam o que poderíamos chamar de sua explicação "profunda" da natureza do prazer no belo, o que de acordo com o filósofo é o jogo livre harmonioso das faculdades cognitivas, da imaginação e do entendimento. Conforme a explicação "superficial" de Kant sobre o prazer no belo, esta não consiste em mera gratificação sensorial, como no prazer de sentir, ou de comer e beber. Ao contrário de tais prazeres, o prazer no belo é ocasionado pela representação perceptiva de uma coisa. Em termos contemporâneos, colocaríamos isto dizendo que o prazer na beleza tem um conteúdo intencional. Além disso, ao contrário de outros tipos de prazeres intencionais, o prazer no belo é "desinteressado". Isto significa, grosso modo, que é um prazer que não envolve o prazer no desejo - o prazer no belo é livre de desejo. Ou seja, o prazer não se baseia no desejo nem produz um por si só. Neste sentido, o prazer no belo é diferente do prazer no que é agradável, diferente do prazer no que é bom para mim e diferente do prazer no que é moralmente bom. De acordo com Kant, todos esses prazeres são "interessados" - estão ligados ao desejo. Isto é discutido na Seção 3 logo abaixo. Até onde é possível, tudo isso é importante, mas é tudo negativo. Precisamos saber o que é o prazer no belo, assim como o que **não é**. O que pode ser dito de caráter mais positivo?

1.2 Normatividade

Para ver o que há de especial sobre o prazer no belo, devemos focar no exame do que há de especial no juízo de gosto. Para Kant, o juízo de gosto reivindica "validade universal", o qual ele descreve a seguir:

[...] se [alguém] declara que algo é belo, então ele ou ela espera a mesma satisfação dos outros: julga não apenas para si mesmo, mas para todos e todas, e fala da beleza como se ela fosse uma propriedade das coisas. Assim, diz-se que a coisa é bela, e não se espera que a concordância dos demais exista por alguém tê-la achado frequentemente agradável de acordo com as suas próprias ideias, mas sim porque o mesmo é exigido de todas as pessoas. Ele repreende os demais se julgarem o contrário, e nega que eles tenham gosto, pois ele, no entanto, exige que eles o tenham; e, nesta medida, não se pode dizer: "Todos têm seu gosto especial". Isto seria o mesmo que dizer que não há gosto algum, ou seja, nenhum juízo estético que possa fazer uma afirmação legítima ao consentimento de todos. (KANT, 2000, p. 98, p. 164-166-169. Tradução nossa).

A ideia de Kant é que, num juízo de gosto, exigimos ou requeremos a concordância de outros seres humanos de uma forma que não fazemos em nossos juízos sobre o refinamento do vinho canário, por exemplo, que é apenas uma questão de preferência individual. Em questões de gosto e beleza, pensamos que os outros **devem** compartilhar nosso julgamento. É por isso que os culpamos se eles não o fizerem. É porque o juízo de gosto tem tal aspiração à validade universal que parece "**como se** a [beleza] fosse uma propriedade das coisas".

Ora, se a citação acima fosse tudo quanto Kant tinha a dizer a fim de elucidar o juízo de gosto, então ele não teria dito o suficiente. Pois a seguinte pergunta é deixada em suspenso: por que exigimos que outros compartilhem nosso juízo? Podemos **querer** que os outros compartilhem nosso juízo por todos os tipos de razões estranhas. Talvez nos sintamos mais à vontade. Talvez ganhemos uma

aposta. E se dissermos que eles devem julgar de uma certa forma, precisamos dizer mais. Em que sentido isso é verdade? E se alguém não puder apreciar uma excelente obra de arte porque está triste? E se isso distrair alguém de algum projeto socialmente digno? De que natureza é este "dever"?

Podemos reformular o ponto sobre como devemos julgar em termos austeros, dizendo que existe uma certa restrição normativa em nossos juízos de gosto que está ausente em nossos julgamentos sobre o quanto o vinho canário é agradável. A expressão mais primitiva desta normatividade é esta: algumas são corretas, outras incorretas. Ou talvez, ainda mais cautelosamente: **alguns juízos são melhores do que outros**. Não pensamos que algo é bonito apenas **para mim**, de maneira que poderíamos dizer que algumas coisas acontecem para me dar um prazer sensorial. É claro que podemos dizer "eu acho que X é bonito", porque queremos expressar incerteza, mas onde julgamos com confiança, pensamos em nosso julgamento como correto. E isso significa que pensamos que o juízo oposto seria incorreto. Presumimos que nem todos os juízos de belo são igualmente apropriados. "Cada um a seu próprio gosto" só se aplica aos juízos de delicadeza e brutalidade, que Kant chama de "juízos de agradabilidade" (*vide* KANT, 2000, p. 97-98, p. 171-172).

É claro que algumas pessoas são especialistas em comida (especialmente na França, Itália, Índia e Japão). Há especialistas e autoridades em fazer comidas deliciosas e em saber o que vai ter um bom sabor (KANT, 2000, p. 98). Mas o que estas pessoas sabem é qual item terá um sabor agradável para um certo tipo de paladar. Em certo sentido, algumas coisas simplesmente têm o sabor melhor do que outras e alguns juízos de excelência sobre os alimentos são melhores do que outros. Há até mesmo um sentido no qual algumas coisas são corretas e outras incorretas. Ainda assim, isto é apenas relativo a seres humanos "normais". Não há uma ideia de exatidão segundo a qual alguém com prazeres e desprazeres muito incomuns está equivocado, ou segundo o qual a maioria dos seres humanos pode estar errada. Kant diz que os juízos de agradabilidade têm validade "geral" mas não "universal". (2000, p. 213). Mas no caso de juízos de gosto ou do belo, a exatidão não é refém do que a maioria das pessoas gosta ou julga. Podemos dizer que é um erro usar muito sal ou açúcar, mas isso se deve apenas ao fato de que ele invade os sabores que seriam apreciados pela maioria das pessoas.

Dizer que um juízo de gosto reivindica correção pode parecer apenas transferir o problemático "dever", que está envolvido em um juízo de gosto, para uma problemática "correção" ou "aperfeiçoamento". Isto pode ser inevitável. Estamos

lidando com uma noção normativa, e embora algumas noções normativas possam ser explicáveis em termos de outras noções normativas, não podemos expressar noções normativas em termos não-normativos.

Em **alguns** casos, a correção de um juízo de gosto pode ser extremamente difícil de decidir. Podemos até pensar que não há uma resposta correta a ser dada caso nos seja pedido para comparar duas coisas muito diferentes. Mas em muitos **outros** casos, nós pensamos que **existe** uma resposta certa e uma resposta errada, a qual visamos, e que nossos julgamentos podem ser errôneos. Se não pensamos assim, pelo menos em alguns casos, então, não estamos fazendo um juízo de gosto, estamos fazendo outra coisa.

É verdade que algumas pessoas às vezes expressam a opinião de que nenhum juízo de gosto é realmente melhor do que outro. Elas dizem: "Não há certo e errado sobre questões de gosto". Outras expressarão o mesmo pensamento dizendo que a beleza é "relativa" ao juízo individual ou à preferência, ou que é "socialmente relativa". Tal relativismo é parte do ar intelectual de certas partes das humanidades. Em particular, muitos intelectuais têm expressado não gostar da ideia de que os juízos de gosto realmente têm qualquer reivindicação normativa, como se isso fosse inculto ou opressivo. Entretanto, se estamos descrevendo nosso pensamento tal qual é, e não como ele deveria ser, então não há como fugir do fato de que a normatividade é uma condição necessária dos juízos de gosto ou do belo. Dois pontos deveriam constranger o relativista. Em primeiro lugar, as pessoas que dizem este tipo de coisa estão **meramente teorizando**. Nos casos de juízos do belo, a teoria relativista está defasada da prática comum, especialmente de sua própria prática. Tal como no relativismo moral, pode-se, quase sempre, flagrar um relativista confesso, acerca dos julgamentos da beleza, fazendo e performando juízos não relativos sobre o belo - por exemplo, em seus juízos sobre música, natureza e objetos domésticos cotidianos.

Os relativistas não praticam o que pregam. Em segundo lugar, uma coisa que leva as pessoas a este relativismo implausível, tão alheio a sua própria prática, é a percepção de uma conexão do relativismo com a tolerância ou o antiautoritarismo. Isto é o que eles veem como atraente. Mas isto está de cabeça para baixo. Pois se "tudo é relativo" e nenhum juízo é melhor do que qualquer outro, então os relativistas colocam os julgamentos **deles** próprios além da crítica, e eles não podem estar errados. Somente aqueles que pensam que há um certo e um errado no juízo podem modestamente admitir que podem estar errados. O que parece ser uma ideologia de tolerância é, na verdade, o oposto. Assim, o relativismo é hipócrita e intolerante.

Observo que alguns dos chamados "filósofos experimentais" questionaram recentemente a tese de que os juízos de gosto aspiram à exatidão com base em evidências empíricas sobre aqueles que fazem juízos de gosto (COVA; PAIN, 2012). Mas não está claro que as evidências empíricas que eles citam confirmam essa tese cética. Porque a evidência é apenas aquela que os sujeitos experimentais marcam X em alternativas que perguntam diretamente sobre a exatidão no julgamento. Mas em experimentos psicológicos há uma exigência de opacidade do assunto do experimento para os sujeitos experimentais. Além disso, as pessoas frequentemente se tornam filosóficas de uma maneira que está desfasada de sua prática conceitual real. Por exemplo, alguns iniciantes na introdução às aulas de filosofia moral afirmam que todos os pontos de vista morais são igualmente corretos, e que é muito ruim pensar o contrário. Pessoas que pensam sob um certo viés podem ser imprecisas no autoconhecimento, assim como aqueles que participam de rituais sociais podem não ser capazes de descrever esses rituais (*vide* Zangwill para uma discussão crítica). Devemos também ter em mente que a tese cética poderia ser igualmente muito surpreendente, uma vez que ela parte não apenas de séculos, mas de milênios de reflexões sobre nossa vida estética. As respostas aos questionários sobre a exatidão no juízo não revelam a natureza profunda dos pensamentos das pessoas.

1.3 Reformulando a normatividade

Na reivindicação normativa de juízos de gosto, como formulada acima, o problema das **outras pessoas** não participa da abordagem. Esta é uma explicação **austera** do que Kant quis dizer, ou talvez do que ele deveria ter querido dizer, quando disse que o juízo de gosto reivindica "validade universal", em contraste com os juízos sobre a agradabilidade do vinho canário. **Segundo esta abordagem**, nós podemos explicar o fato de que pensamos que os outros **deveriam** compartilhar com nosso juízo. Eles deveriam compartilhar sob pena de estarem fazendo um juízo que seja incorreto ou inapropriado. E é por isso que, de fato, olhamos para os outros para compartilhar nosso juízo; não queremos que eles façam juízos incorretos. Parece que a referência de Kant a outras pessoas na caracterização da normatividade dos juízos de gosto deixou de ser essencial.

No entanto, não está claro se Kant concordaria com isso, pois ele caracteriza a normatividade de modo que se conecta à sua eventual **explicação** dessa possibilidade. Kant expressa a ideia normativa de uma forma muito particular. Ele

escreve (2000, p. 99): “nós exigimos tal parecer favorável universalmente.” E, também, Kant (2000, p. 97) diz que o juízo de gosto envolve “sua validade para todos.”

Em contraste, Kant pensa que, embora às vezes falemos como se nossos juízos sobre o que é agradável fossem universalmente válidos (“Cordeiro harmoniza melhor com alho”), na verdade, eles não são: juízos do que é agradável valem apenas para a maioria, mas não para todas as pessoas. (KANT, 2000, p. 98).

No entanto, a caracterização austera tenta atingir uma ideia mais básica de normatividade - uma que pode servir como o alvo das explicações rivais. A fim de explicar como os juízos subjetivamente universais são possíveis, Kant tem uma história complicada sobre a interação harmoniosa das faculdades cognitivas - imaginação e entendimento - que ele pensa constituir o prazer no belo (KANT, 2000, p. 104). Este relato “profundo” do prazer na beleza é altamente controverso e não é particularmente plausível (*vide* BUDD, 2001). Mas podemos ver por que Kant o fornece. Para Kant, a reivindicação normativa do critério do gosto tem suas raízes no funcionamento mais geral de nossas faculdades cognitivas, e Kant pensa que podemos assumir que funcionam igualmente para os outros. Assim, temos o início de uma explicação de como tal prazer pode fundamentar um juízo que faz uma reivindicação universal. No entanto, Kant não tem muito a dizer sobre a natureza da “universalidade” ou normatividade que está sendo explicada por um relato tão especulativo do prazer no belo. Não é por acaso que Kant expressa a obrigação em termos interpessoais, considerando o caminho que está seguindo. E não é um grande demérito que ele o faça. Mas, para nossos propósitos, precisamos separar o que está sendo explicado de sua explicação. Pois se a explicação de Kant não funcionar, queremos, ainda assim, ficar com uma caracterização da normatividade que ele estava tentando explicar. Precisamos separar o problema de Kant de sua solução, de modo que o primeiro seja deixado se o segundo falhar. Pode haver soluções alternativas para seu problema.

1.4 Normatividade e prazer

Conforme descrito, a normatividade está ligada aos **juízos de gosto** propriamente ditos. O que isto implica para o prazer no belo? Como os juízos de gosto se baseiam em respostas em forma de prazer, faria pouco sentido se nossos juízos fossem mais ou menos apropriados, mas nossas respostas não fossem. A reivindicação normativa de nossos juízos de gosto deve derivar do fato de que

pensamos que algumas respostas são melhores ou mais apropriadas ao seu objeto do que outras. As respostas só licenciam juízos que podem ser mais ou menos apropriados porque as próprias respostas podem ser mais ou menos apropriadas. Se eu tiver prazer em beber vinho canário e você não, nenhum de nós pensará no outro como se estivesse errado. Mas se você não tiver prazer com os Sonetos de Shakespeare, eu pensarei em você como estando errado - não apenas seu juízo, mas também suas preferências. Acho que tenho razão em ter minha resposta e que sua resposta é defeituosa. Alguém que pensa que há, nas palavras de Hume, "uma igualdade de gênio" entre algum compositor inferior, por um lado, e J. S. Bach, por outro, tem uma sensibilidade defeituosa (HUME, 1985, p. 230. Tradução nossa). Roger Scruton coloca bem a questão quando diz:

Quando estudamos [a Torre Einstein e o campanário Giotto] [...] nossa atitude não é simplesmente de curiosidade, acompanhada de algum prazer ou satisfação indefinível. Interiormente, afirmamos nossa preferência como válida [...] (SCRUTON, 1979, p. 105).

Esta é a razão **pela qual** exigimos o mesmo sentimento dos outros, mesmo quando não o esperemos. Pensamos que nossa resposta é mais adequada ao seu objeto do que o seu oposto. E, por sua vez, esse é o **porquê** de pensarmos que nosso **juízo** sobre esse objeto é mais correto do que o seu oposto. A normatividade do juízo deriva da normatividade do sentimento.

Mas como alguns sentimentos podem ser melhores ou piores do que outros? Para responder a esta pergunta, precisamos nos perguntar: até que ponto a normatividade dos juízos de gosto é inerente ao próprio sentimento? Alguém que defende uma posição realista sobre a beleza dirá que o sentimento tem a normatividade incorporada em virtude de seu conteúdo representativo; os próprios sentimentos podem ser mais ou menos verídicos. O prazer derivado do belo, por exemplo, tem como objeto a verdadeira propriedade do belo; **achamos** a beleza prazerosa. Um sentimentalista humeano provavelmente dirá que a normatividade é algo que de alguma forma construímos ou impomos a nossos prazeres e desgostos, os quais não possuem um tal conteúdo. E Kant tem seu próprio ponto de vista, que apela para estados cognitivos que não são crenças. A questão é controversa. No entanto, o que podemos dizer com certeza é que é próprio do prazer que ele licencie juízos que possuem a pretensão de estarem corretos. Depois disso, haverá uma divergência teórica.

Esta normatividade é crucial no juízo de gosto, e é sua segunda característica principal, a qual devemos acrescentar ao fato de que se baseia em motivações subjetivas de agrado ou desagrado.

1.5 Juízos de gosto e a grande pergunta

Podemos resumir as coisas desta forma: os juízos de gosto ocupam um ponto médio entre os juízos de delicadeza e de brutalidade, e os juízos empíricos sobre o mundo externo. Os juízos de gosto são como juízos empíricos na medida em que têm validade universal, mas são diferentes dos juízos empíricos na medida em que são feitos a partir de uma resposta subjetiva interior. Por outro lado, os juízos de gosto são como juízos de delicadeza ou brutalidade, na medida em que são feitos com base em uma resposta subjetiva interna, mas são diferentes de julgar o que é agradável e desagradável, que não fazem nenhuma reivindicação de validade universal. Com fins de explicar as distinções de outra forma: no que diz respeito à normatividade, os juízos de gosto são como juízos empíricos e diferentes dos juízos de delicadeza ou brutalidade, mas no que diz respeito à subjetividade, os juízos de gosto são diferentes dos juízos empíricos e semelhantes aos juízos de delicadeza ou brutalidade. Portanto, temos uma divisão tripla: juízos empíricos, juízos de gosto e juízos de delicadeza ou brutalidade. E os juízos de gosto têm os dois pontos de similaridade e dissemelhança de cada lado conforme o observado.

Como Kant reconheceu (mais ou menos seguindo Hume), tudo isso é um ponto **a partir** do qual se pode teorizar. A questão difícil é **se**, e se sim, **como**, um juízo tão subjetivamente universal é possível. À primeira vista, as duas características estão em tensão uma com a outra. Nosso enigma é o seguinte: qual deve ser a natureza do prazer no belo se os juízos em que nos baseamos podem reivindicar estarem corretos? Esta é a grande questão em termos da estética. O problema de Kant era o certo, mesmo que sua solução não fosse.

Contudo, nossa esperança até agora foi a de tornar mais claro o que é que está sob escrutínio neste debate. Uma vez armados de um modesto relato do que é um juízo de gosto, podemos então proceder a perguntas mais ambiciosas sobre se os juízos de gosto representam ou não propriedades reais de beleza e feiura e, se não, de que outra forma a normatividade do julgamento estético deve ser explicada. Podemos até considerar se toda nossa prática de fazer juízos de gosto é ou não defeituosa e deve ser descartada. Mas primeiro, as primeiras coisas.

2. Outras características dos juízos estéticos

Há mais no julgamento estético do que apenas subjetividade e normatividade, e isto deve ser descrito mais detalhadamente. A seguir, temos um levantamento de uma série de outras características do julgamento estético: verdade, independência da mente, dependência não estética, e ausência de lei.

2.1 Verdade estética

A normatividade dos juízos estéticos pode ser reformulada em termos de uma concepção particular da verdade estética. Para alguns propósitos, é útil fazer isso. Pode-se pensar que a implantação da ideia de verdade estética nos compromete com a existência de uma realidade estética. Mas esta preocupação surge da suposição de que uma concepção forte da verdade enquanto correspondência é tudo o que existe em termos de verdade em qualquer área em que possamos empregar a noção. Em muitas áreas - no pensamento científico e psicológico, por exemplo, uma concepção forte da verdade enquanto correspondência provavelmente está em questão. Entretanto, a concepção da verdade aplicável à estética pode ser uma concepção segundo a qual a verdade apenas implica o tipo de normatividade descrita acima, segundo a qual existem julgamentos corretos e incorretos do gosto, ou pelo menos que alguns julgamentos são melhores que outros.

Se empregarmos a noção da verdade, podemos expressar a ideia normativa dizendo que se um juízo é verdadeiro então seu oposto é falso. Ou podemos dizer que a lei de não-contradição se aplica aos juízos estéticos: existem alguns juízos estéticos tais que eles e suas negações não podem ser ambos verdadeiros. Este princípio não precisa ser válido para todos os juízos de gosto, desde que seja válido para uma proporção significativa dos mesmos.

Tal concepção normativa da verdade é mais forte do que uma noção de verdade que é meramente um dispositivo de "consentimento semântico"; ou seja, a verdade normativa é mais do que uma fina verdade "disquotacional". Mesmo os juízos sobre o que é agradável, sobre a agradabilidade do vinho canário, podem ter acesso a uma concepção inconsequente de verdade disquotacional. Podemos dizer que "O vinho canário é agradável" e é verdade se e somente se o vinho canário

for agradável" sem elevar a temperatura. Entretanto, os julgamentos sobre a agradabilidade do vinho canário não aspiram a uma concepção normativa da verdade. Não há respostas certas e erradas para a questão de se o vinho canário é realmente agradável. E assim, nem do julgamento de que é bom, nem do julgamento de que não é bom, pode ser dito que se isso é verdadeiro então seu oposto é falso. Mas isto é o que de fato dizemos de alguns juízos estéticos.

No entanto, embora possamos abordar a normatividade estética em termos de verdade, não precisamos fazer isso. A "verdade" estética, de fato, pouco acrescenta à ideia de estar correto que já encontramos. Podemos continuar sem a palavra "verdade". Podemos dizer que algo não pode ser belo e feio (sob o mesmo aspecto ao mesmo tempo), e que se algo é belo, então não é feio (sob o mesmo aspecto ao mesmo tempo).

2.2 Dependência da mente e dependência não-estética

Devido à compreensão da normatividade dos juízos de gosto, que podemos ou não expressar em termos de verdade estética, podemos e devemos acrescentar algumas características normativas mais sofisticadas, que também são importantes.

Uma dessas características é a **independência da mente**. A independência da mente é melhor expressa como uma tese negativa: se algo é belo não depende do meu julgamento. Pensar algo como belo não o torna belo. Isto pode ser re-expresso em termos condicionais: não é o caso que se eu achar que algo é belo, então é belo. Isto é senso comum. Por exemplo, a maioria de nós pensa que os nossos juízos melhoraram desde que éramos mais jovens. Pensamos que alguns dos nossos juízos passados estavam errados. Pensá-los assim, naquela altura, não os tornou daquela forma. Talvez algumas teses mais complicadas e sofisticadas de dependência da mente se mantenham; mas uma simples reivindicação de dependência da mente desrespeita o senso comum.

Pensamos também que a beleza, a feiura e outras propriedades estéticas dependem de propriedades não-estéticas. A dependência contrasta com a independência da mente na medida em que diz quais propriedades estéticas são dependentes de, enquanto opostas àquelas as quais **não** dependem de: as propriedades estéticas de uma coisa dependem das suas propriedades não estéticas. Esta relação de dependência implica (mas não é idêntica) à relação ou relações de superveniência: (a) duas coisas esteticamente diferentes devem ser também não-

esteticamente diferentes; (b) algo não poderia mudar esteticamente a menos que também mudasse não esteticamente; e (c) algo não poderia ter sido esteticamente diferente a menos que também não fosse esteticamente diferente. Estes são, respectivamente: superveniência de objetos cruzados, superveniência de tempos cruzados, e superveniência de mundos cruzados. ("Superveniência" tem sido frequentemente discutida sob o título de "dependência", mas na realidade são relações distintas, relacionadas de uma forma complexa). Os artigos de Sibley "Conceitos Estéticos" e "Estético/Não-estético" foram pioneiros na discussão sobre a dependência da estética em relação à não estética (SIBLEY, 1959, 1965). É interessante que ele nunca descreveu a dependência em termos modais.

Essa afirmação é muito intuitiva, mas deixe-nos tentar dizer algo mais em defesa disso. Parece ser um fato profundo sobre a beleza, e outras propriedades estéticas, que elas sejam inerentemente "sociáveis"; a beleza não pode ser solitária. Algo não pode ser apenas belo; se algo é belo, então deve ser em virtude de suas propriedades não-estéticas. Além disso, saber disso é uma restrição a nossos julgamentos sobre a beleza e outras propriedades estéticas. Não podemos simplesmente julgar que algo é belo; devemos julgar que é belo em virtude de suas propriedades não-estéticas. Geralmente o fazemos, e não fazer é bizarro. (Mesmo em casos de testemunhos, pensamos que as propriedades estéticas de uma coisa se sustentam em virtude de propriedades não-estéticas que o especialista em estética conhece). É claro que podemos não ter em mente todas as propriedades não-estéticas da coisa, nem saber exatamente como as propriedades não-estéticas produzem seu efeito estético. Mas pensamos que certas propriedades não-estéticas são responsáveis pelas propriedades estéticas e que sem essas propriedades não-estéticas, as propriedades estéticas não teriam sido instanciadas. A beleza não flutua por aí, e reconhecer isto é constitutivo do pensamento estético. Nosso pensamento estético, portanto, é fundamentalmente diferente de nosso pensamento sobre as cores, com o qual ele é frequentemente comparado. Talvez as cores estejam ligadas de alguma forma intimamente presente nas propriedades físicas intrínsecas ou extrínsecas das superfícies das coisas, tais como as propriedades de reflexão. Mas o pensamento sobre as cores não pressupõe isto. Alguém pode até pensar que as cores são propriedades nua e crua das coisas. Mas não se pode pensar que a beleza é nua; é essencial para o pensamento estético perceber que as propriedades estéticas de uma coisa surgem de suas propriedades não-estéticas.

Os princípios de correção, de independência da mente e de dependência podem ser formulados no modo de propriedade ou em termos de verdade. Podemos

elencá-los de uma maneira ou de outra. Podemos dizer que se algo é belo não depende do que pensamos sobre ele, mas depende de suas características não-estéticas. Ou podemos igualmente dizer que a verdade dos julgamentos estéticos é independente de nossos julgamentos estéticos, mas depende de verdades não estéticas. A questão semântica pouco influencia neste caso.

2.3 De quais propriedades não-estéticas as propriedades estéticas dependem?

Alguns têm argumentado que aquilo de que dependem as propriedades estéticas (sua "base de dependência") vai além das características físicas e sensoriais intrínsecas ao objeto de avaliação estética (WALTON, 1970; GOMBRICH, 1959, p. 313). A base da dependência não estética, pensa Walton, inclui sempre as "propriedades contextuais" - questões relacionadas com a origem da obra de arte, ou outras obras de arte. Outros disputam isto (ZANGWILL, 1999). Este é um aspecto dos debates sobre o formalismo, em diversos domínios. Tais problemas são importantes e constituem matéria de diferenças estéticas substantivas na abordagem do fazer e em apreciar várias artes, como também na estética da natureza. Mas tais debates coletivamente pressupõem que alguma tese de dependência se mantém. As questões controversas são sobre a extensão da base de dependência das propriedades estéticas, e não se as propriedades estéticas têm alguma base de dependência não-estética.

Uma perspectiva é a de que as propriedades estéticas dependem da aparência das coisas - da aparência ou do som das coisas, por exemplo (*vide* MITROVIĆ, 2013, 2018). Se assim for, há um sentido segundo o qual as propriedades estéticas dependem da mente, já que as aparências são aparências para algum observador. Entretanto, alguns dizem que pode haver propriedades estéticas de objetos abstratos, tais como provas matemáticas ou lógicas, ou estruturas. E alguns dizem que as ideias ou conceitos na arte conceitual podem ser os portadores de propriedades estéticas. (SCHELLEKENS, 2007). **Essas** propriedades estéticas seriam independentes da mente. A questão das propriedades estéticas dos objetos abstratos é controversa (KIVY, 1991; BARKER, 2009).

2.4 Dependência e ausência de lei

Até agora, temos feito afirmações positivas sobre as características dos juízos estéticos. Consideremos agora a afirmação de que não existem leis ou

princípios interessantes do tipo não-estéticos para o estético, e também a afirmação de que uma relação de dependência estética/não-estética pode se realizar, mesmo que não existam tais leis ou princípios. Aqui, leis ou princípios de gosto "interessantes", significam generalizações que motivam qualquer coisa, de tal ou tal tipo não-estético, ser de tal ou tal tipo estético, e estas generalizações podem ser usadas para prever propriedades estéticas baseadas no conhecimento de propriedades não-estéticas. Neste sentido, muitos acham plausível que não existam leis do gosto e que as propriedades estéticas sejam anômalas.

O problema da fonte da correção em julgamento estético é independente da questão de haver leis, regras ou princípios de gosto. Não há razão para pensar que a possibilidade de juízos corretos ou verdadeiros depende da existência de leis, regras ou princípios dos quais possamos deduzir nossos juízos corretos ou verdadeiros³⁰.

No entanto, vale a pena refletir sobre a anomalia da estética por si só. Muitos especialistas da estética concordam que ela é anômala no sentido acima. Mas eles não estão de acordo quanto à explicação da anomalia.

Uma notável exceção a este consenso é Monroe Beardsley, que afirma, heroicamente e extraordinariamente, que existem exatamente três princípios estéticos: as coisas são esteticamente excelentes, seja por serem unificadas, intensas ou complexas (BEARDSLEY, 1958, cap. XI). No entanto, a posição "trinitária" de Beardsley enfrenta dificuldades semelhantes às aquelas enfrentadas pelos filósofos morais que apelam para conceitos "mistos"³¹. Se Beardsley insiste em uma conexão, semelhante à lei, entre suas três substantivas e mistas propriedades estéticas (unidade, intensidade e complexidade) e o valor estético, ele só pode fazê-lo ao custo de conceder anomalias entre as três substantivas e espessas propriedades estéticas e as propriedades não-estéticas. Existem três camadas e alguém só pode sustentar as leis entre as camadas superior e média perdendo as leis entre as camadas média e inferior. Talvez a intensidade seja sempre esteticamente boa, mas não há leis sobre o que torna as coisas intensas.

³⁰ Por essa razão, é difícil ser convencido pelo quebra-cabeça principal de *Beleza Restaurada*, de Mary Mothersill, que questiona como pode haver verdades estéticas sem leis estéticas, embora esse problema seja talvez um primo do problema que Hume e Kant consideraram centrais.

³¹ N.T.: "Conceitos mistos" ou thick concepts, em inglês, constituem uma terminologia cunhada por Bernard Williams para designar conceitos descritivos e de teor avaliativo.

Concedendo a anomalia das propriedades estéticas, então, precisamos explicá-las. Há uma grande plausibilidade na sugestão de Hume e Kant de que o que explica a anomalia das propriedades estéticas é a primeira característica dos juízos de gosto, que são essencialmente subjetivos, ao contrário de juízos empíricos ordinários sobre as propriedades físicas, sensoriais ou semânticas (HUME, 1985, p. 231-232; KANT, 2000, p. 99-101, p. 136-142, p. 162-167). É por isso que os dois tipos de conceitos não são "nominologicamente feitos um para o outro" (como diz Donald Davidson [1970] sobre conceitos mentais e físicos). Como podemos alinhar uma gama essencialmente subjetiva de julgamentos nominologicamente com uma gama de julgamentos empíricos? Os dois tipos de julgamentos respondem a conjuntos bastante diferentes de restrições. Frank Sibley observou que os conceitos estéticos não são positivamente "governados por condições" (SIBLEY, 1959). E Mary Mothersill afirmou que não existem leis do gosto. Mas também não explicou muito bem esses fatos. O apelo à subjetividade explica o que Sibley e Mothersill notam e descrevem. De fato, Mothersill escreve em sua "Primeira Tese" (PT) que não existem princípios ou leis do gosto genuínos: "...PT é central para a estética, e não há nada mais fundamental a partir de que ela possa ser derivada" (MOTHERSILL, 1984, p. 143). Mas parece que ela pode ser derivada da subjetividade dos juízos de gosto.

Este tipo de anomalia é uma coisa, dependência ou superveniência é outra coisa. Ainda que as propriedades estéticas sejam anômalas, elas dependem e são subsequentes às propriedades não-estéticas. Muitos acham desconfortável essa combinação de relações fora da estética, como na filosofia moral e na filosofia da mente. No entanto, parece haver boas razões para abraçar ambos os princípios na estética. Ambos estão firmemente enraizados no pensamento estético comum.

2.5 A primazia da correção

Os juízos estéticos têm certas características essenciais, havendo certos princípios correspondentes a essas características. Podemos agrupar a correção, a independência da mente e a dependência não-estética. No entanto, não faz mal nenhum concentrarmo-nos na característica da correção ou da validade universal, pois esta é a mais básica das características. Se os juízos estéticos não reivindicassem a correção ou a validade universal, não poderiam reivindicar as outras características. Se explicar a exatidão ou a validade universal é um problema, então também o é explicar a independência e dependência da mente. Mas existe claramente um

problema na explicação das três características. Por que nosso pensamento estético tem estas três características e ainda assim funciona de acordo com estes três princípios? E para eles, qual é a fonte de **certeza** do juízo estético? Hume e Kant dedicam muito esforço mental a estas questões. Estes pressupostos de juízos estéticos precisam ser explicados e justificados. Considerando que nossos juízos estéticos têm estes pressupostos, precisamos saber como tais juízos são possíveis, como eles são reais e como são legítimos. Tendo descrito e analisado, como já fizemos aqui, nós precisamos agora explicar e justificar. Mas, como observado anteriormente, precisamos primeiro de uma boa descrição do que estamos tentando explicar e justificar.

3. Desinteresse

3.1 Desinteresse: mais e menos ambicioso

Uma ideia que desempenha um grande papel na discussão de Kant sobre a universalidade subjetiva do juízo de gosto é a do desinteresse; e, portanto, a ideia não deve ser negligenciada. Kant faz duas afirmações: (a) que o prazer no belo é "desinteressado"; e (b) que somente o prazer no belo é "desinteressado" (KANT, 2000, p. 90-96, p. 42-50). Estas reivindicações são importantes para o projeto de Kant, pois ele conecta o desinteresse à reivindicação da validade universal do juízo de gosto. Antes de prosseguirmos, é crucial reconhecer que a palavra alemã "interesse" tem um significado especial na Alemanha do século XVIII, e não deve ser confundida com palavras similares em inglês ou mesmo palavras contemporâneas em alemão. Para Kant, um interesse significa um tipo de prazer que não está ligado ao desejo; ele não está fundamentado no desejo, tampouco o produz.

Devemos distinguir a tese mais ambiciosa de Kant de que **apenas** o prazer no belo é desinteressado de sua afirmação menos ambiciosa de que simplesmente o prazer no belo é desinteressado, pois parece que, aparentemente, poderia haver outros prazeres desinteressados. A afirmação menos ambiciosa, no entanto, é controversa o suficiente.

O componente mais incontroverso da afirmação menos ambiciosa é que o prazer no belo não se fundamenta na satisfação do desejo. É plausível, certamente, que quando temos prazer em algo que achamos belo, esse não é o prazer no sentido

de termos algo que desejamos. Kant quer que o prazer no belo seja aberto a todos (portanto, não deve haver "sorte estética"), e se os desejos variam de pessoa para pessoa, parece que não poderíamos exigir esse prazer de todos, como a ideia de validade universal exige. A pretensão de validade universal seria perdida caso o prazer da beleza não fosse desinteressado no sentido de não se basear no desejo. Este aspecto da ideia de desinteresse tem muita plausibilidade.

3.2 Problemas com o desinteresse

Entretanto, não é tão claro que o prazer no belo não possa **produzir** desejo, o que Kant também exige para que um prazer seja desinteressado. A questão aqui é se o prazer pode produzir desejo a partir **de si mesmo**. Kant admite que temos certas preocupações gerais com o belo as quais implicam que o desejo pode derivar de um juízo do belo, mas de acordo com Kant, tais desejos não têm sua fonte unicamente no prazer no belo (Kant, em sua obra de 1790, seções 41 e 42, sobre "interesse empírico" e "interesse intelectual"). Pode ser que tenhamos desejos relativos às coisas belas, como Kant permite nas seções 41 e 42 da *Crítica do Juízo*, mas enquanto esses desejos não forem intrínsecos ao prazer no belo, a doutrina de que todo prazer é desinteressado não é afetada. (Críticos de Kant às vezes perdem este ponto).

A tese menos ambiciosa é controversa por causa do segundo componente. Um oponente de Kant afirmaria que o prazer no belo pode produzir desejo por si só. Não está claro quem está certo sobre tal questão. Além disso, a ambiciosa tese de que se apenas o prazer no belo é desinteressado, conseqüentemente nenhum outro tipo de prazer é desinteressado também é controversa. Estas são questões ainda vivas. Os pontos de vista de Kant têm muito a dizer sobre eles. Mas também podemos simpatizar com aqueles que têm dúvidas.

Hume provavelmente negaria a separação de Kant entre o prazer do belo e as motivações que nos levam a agir. Como outros sentimentalistas britânicos, Hume pensa que o sentimento e a paixão caem ambos no lado ativo da mente humana. Portanto, os sentimentos são ativos em si mesmos. Por outro lado, este aspecto da visão sentimentalista britânica representa uma fraqueza em sua sistematização geral, uma vez que eles não têm lugar para uma faculdade de razão prática, e isso significa que lhes falta qualquer concepção inteligível da ação humana (KORSGAARD, 1996, 2009). A psicologia humeana não tem uma compreensão

credível da agência humana; somos empurrados por nossas paixões.

Em *Genealogia da Moral*, Friedrich Nietzsche visa a separação kantiana entre o prazer no belo e no desejo, uma separação com o objetivo de tornar a beleza disponível a todos os seres humanos (NIETZSCHE, 1998, livro 3, seção 6). Nessa obra, analisar a primeira página, mas não o que segue, cujo alvo é Schopenhauer. Esta crítica é distinta da crítica à ideia de que os juízos de belo são válidos para todos os seres humanos. Nietzsche protesta com a afirmação de que a ideia de prazer no belo é apartada das particularidades e idiossincrasias de nossas vidas apaixonadas e é, pois, irrealista e indesejável. Não está claro quem está certo aqui. O cerne da questão é a natureza do prazer no belo. Será que ela tem sua fonte no que os seres humanos compartilham, ou no que os distingue? Kant poderia argumentar, contra Nietzsche, que ver o prazer no belo como produto do que varia entre as pessoas, não só coloca as pessoas à mercê de sua boa ou má educação estética, mas também torna insustentáveis as reivindicações normativas de correção ou validade universal que integram os juízos do belo, como costumamos conceber. O "dever", neste caso, parece implicar "poder". Se nos faltar o que é preciso para apreciar uma certa beleza, então não se pode exigir isso de nós, e a normatividade do juízo de gosto se perderia. Ou assim parece. Se os juízos de belo fossem baseados em prazeres ou desprazeres variáveis, então parece que a pretensão de correção é fraudulenta.

Mas isto só procede se acompanharmos Kant em localizar o prazer na beleza em nosso direito de fazer julgamentos de beleza, e em faculdades que todos os seres humanos compartilham entre si. Talvez existam belezas raras que só as almas especiais de elite podem apreciar. Para Kant, há um "dever" estético que une todos os seres humanos apenas porque compartilhamos as faculdades cognitivas que são necessárias para ter o prazer em questão. Mas esta não é a única fonte concebível do "dever" estético. Uma sugestão não kantiana seria localizar a fonte da normatividade do juízo de gosto no mundo, e não no que os seres humanos compartilham. Isto seria invocar uma espécie de "realismo estético", em que beleza e fealdade são propriedades genuínas do mundo, que tornam nossos julgamentos melhores ou piores. Essa visão pode parecer metafisicamente extravagante. O problema, porém, é como entender o "dever" estético sem esse tipo de visão. Não é fácil! Em uma visão realista, a beleza não precisa estar universalmente disponível. Mas, se assim for, parece que a lógica da(s) doutrina(s) do desinteresse de Kant cai por terra. A visão kantiana e talvez humeana trata como causa da fonte da normatividade aquilo que compartilhamos. Mas Nietzsche perguntaria: existe, e

deveria existir algo que os humanos compartilham em suas respostas ao belo? Queremos uma estética aristocrática ou democrática?

4. A noção de estético

4.1 Algumas considerações terminológicas

Passemos agora à noção contemporânea do adjetivo estético. O predicado "estético" pode qualificar muitos tipos diferentes de coisas: juízos, experiências, conceitos, propriedades, ou palavras. Provavelmente é melhor considerar os **juízos estéticos** como centrais. Podemos entender outros tipos estéticos de coisas em termos de juízos estéticos: propriedades estéticas são aquelas que são atribuídas em juízos estéticos; experiências estéticas são aquelas que fundamentam juízos estéticos; conceitos estéticos são aqueles que são empregados em juízos estéticos; e palavras estéticas são aquelas que têm a função de serem usadas na expressão linguística de juízos estéticos.

A noção contemporânea mais comum de um juízo estético tomaria os juízos de belo e feio como paradigmas - o que chamamos de "juízos de gosto" na Parte 1. E exclui juízos sobre propriedades físicas, como forma e tamanho, e juízos sobre propriedades sensoriais, como cores e sons. Entretanto, além dos juízos de belo e de feio, a noção contemporânea de juízo estético é tipicamente usada para caracterizar uma classe de juízos que também inclui juízos de delicadeza, esquisitice, ternura e elegância. A este respeito, a noção contemporânea parece ser mais ampla do que a de Kant, uma vez que ele se concentrava apenas nos juízos de belo e feio. Entretanto, há, também, o fato de que a noção contemporânea parece ser mais restrita do que a de Kant. Pois ele usou a noção para incluir tanto juízos de belo (ou de gosto) quanto juízos de agradabilidade - por exemplo, o juízo de que o vinho canário é agradável (KANT, 2000, p. 89-90, p.99). Mas a noção moderna, ao contrário da de Kant, geralmente exclui os juízos de agradabilidade. Além disso, a noção contemporânea normalmente exclui juízos sobre o conteúdo pictórico e semântico de uma obra de arte. Por exemplo, embora o juízo de que uma pintura representa uma flor possa ser "relevante" para um juízo estético sobre ela, ela não é em si mesma um juízo estético.

4.2 O problema

A questão é: a classificação contemporânea de "estético" é arbitrária? O que distingue os juízos como estéticos? O que eles têm em comum? E como eles se diferenciam de outros tipos de juízo? Esses juízos são de um tipo bem comportado?

Talvez valha a pena mencionar, de passagem, que a noção de juízo estético não deve ser elucidada em termos da ideia de uma obra de arte; fazemos juízos estéticos sobre a natureza e fazemos juízos não estéticos sobre obras de arte. A articulação e defesa da noção de estético nos tempos modernos está associada a Monroe Beardsley (1958, 1982) e Frank Sibley (1959, 1965). Mas seu trabalho foi atacado por George Dickie (1965), Ted Cohen (1973) e Peter Kivy (1975), entre outros.

Como observado na seção 2.4, Beardsley afirmou, heroicamente, que a experiência estética se distingue por sua unidade, intensidade e complexidade. Dickie argumentou, em resposta, que tais características ou não eram condições plausivelmente necessárias de experiência estética, ou então que a descrição de Beardsley era inadequada. Parte do ataque de Dickie estava completamente fora de questão, pois ele confundia experiências estéticas com experiências de obras de arte; o fato de que algumas experiências de obras de arte não são como Beardsley descreve é irrelevante. Mas não se pode negar que Dickie estava certo de que mesmo que os problemas de caracterização das três características fossem resolvidos, não seria plausível que as três características de Beardsley sejam condições necessárias (ou suficientes) de experiência estética. No entanto, tudo isso mostraria que a noção de estético formulada por Beardsley é inadequada. O fato de que a extraordinária e heroica doutrina trinitária de Beardsley não pode ser mantida não significa que a noção de estético deva ser abandonada. Isso seria uma indução defeituosa a partir de uma única instância.

Sibley afirmou que o discernimento das propriedades estéticas requer uma sensibilidade especial, enquanto o discernimento das propriedades não-estéticas poderia ser alcançado por qualquer pessoa com olhos e ouvidos normais. Além disso, Sibley alegou que era distintivo de termos ou conceitos estéticos não serem "governados por condições", no sentido de não haver critérios positivos não-estéticos para sua aplicação. Ele pensava na faculdade do gosto como uma faculdade mental especial, possuída por pessoas com uma sensibilidade distinta. Este relato da estética era desaconselhável, pois permitia que críticos como Cohen e Kivy argumentassem que atribuir muitas propriedades estéticas não exigia de fato uma faculdade especial, pois qualquer um pode distinguir uma linha graciosa de uma

linha não graciosa. Além disso, algumas propriedades estéticas, como a elegância, parecem ser, no sentido de Sibley, "condicionadas" de modo não estético. Todavia - novamente - que o relato positivo de Sibley sobre a estética seja implausível não deve nos levar ao desespero sobre a estética. Por outro lado, a indução pessimista, agora com duas instâncias a seu encargo, talvez pareça um pouco menos insalubre - especialmente tendo em vista dois expoentes tão distintos.

Apesar disso, Sibley estava certamente, minimamente, correto ao pensar que atribuir propriedades estéticas a uma coisa requer mais do que meramente conhecer suas propriedades não-estéticas. Se este algo extra é ou não distintamente difícil, erudito, sofisticado ou não controlado por condições, é algo situado além do entendimento não estético. Portanto, talvez devêssemos continuar tentando articular a noção de estético, ou pelo menos uma noção útil do estético.

4.3 Uma proposta hierárquica

Uma estratégia seria a seguinte: começar com o relato do que é ser um juízo de gosto, ou do belo e feio, que foi delineado na Parte 1, e depois usá-lo para elucidar a noção mais ampla de um juízo estético. Com fins de rememoração, foi argumentado que Kant estava certo, qualitativamente, de pensar que o crucial sobre o juízo de gosto é que ele tem o que ele chama de "universalidade subjetiva"; juízos de gosto são aqueles que são (a) baseados em respostas de prazer ou desprazer, e (b) reivindicam validade universal, onde isso pode ser minimamente interpretado como uma aspiração normativa. A presente estratégia é utilizar este relato kantiano para fundamentar uma categoria mais ampla da estética, que inclui juízos de gosto juntamente com juízos de ternura, esquisitice, delicadeza, elegância e os demais.

Chamemos os juízos de gosto, ou juízos do belo e feio, de "juízos estéticos vereditivos", e chamemos os outros juízos estéticos (de ternura, esquisitice, elegância, delicadeza, etc.) de "juízos estéticos substantivos". A ideia é que estes julgamentos substantivos são estéticos em virtude de uma relação especial de proximidade com os julgamentos vereditivos de gosto, que são subjetivamente universais. Podemos supor que os juízos de belo e feio coincidem com os juízos de mérito e demérito estético. Entretanto, mesmo que a beleza fosse considerada uma noção estética substantiva, como elegância, delicadeza ou graciosidade, restaria alguma outra noção abrangente de mérito estético ou excelência, e poderíamos tomar essa noção como central.

Nesta abordagem, os juízos de ternura, esquisitice, delicadeza e elegância estão numa relação especial e íntima com os juízos de belo e feio, ou mérito e demérito estético, e é somente em virtude desta relação íntima que podemos pensar em todos estes juízos como pertencentes à mesma categoria.

Ora, qual é exatamente essa relação íntima e especial entre juízos estéticos vereditivos e substantivos? Em primeiro lugar, os juízos substantivos descrevem formas de ser belo ou feio (BURTON, 1992; ZANGWILL, 1995). Eles determinam que uma coisa é elegante, terna e delicada, ou seja, de que maneira ela é bela. E, em segundo lugar, faz parte do significado dos juízos estéticos substantivos o fato de que implicam em juízos estéticos verossímeis. Esta é a proposta hierárquica.

Aqui, cabe uma observação: esta afirmação não precisa ser sobre **palavras** como "delicado" e "terno", mas sobre os **juízos** substantivos particulares que expressamos linguisticamente em tais palavras em ocasiões particulares. Tanto Beardsley quanto Sibley parecem ter cometido o erro de lançar essas questões no nível linguístico e não no nível do pensamento; eles deveriam ter se concentrado não em palavras estéticas, mas em julgamentos e respostas estéticas. Sibley disse na nota 1 (1959) que estava preocupado com os "usos" das palavras estéticas, mas ele e todos os outros ignoraram essa qualificação.

Vejamos agora como funciona esta proposta hierárquica. Considere um padrão abstrato de linhas curvadas, que é elegante. Talvez seja **necessário** que esse padrão seja bonito. Isso porque a beleza depende ou é determinada por esse padrão específico. Mas não faz parte do que é **ser** desse padrão o fato de ser bonito. Ou seja, o padrão é necessariamente bonito, mas não é essencialmente bonito. Sobre a distinção geral entre necessidade e essência, confira Fine (1994). Além disso, podemos pensar nesse padrão sem pensar nele como algo belo.

Em contraste, é **ao mesmo tempo** necessário e essencial que algo elegante seja belo. E isto se reflete em nossos conceitos e julgamentos. Podemos pensar no padrão sem pensar nele como belo, mas pensar no padrão como elegante é pensar nele como belo, pelo menos em certos aspectos. Portanto, a elegância é um conceito estético.

A proposta hierárquica parece, portanto, caracterizar uma noção não-arbitrária e útil do estético. Se assim for, a noção ampla contemporânea de estético pode ser justificada. Precisamos de uma concepção hierárquica e não de uma concepção igualitária das noções estéticas.

Para ver como isto funciona, considere as propriedades de representação. São elas propriedades estéticas? Suponha que uma pintura representa uma árvore

e é uma bela representação de uma árvore. Não é meramente bela e uma representação de árvore, mas bela **enquanto** uma representação de árvore (ZANGWILL, 1999). Naturalmente, que a pintura represente uma árvore é "relevante" para saber se ela é bela, porque é parte daquilo da qual depende a sua beleza. Mas ser belo não faz parte do que é ser uma representação de uma árvore. Além disso, pensar que a pintura representa uma árvore não é, portanto, pensar que ela é bela. Ser belo não é uma propriedade essencial da representação, e pensar na representação não significa pensar nela enquanto bela, mesmo que seja necessário que ela o seja. Portanto, as propriedades de representação não são propriedades estéticas.

A proposta, no entanto, enfrenta um desafio. Jerrold Levinson (2001) argumentou que nem todas as propriedades substantivas têm valência avaliativa. Um de seus exemplos é o de "rigidamente sinistro". Ser rigidamente sinistro nem sempre parece ser uma forma de ser belo ou feio. O defensor da hierarquia poderia responder que são os usos específicos destas palavras, no contexto, que selecionam características de valências avaliativas. Se assim for, o caso particular da rigidez severa pode ser um aspecto valioso de uma coisa, seja ela qual for, junto a outras instâncias da rigidez severa. Mas poderia ser objetado que instâncias particulares de rigidez severa podem ser valorativamente neutras? A questão é difícil.

Se a sugestão hierárquica falhar, então nos falta uma forma de reivindicar a noção de estético, e não está claro que haja outra. Levinson pensa em propriedades estéticas como um certo tipo de propriedades de aparência. Mas, em primeiro lugar, isto irá descartar as propriedades estéticas de objetos abstratos automaticamente; e em segundo lugar, permanece o problema de determinar que tipo de propriedades de aparência são as propriedades estéticas.

4.4 Beleza e sublimidade

Uma noção que é difícil de colocar entre outras noções estéticas é a de sublimidade. Existe uma longa e venerável tradição de pensar que a beleza e a sublimidade compartilham o mesmo status como categorias estéticas fundamentais. A sublimidade vem em diferentes variedades. Kant distingue o que é "matematicamente" e "dinamicamente" sublime, correspondendo, grosso modo, ao nosso sentido da enormidade ou poder das coisas. A questão fundamental sobre beleza e sublimidade é se elas se excluem uma da outra. De acordo com a longa e venerável tradição, se algo é sublime, então não é belo e vice-versa. Muitos têm concebido a sublimidade

de tal forma que ela exclui a beleza. Mas isto é questionável.

Se concebemos a beleza de forma restrita, ela significa apenas uma certa elegância e graciosidade (LEVINSON, 2012), então esse seria um conceito restrito de beleza que seria uma propriedade estética substantiva. Essa noção de beleza pode excluir a sublimidade. Entretanto, não está claro não haver razão para restringir a beleza desta forma. Se, pelo contrário, a beleza (ou pelo menos a aceitação da beleza) é um valor estético genérico abrangente, então pode-se sugerir que a sublimidade deveria ser entendida como um tipo de beleza. Nesse caso, a sublimidade acabaria sendo um conceito estético substantivo, não a beleza. Nessa visão, beleza e sublimidade não se opõem uma à outra. Em vez disso, a sublimidade é uma espécie de beleza magnífica ou uma forma espetacular ou extraordinária de ser belo.

Edmund Burke (1757) liga a sublimidade à dor, bem como ao prazer, talvez inspirando-se na noção aristotélica de **catarse**. A ideia parece ser que os juízos de sublimidade se baseiam tanto no prazer quanto na dor, enquanto os juízos de beleza se baseiam apenas no prazer. Embora isto possa se encaixar na experiência estética do vento e da chuva em uma tempestade no mar ou no alto de uma montanha, não se encaixa na sublimidade das estrelas no céu e na sublime delicadeza de uma teia de aranha, onde não há um terror excitante. Portanto, a afirmação sobre a dor não é sempre verdadeira ao se discutir o sublime.

Richard Wagner afirmou que havia sublimidade musical na *Nona Sinfonia*, de Beethoven, e essa foi sua grande inovação, para nos levar além do meramente belo-musical para o sublime (WAGNER, 1870; HANSLICK, 1950, 1986). Muitos musicólogos seguem Wagner, (TARUSKIN, 1989. No prelo). Mas nessa visão, a saber, a que discute em que casos a sublimidade está associada ao perigo e à extremidade, não é claro que tenhamos uma história plausível do porquê de as pessoas buscarem o sublime na música. Será uma espécie de procura de emoção, como passeios de feira ou escalada, onde as pessoas acreditam estar em perigo ou pelo menos não podem deixar de imaginar que estão em perigo? Sua experiência da Nona de Beethoven está misturada com a dor desta maneira? Isto parece improvável. A dor e o medo têm expressões naturais no rosto humano, mas os rostos humanos do público que escuta a Nona de Beethoven não são visivelmente diferentes dos rostos humanos que escutam Mozart, Chopin ou Tchaikovsky. Seus rostos são diferentes daqueles que estão em passeios de feira ou escaladores de rochas que têm que fazer movimentos difíceis. Além disso, o público da Nona não está motivado a fugir da sala de concertos. Eles têm que ser amarrados em seus assentos para evitar a fuga como em um passeio no parque de diversões? Em

contraste, na visão substantiva do sublime como uma espécie de beleza, há um tipo distinto de prazer que caracteriza a experiência do sublime, no qual os juízos do sublime são baseados. É um prazer intenso, com certeza. Mas a intensidade não implica uma mistura com a dor.

A sublimidade em uma arte representativa, como a pintura, é uma questão diferente. A maravilhosa pintura de John Martin *Apocalipse*, por exemplo, evoca uma espécie de terror, um horror imaginado. E então poderíamos dizer plausivelmente que esta sublimidade não é um tipo de beleza. É uma espécie de excelência artística. O que isto sugere é que devemos evitar uma teoria unitária do sublime. Alguma sublimidade é uma forma de ser belo, e outras não.

4.5 Moral estética

Os juízos estéticos substantivos atraíram muita atenção na segunda metade do século XX. Se a proposta hierárquica estiver correta, eles não podem ser estudados isoladamente, pois o papel de deles é servir a juízos estéticos verossímeis da beleza e da feiura. A beleza e a feiura são noções estéticas primárias, que dão sentido à classe mais ampla que os estetas contemporâneos incluem como "estética". A noção ampla de estética pode ser fixada pelo julgar que algo é belo ou feio, ou que tenha mérito ou demérito estético. Vendo a beleza e a feiura como as noções estéticas preeminentes, podemos dar sentido a uma categoria unitária da estética, que inclui a ternura e a esquisitice, a elegância e a sublimidade, e que exclui as propriedades físicas, sensoriais e representativas das coisas, bem como sua agradabilidade. A proposta hierárquica parece nos permitir fazer a distinção estético/não-estético de forma útil e responder aos críticos de Beardsley e Sibley. Assim, a noção de estético pode ser defendida. Alguns leitores podem pensar que Levinson está certo sobre conceitos e juízos estéticos substantivos, caso em que a noção de estético terá um ponto de interrogação pairando sobre ela.

Referências comentadas

BARKER, S. Mathematical Beauty. **Sztuka i Filozofia**, v. 35, p. 65-74, 2009.
Uma poderosa defesa da afirmação de que as provas matemáticas e lógicas têm propriedades estéticas.

BEARDSLEY, M. C. **Aesthetics**: Problems in the Philosophy of Criticism. Indianapolis: Hackett, 1958.

Um trabalho extraordinário, impressionante no escopo, implantando a noção de estética. O alvo da crítica de Dickie.

BEARDSLEY, M. C. **The Aesthetic Point of View**: Selected Essays. Ithaca: Cornell University Press, 1982.

Uma seleção dos ensaios de Beardsley.

BLACKBURN, S. **Ruling Passions**: A Theory of Practical Reasoning. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Uma defesa do expressivismo, uma versão moderna do sentimentalismo de Hume.

BUDD, M. The Pure Judgement of Taste as an Aesthetic Reflective Judgement.

British Journal of Aesthetics, v. 41, n. 3, p. 247-260, 2001. DOI: 10.1093/bjaesthetics/41.3.247.

Levemente menos diferente do que muitos escritos sobre Kant.

BURKE, E. **A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful**. Harmondsworth: Penguin, 1998.

Um clássico, embora às vezes seja excêntrico.

BURTON, S. L. Thick Concepts Revised. **Analysis**, v. 52, n. 1, p. 28-32, 1992. DOI: 10.1093/analys/52.1.28.

Um relato perspicaz das descrições estéticas substantivas, e também dos chamados "conceitos morais mistos".

COHEN, T. Aesthetic/Non-Aesthetic and the Concept of Taste: A Critique of Sibley's Position. **Theoria**, v. 39, n. 1-3, p. 113-152, 1973. DOI: 10.1111/j.1755-2567.1973.tb00633.x.

Argumenta que o ponto de vista de Sibley, sobre o que torna os conceitos estéticos, não é suficiente.

COVA, F.; PAIN, N. Can Folk Aesthetics Ground Aesthetic Realism? **Monist**, v. 95, n. 2, p. 241-263, 2012. DOI: 10.5840/monist201295214.

Argumenta que a estética popular não é normativista.

DICKIE, G. Beardsley's Phantom Aesthetic Experience. **Journal of Philosophy**, v. 62, n. 5, p. 129-136, 1965. DOI:10.2307/2023490.

Argumenta que o relato de Beardsley, sobre a experiência estética, não será suficiente.

DAVIDSON, D. Mental Events. In: FOSTER, L.; SWANSON, J. W. (ed.). **Experience and Theory**. Amherst: University of Massachusetts Press and Duckworth, 1970. DOI:10.1093/0199246270.003.0011.

Um trabalho clássico na filosofia da mente que defende uma versão do materialismo sem leis rígidas relacionando o mental ao físico.

FINE, K. Essence and Modality: The Second Philosophical Perspectives Lecture. **Philosophical Perspectives**, v. 8, p. 1-16, 1994. DOI:10.2307/2214160.

Distingue a essência da modalidade; de importância filosófica geral.

GOMBRICH, E. H. **Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation**. London: Phaiden, 1959.

Argumentos a favor do anti-formalismo por apelo aos indiscerníveis.

HANSLICK, E. **On the Musically Beautiful**. Indianapolis: Hackett, 1986.

Obra clássica de estética musical, publicada pela primeira vez em 1854. Escrito com brio e sagacidade.

HANSLICK, E. **Hanslick's Music Criticism**. London: Dover, 1950.

Revisões críticas de Bach e Wagner e outros. Você quase sente pena de Wagner lendo algumas delas.

HUME, D. Of the Standard of Taste. In: MILLER, E. (ed.). **Essays: Moral, Political and Literary**. Indianapolis: Liberty, 1985.

A clássica tentativa de Hume de conciliar o sentimentalismo com a normatividade.

KANT, I. **Critique of the Power of Judgment (Kritik der Urteilskraft)**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Inclui a ideia de que juízos de belo e feio são subjetivamente universais, e muito mais.

KIVY, P. What Makes 'Aesthetic' Terms *Aesthetic*? **Philosophy and Phenomenological Research**, v. 36, n. 2, p. 197-211, 1975.

Argumenta que a noção unitária de Sibley, sobre a estética, não tem fundamento. Kivy também faz uma sugestão positiva.

KIVY, P. Science and Aesthetic Appreciation. **Midwest Studies in Philosophy**, v. 16, n. 1, p. 180-195, 1991. DOI:10.1111/j.1475-4975.1991.tb00238.x.
Simpático à beleza matemática.

KORSGAARD, C. M. **The Sources of Normativity**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. DOI:10.1017/CBO9780511554476.
Defende uma visão Kantiana de agência e inclui uma poderosa crítica de correntes sentimentalistas.

KORSGAARD, C. M. **Self-Constitution: Agency, Identity, and Integrity**. Oxford: Oxford University Press, 2009. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780199552795.001.0001.
Implanta a ideia de que visamos uma espécie de unidade em nossas ações.

LEVINSON, J. Aesthetic Properties, Evaluative Force, and Differences of Sensibility. In: BRADY, E.; LEVINSON, J. (ed.). **Aesthetic Concepts: Essays After Sibley**. Oxford: Oxford University Press, p. 61-80. 2001. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780199206179.003.0020.
Argumenta em defesa de algumas propriedades estéticas substantivas neutras.

LEVINSON, J. Musical Beauty. **Teorema**, v. 31, n. 3, p. 127-135, 2012. DOI:10.1093/acprof:oso/9780199669660.003.0006.
Um exame nuançado de uma noção de beleza.

MITROVIĆ, B. **Visuality for Architects: Architectural Creativity and Modern Theories of Perception and Imagination**. Charlottesville: University of Virginia Press, 2013.
Coloca a dimensão visual de volta na arquitetura.

MITROVIĆ, B. Visuality and Aesthetic Formalism. **British Journal of Aesthetics**, v. 58,(2): 147–163. 2018. DOI:10.1093/aesthj/ayy001.
Explora e defende a base psicológica do formalismo visual.

MOTHERSILL, M. **Beauty Restored**. Oxford: Oxford University Press, 1984.
Uma exploração da noção de beleza, com alguma cobertura histórica.

NIETZSCHE, F. **On the Genealogy of Morals (Zur Genealogie der Moral: Eine Streitschrift)**. Indianapolis: Hackett, 1998. Livro 3, seções 1-6.
Uma crítica interessante, e não pouco cuidadosa, da estética de Kant. Nesta passagem, ele não se preocupa com Schopenhauer.

SCRUTON, R. **Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind**. London: Methuen, 1974.
Um livro abrangente, no qual se destaca o papel da imaginação.

SCRUTON, R. **The Aesthetics of Architecture**. London: Methuen, 1979.
Uma excelente discussão sobre arquitetura, mas também contém muito material relevante para temas mais centrais da estética.

SHELLEKENS, E. Conceptual Art. **Stanford Encyclopedia of Philosophy**.
 Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/conceptual-art/> Acesso em: 19 nov. 2021.
Uma interpretação simpática de algumas das afirmações dos artistas conceituais sobre seus trabalhos.

SIBLEY, F. Aesthetic Concepts. **Philosophical Review**, v. 68, n. 4, p. 421-450, 2001.
 DOI:10.1093/0198238991.003.0001.
O papel clássico de Sibley que torna a noção de estética central. O alvo das críticas de Cohen e Kivy.

SIBLEY, F. Aesthetic and Nonaesthetic. **Philosophical Review**, v. 74, n. 2, p. 135-159, 1965. DOI:10.1093/0198238991.003.0003.
Explora a dependência das características estéticas das não estéticas. Este trabalho foi, originalmente, a segunda parte do trabalho de Sibley "Conceitos Estéticos".

SIBLEY, F. **Approach to Aesthetics**, Oxford: Oxford University Press, 2001.
 DOI:10.1093/0198238991.001.0001.

TARUSKIN, R. Resisting the Ninth. **Nineteenth-Century Music**, v. 12, n. 3, p. 241-256, 1989.

Concorda com Wagner sobre o sublime e o belo da Nona Sinfonia de Beethoven.

TARUSKIN, R. Essence or Context. In: ZANGWILL, N. (ed.). **Essence and Context, Rima Povilioniene, Rūta Stanevičiūtė**. New York: Springer-Palgrave-Macmillan, 2019.

Argumenta contra uma visão hanslickeana e defende uma concepção wagneriana do sublime em Beethoven.

WAGNER, R. **Beethoven**. Leipzig: Verlag, 2014.

Faz alegações sobre o sublime em Beethoven.

WALTON, K. Categories of Art. **Philosophical Review**, v. 79, p. 334-367, 1970.

Série influente de argumentos anti-formalistas.

ZANGWILL, N. The Beautiful, the Dainty and the Dumpy. **British Journal of Aesthetics**, v. 35, n. 4, p. 317-329, 1995. DOI:10.1093/bjaesthetics/35.4.317.

Inclui uma declaração e defesa da centralidade da beleza e da feiura entre outros conceitos estéticos.

ZANGWILL, N. Feasible Aesthetic Formalism. **Noûs**, v. 33, n. 4, p. 610-629, 1999. DOI:10.1111/0029-4624.00196.

Argumentos a favor de uma visão formalista "moderada" que permita que as coisas possam ser "dependentemente belas", no sentido de Kant.

ZANGWILL, N. **The Metaphysics of Beauty**. Ithaca: Cornell University Press, 2001

ZANGWILL, N. Nietzsche on Kant on Beauty and Disinterest. **History of Philosophy Quarterly**, v. 30, n. 1, p. 75-91, 2013.

Interpreta e defende, simpaticamente, as críticas de Nietzsche a Kant sobre o problema do desinteresse.

ZANGWILL, N. Folk Aesthetics and Normativity: A Critique of Experimental Aesthetics.

In: COVA, F.; RÉHAULT, S. (ed.). **Advances in Experimental Philosophy of Aesthetics**. London: Bloomsbury, 2018.

Crítica a "filosofia experimental" em geral, e, em particular, a negação experimental de que os juízos estéticos comuns reivindicam a correção.

ZEMACH, E. **Real Beauty**. University Park: Penn State Press, 1995.
Defende uma visão realista extrema.

Leituras Complementares

BENDER, J. W. General but Defeasible Reasons in Aesthetic Evaluation: The Particularist/Generalist Dispute. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 53, n. 4, p. 379-392, 1995. DOI:10.2307/430973.

DICKIE, G. **Evaluating Art**. Philadelphia: Temple University Press, 1988.

GOLDMAN, A. **Aesthetic Value**. Boulder: Westview, 1995.

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

HOPKINS, R. How to Be a Pessimist about Aesthetic Testimony. **Journal of Philosophy**, v. 108, n. 3, p. 138-157, 2011. DOI:10.5840/jphil201110838.

KIVY, P. Aesthetic Aspects and Aesthetic Qualities. **Journal of Philosophy**, v. 65, n. 4, p. 85-93, 1968. DOI:10.2307/2024481.

LEVINSON, J. Pleasure and the Value of Works of Art. **The British Journal of Aesthetics**, v. 32, n. 4, p. 295-306, 1992. DOI:10.1093/bjaesthetics/32.4.295.

MCCLOSKEY, M. **Kant's Aesthetic**. New York: SUNY Press, 1987.

PLATO. Hippias Major. *In*: COOPER, J. (ed.). **Plato's Complete Works**. Indianapolis: Hackett, 1997.

SAITO, Y. Everyday Aesthetics. **Philosophy and Literature**, v. 25, n. 1, p. 87-95, 2001. DOI:10.1353/phl.2001.0018.

SAITO, Y. **Everyday Aesthetics**. Oxford: Oxford University Press, 2007. DOI:10.1093/acprof:oso/9780199278350.001.0001.

SCRUTON, R. **Understanding Music in his The Aesthetic Understanding**: Essays in the Philosophy of Art and Culture. London: Carcanet, 1983.

ZUCKERT, R. **Kant on Beauty and Biology**: An Interpretation of the Critique of Judgment. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. DOI:10.1017/CBO9780511487323.

Sobre os organizadores

Maurício de Assis Reis: possui graduação em Filosofia pela Faculdade Dom Luciano Mendes (2008); especialização em Filosofia (2012) e mestrado em Estética e Filosofia da Arte (2014), ambos pela Universidade Federal de Ouro Preto; Doutor em Filosofia Contemporânea pela Universidade Federal de Minas Gerais (2021). Professor de Filosofia pela Universidade do Estado de Minas Gerais, Faculdade Dom Luciano Mendes e Centro Universitário de Viçosa. Membro do Grupo de Trabalho de Teoria Crítica da ANPOF. Atua principalmente nas áreas de filosofia política, estética e filosofia alemã contemporânea. Pesquisa experiência e linguagem em Adorno a partir da categoria de história natural; pesquisa, paralelamente, temas relacionados a democracia, com ênfase em suas fronteiras com a filosofia. É autor de *Adorno: estudos sobre experiência e pensamento*, pela Editora Fi.

Ricardo M. Nachmanowicz: é doutor em filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais e, atualmente, é pós-doutorando/PNPD pela Universidade Federal de Ouro Preto. Atua nas áreas de Filosofia Contemporânea e Estética, com ênfase especial em fenomenologia, epistemologia, filosofia da percepção e filosofia da música e sobretudo na interação entre epistemologia e estética. É autor do livro *Lógica e música*, contemplado pelo Prêmio Funarte de produção crítica em música.

Sobre os tradutores e revisores

Fernanda Proença: possui graduação em filosofia pela Universidade de São Paulo e mestrado em filosofia pela Universidade Federal de Ouro Preto. Atualmente, é doutoranda em filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais, bolsista CAPES. Atua na área de estética, com ênfase em Theodor W. Adorno e

questões contemporâneas concernentes ao museu e ao exercício curatorial. É Membro da diretoria da Associação Brasileira de Estética.

Juliana Froehlich: é psicóloga, psicanalista, professora e pesquisadora. Doutora em *Film Studies and Visual Culture* pela *University of Antwerp* (Bélgica), onde foi bolsista CAPES. Publicou sobre métodos de pesquisa em arte contemporânea e apresentou trabalhos sobre as relações entre artes visuais e cinema. Atualmente, pesquisa teorias do grotesco entre cinema e artes visuais, em paralelo à pesquisa de práticas experimentais nessas mesmas linguagens. É professora palestrante no Centro Universitário Belas Artes, de São Paulo, oferece cursos livres sobre as temáticas de pesquisa já desenvolvidas e atua como psicóloga e psicanalista em consultório particular. É mestre em Estética e História da Arte pela USP (2013) e psicóloga formada pela USP (2010).

Nathália de Ávila: tem graduação em Filosofia e Letras clássicas pela Universidade Federal de Minas Gerais e mestrado em Filosofia pela *Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn*. Atualmente, é doutoranda em co-tutela entre a *Université Grenoble Alpes* e a *Universität zu Köln* (Center for Contemporary Epistemology and the Kantian tradition). Tem experiência em filosofia das ciências cognitivas e da psiquiatria, especialmente em psicopatologias relacionadas à memória episódica e percepção do tempo, como também em filosofia antiga e medieval (Aristóteles e Plotino)."

Rodrigo Figueiredo: possui graduação em filosofia pela Universidade Federal de Ouro Preto (2009), mestrado em Lógica e Metafísica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2012) e doutorado em Lógica e Metafísica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2017). Atualmente, é professor da Faculdade Dom Luciano Mendes. Atua, principalmente, nos seguintes temas: propriedades, universais, compromisso ontológico, particulares e necessidade. Foi bolsista CAPES no Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE).

Vanessa Furtado Fontana: possui graduação em Filosofia pela Universidade Estadual de Maringá - UEM (2005), mestrado em Filosofia na área de Metafísica e conhecimento, pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE (2007), Doutora em Filosofia na área de Ontologia pela Universidade Federal de Santa

Catarina (2013) com período sanduíche na Universidade de Lisboa (Orientador: Pedro M. dos Santos Alves) (2012). Docente da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, desde 2013. Atua, principalmente, nos seguintes temas: Husserl, Sartre, filosofia moderna, filosofia contemporânea, fenomenologia e existencialismo.

Vladimir Vieira: é doutor em filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro/PPGF e professor associado do Departamento de Filosofia da Universidade Federal Fluminense. Atua nas áreas de estética e filosofia moderna, com ênfase especial sobre a doutrina kantiana, seus precursores e desdobramentos. Publicou artigos sobre autores como Kant, Schiller, Schopenhauer, Nietzsche e Hume, tendo traduzido para o português os ensaios teóricos de Schiller sobre o sublime e a tragédia.





DISSERTATIO
FILOSOFIA